

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Paul Fierlinger: Exilová melancholie

Paul Fierlinger: Exile Melancholy

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. et BcA. Kristýna Erbenová

Obor: Filmová věda / Anglická filologie

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Olomouc 2015

Mé velké poděkování patří především vedoucímu práce, Mgr. Petru Bilíkovi, Ph.D., za jeho podnětné připomínky, ochotu a velkou trpělivost při vedení mé magisterské práce. Mé díky dále patří Paulovi a Sandře Fierlingerovým za vyčerpávající spolupráci, vstřícnost i pohostinnost. Rovněž děkuji společnosti AR&T Associates za povolení k zúčastněnému pozorování i přístupu ke složkám a archivním materiálům. V neposlední řadě bych ráda poděkovala také Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci za poskytnutí stipendia na výzkumný výjezd do Spojených států amerických.

Prohlášení autora:

Prohlašuji tímto, že jsem diplomovou práci na téma „Paul Fierlinger: Exilová melancholie“ vypracovala samostatně, s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

V Olomouci 16. dubna 2015

OBSAH

1. Úvod	5
1. Motivace k práci na tématu	5
2. Vymezení tématu	6
3. Hypotéza práce	9
4. Dosavadní literatura k tématu	9
5. Struktura práce	13
2. Metodologie	14
1. Neoformalistický přístup	14
2. Biographical research	15
3. Auteurská teorie	19
3. Terminologie	22
4. Life story	25
1. Okolnosti narativního rozhovoru	25
2. Odchylky ve fakticitě, obecném mínění a konkrétní individuální interpretaci	26
3. Life story Pavla/Paula Fierlingera	27
4. Polarita hodnotového systému	33
5. Vyhodnocení	35
5. Filmografie Paula Fierlingera	37
1. Československo	38
2. Emigrace a USA	42
3. Celovečerní autobiografický film a další projekty	48
6. Animovaný dokument	55
1. Žánrová problematika	55
2. Hybridní forma vyjádření	57
3. Stručný historický přehled	59
4. Síla paměti, osobní vztahy a terapie tvorbou	63
5. Vyhodnocení	66

7.	Míra autorského a autobiografického vkladu v díle Paula Fierlingera	67
8.	Motivy a stylové postupy v díle Paula Fierlingera	69
1.	Motiv domova a exilu	69
2.	Téma svobody a nezávislosti	74
3.	Motiv osamělosti a melancholie	78
9.	Závěr	82
10.	Anotace a resumé	84
11.	Soupis filmografie Paula Fierlingera	85
12.	Bibliografie a prameny	94

Úvod

Motivace k práci na tématu

V samém úvodu diplomové práce bych ráda objasnila osobní motivaci, která mě vedla ke zvolenému tématu, a postupný vývoj od diváckého entuziasmu k odbornému pohledu. Stejně jako se prohlubovala a proměňovala vazba k tématu, procházela změnou rovněž perspektiva a princip metodologického uchopení filmového díla a života Paula Fierlingera.

První informace o exilovém tvůrci Paulu Fierlingerovi ke mně pronikly coby ohlas Přehlídky animovaného filmu, která se konala v roce 2003 a kde mu byla v rámci speciálního dramaturgického bloku uspořádána první rozsáhlá retrospektiva. Některé z tehdy uvedených snímků, získaných přímo od samotného tvůrce, byly uloženy v dokumentačním centru KDFMS a zůstaly dostupné pro studijní účely. I když jsem s Fierlingerovým dílem nebyla blíže seznámena, pověst bohémského exilového tvůrce, jenž přes svou původně prominentní rodinnou dispozici patřil k disentu 60. let, pro mě byla natolik zajímavá, že jsem okamžitě zareagovala, když bylo shodou okolností právě vypsáno diplomové téma týkající se jeho života a díla. Spojení zájmu a studijních povinností bylo záhy zúročeno v podobě zásadního diváckého zážitku při sledování autobiografického snímku *Drawn from Memory* neboli *Kresleno po paměti* z roku 1994.

Snímek mě v první řadě oslovil jemnými pastelovými barvami a nesmělou dětskou kresbou. Pod zdánlivě naivistickým výtvarným přístupem přitom vystupovaly kontury temného poválečného světa v Československu, jehož dějiny byly podány zcela jinak, než jak jsme byli navyklí: s výraznou osobní emocií, se subverzivní interpretací, v níž je dominantní moment deziluze, odcizení a vzdoru vůči komunistické garnituře a systému, které jsou přitom viděny zevnitř rodinného milieu.

Nemilosrdná kritika byla přitom vedena souběžně s vlastním sebezpytem a skládáním účtů, což mi navodilo dojem bezprostřední, privátní komunikace s tvůrcem, jenž s mnoha riziky vypovídá o svém niterném stavu a do jisté míry prochází terapií filmem, vznikajícím s takřka absolutní autorskou pečeti.

Teprve po bližším studiu vyšlo najevo, jak relevantní byl prvotní dojem a že je Fierlinger ve světovém kontextu považován za jedinečného tvůrce – především právě pro svou schopnost privátní dokumentaristiky vedené formou animovaného filmu. Překvapivými byla zjištění, jak velký vliv jeho tvorba měla a má, jak jeho rukopis zasáhl do globální audiovizu, a to nejen díky jeho autobiografickému přístupu k animované tvorbě, trvání na nezávislém modelu

animátorské produkce a na vlastním uměleckém stylu ve všech ohledech zakázkové činnosti, ale také prostřednictvím nesčetných příspěvků pro sérii dětského programu *Sesame Street*¹. Nejpřekvapivějším zjištěním však bylo to, jak minimálně je přítom jeho role reflektována v českém prostředí.

Zároveň sílilo mé přesvědčení, že klíčem k výkladu Fierlingerových filmů je právě jeho podivný životní příběh, v němž se setkávají společensko-politické kontexty několika kontinentů a celé půle 20. století, vykořenění, hledání, řada druhů vnitřního i vnějšího útěku a exilu. Jak ale zachytit život člověka v čase a jeho vyjádření v uměleckém díle? Branou k životním příběhům, interpretaci individuální paměti i k reflexi osudových zvrátů se ukázala být metoda biografického výzkumu či interpretativní biografie, která je zvláště v posledních letech, coby součást kvalitativních sociologických metod, na vzestupu.

Mimořádnou šancí, jak rozvinout uvedený teoretický background, se stal osobní kontakt přímo s Paulem Fierlingerem a jeho blízkými, umožněný mi mým školitelem a grantovou podporou ze strany Univerzity Palackého. Pracovní cesty do USA vyústily v rozsáhlý orální výzkum, jenž byl doplněn bádáním v (nejen) osobním archivu a zúčastněným pozorováním přímo v produkčním studiu manželů Fierlingerových. Desítky hodin rozhovorů, které jsou jedinečným badatelským pramenem, byly již zpracovány do knižní podoby narativního rozhovoru, jenž byl publikován Vydavatelstvím UP a z nějž bude v případě potřeby citováno. Do zmíněné publikace byla rovněž zařazena kapitola Filmografie Paula Fierlingera z této studie.

Vymezení tématu

Přes původní předpoklad, že by diplomová práce měla být neoformalistickou analýzou jednotlivých titulů Fierlingerovy filmografie a produkčního zázemí, krystalizovalo téma s postupem bádání poněkud jiným směrem.

Při rozkrývání tvůrčovy filmografie a produkčních podmínek se coby zásadní a nosné téma ukázala být motivika nejtěsněji spojená s životním příběhem a pocitem autora hledajícího prostor osobní svobody v podmínkách komunistického Československa – a paradoxně rovněž za okolností takřka bezbřehých možností v americké emigraci. Neustále se opakující motivy osamělosti a solitérství postupně vedly ke stanovení tématu sociálního vyčlenění a jeho filmového ztvárnění. Tento životní pocit jsem se rozhodla nazývat exilovou melancholií.

¹ V českém prostředí uváděno po roce 1989 pod názvem *Sezame, otevři se!*

Prožitek vykořenění není dán jen fyzickým exilem a nuceným pobytem v cizí zemi, ale je přítomen i ve chvílích dosaženého úspěchu a osobní svobody a zcela jistě je determinován rovněž vrozenými osobnostními předpoklady. Prvotní myšlenka exilu geografického se tak rozšířila na exil sociální, který v případě Paula Fierlingera navíc nabývá na neobvyklosti právě díky jeho neobyčejnému životu (narodil se v Japonsku, vyrůstal v USA, dospíval a začal pracovat v Československu, ze kterého nakonec utekl „domů“ do Ameriky) a jeho rodinným vazbám (nedostatek rodičovské lásky, nenávisť vůči svému vysoce postavenému otci a strýci). Z prohlubujících se znalostí Fierlingerova díla začalo být zřejmé, jak silně se exil vnitřní a vnější, geografický a osobní, prolínají a že skutečně tvoří klíč k pochopení jednotlivých filmových artefaktů. Přijmeme-li zároveň tezi, že autorský animovaný film, jehož je Fierlinger tvůrcem, nejsilněji vyjadřuje autorské pocity a intence², pak můžeme považovat značnou část Fierlingerovy filmografie za mimořádné svědectví vypovídající o společensko-politických okolnostech i vnitřním světě tvůrce samého.

Definice exilu je přitom v případě Paula Fierlingera nesnadná. Paul Fierlinger se totiž nejprve ocitl v nuceném exilu v Československu a neustále se vymezoval vůči komunistickému režimu, vlastní rodině i obecně místnímu životnímu stylu. V kulturní a společenské sféře byla nicméně jeho přítomnost neustále poznamenána stigmatem rodného jména. Spolu s neustávající touhou uprchnout ze země byl ve Fierlingerově každodenním životě všudypřítomný pocit frustrace a již zmíněného vykořenění. K tomu všemu se Fierlinger později odlišoval také nezávislým produkčním způsobem své práce. Pro počáteční tvorbu v československém prostředí se tedy motivy melancholie, osamění a absurdity dají chápat jako opodstatněné. Nicméně situace se komplikuje po útěku z nenáviděné země a příjezdu do USA. Paul Fierlinger odešel z vlastní svobodné vůle, aby mohl ve své „domovské“ zemi žít tak, jak si představoval. Dalo by se tedy předpokládat, že by v jeho následující tvorbě měly pocity nostalgie a melancholie chybět. Exilový syndrom se však ve Fierlingerově životě a díle objevuje stále – prostřednictvím reminiscence a osobní zpovědi se autor neustále obrací ke svému životu, jako by se s ním potřeboval vypořádat a definitivně vyrovnat účty. Fierlingerův exil by se dal označit za exil životní. Naprostá absence domova a rodinného zázemí, neustálé přemísťování se ve velmi mladém věku, pocit odlišnosti – to vše má za následek nemožnost zařazení do společnosti, pocit osamění a uzavírání se do sebe a procesu své práce. Přes složitost Fierlingerova modu exilu je zjevné, jakým způsobem fyzický exil ovlivnil samou podstatu tvorby a jak zesílil aspekty identifikující tvůrce a jeho dílo.

² Více k teorii auterství v animovaném filmu viz kapitola Metodologie.

Jak ve své knize uvádí Jiří Voráč, v pojetí Pavla Tigrida pojem exil „*označuje politicky motivovaný odchod z vlasti, který mohl mít i další důvody, například osobní či profesionální, a který se mohl odehrát vynucenou či dobrovolnou formou.*“³ Podle Hamida Naficyho se pak dá exilový film charakterizovat třemi aspekty – autorským, tematickým a produkčním. Produkčním stylem se Fierlingerova tvorba s některými rysy exilového filmu shoduje, s některými nikoliv. Především nevykazuje žádné limity ekonomické, technické ani profesionální (po počátečních peripetiích s ustavením vlastní produkční společnosti měl Paul Fierlinger vlastní animátorské studio s veškerým technickým vybavením). Na druhou stranu právě tento model produkce – vlastní studio v domácím prostředí, v němž jsou angažováni i rodinní příslušníci a přátelé kvůli snížení finančních nákladů – je typickým rysem exilového způsobu tvorby. Dále se Naficyho charakteristika shoduje s Fierlingerovou produkcí i v jejím osobním charakteru, díky čemuž se řadí k alternativní kinematografii, a stejně tak i způsobem distribuce filmů, které jsou určeny především pro televizi, filmové festivaly a specifické filmové přednášky na školách a ve společenských klubech minorit.⁴

Výše zmíněné jevy jsou rovněž aplikovatelné i na nezávislé produkční modely. Zde je ovšem nejdůležitějším aspektem role tvůrce jako hlavního a často i jediného autora celého díla, do něhož otiskuje nejen svůj tvůrčí styl a rukopis, ale také do něj promítá své postoje, myšlenky, vlastní zážitky a zkušenosti z vlastního života. Téma exilu a melancholie v díle Paula Fierlingera se tedy projevuje v několika rovinách a vzniká především z úzkého sepejetí profesního a osobního života.

Za zmínku stojí i faktor, jenž je v mnoha publikacích o exilu a jeho kultuře opakovaně zmiňován. Je jím specifický etický náboj výsledných kulturních děl, jež jsou konstruována na základě traumatické minulosti autorů, kteří byli nuceni se „odrodit“, přišli o své zázemí a názorově stáli v opozici, což tříbilo jejich filozofické uvažování, politické postoje a zároveň díky zážitku životního obratu relativizovalo či zesilovalo nové životní a kariérní výdobytky. Jinými slovy, tento exilový syndrom jakožto problém „*existenciální úzkosti, odcizení a narušené komunikace...přináší nejen traumatizující, ale též pozitivní efekt.*“⁵

Jako jeden ze znaků tvorby mimo domov uvádí Jiří Voráč značnou tematizaci vlasti a exilu. Ve shodě s těmito úvahami nacházíme u Fierlingera další typické rysy exilové poetiky, jimiž jsou konfesijně laděné introspekce, ohlížející se za původním domovem, ale i ohledávání detailů a subjektivních pocitů v novém prostředí, snaha po objevení nových emočních vazeb

³ VORÁČ, Jiří: *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host, 2004, s. 11.

⁴ Tamtéž, s. 15.

⁵ Tamtéž, s. 147, s. 11.

k novým subjektům.⁶ Nostalgie „*dává exilu jeho specifický patos a současně funguje jako produktivní kulturní hybatel.*“⁷ Výzvou je dekodování těchto prvků v díle, které je přelomeno do několika kulturních prostředí. Zcela zjevné jsou pak prvky ironie a outsiderovství, které opět přispívají ke konceptu tvůrce jakožto za sebe a o sobě vypovídajícího autora reflektujícího vlastní zkušenost. Uplatňuje se „*osobitý pohled zdola, z pozice antihrdiny v jeho každodenní existenci. Tato outsiderovská perspektiva, daná dějinnou zkušeností ‚ztracených iluzí‘ a umělecky přetvořená stylizačními postupy ironie a satiry, zakládá jistá formotvorná východiska exilové poetiky a étosu.*“⁸

Právě výše zmíněné spojnice mezi životním příběhem a prožitkem a mezi filmovým dílem jsou stěžejním tématem této práce. Teze o podmíněnosti díla osobními zážitky a její ověření pak tvoří základní ideovou osnovu textu.

Hypotéza práce

Hypotézu, kterou se pokusíme prostřednictvím zvolených metod výzkumu a teoretických přístupů ověřovat, lze formulovat následovně: Filmy Paula Fierlingera jsou silně poznamenány jeho specifickou osobní zkušeností, která je v nich vyjadřována víceúrovňově a několika způsoby. Vzhledem k faktu, že se jedná o animované filmy vznikající v jeho vlastní produkci lze jim přisoudit maximální míru autorského principu. V důsledku tohoto faktu je pak zrcadlení osobní historie ve sledovaných dílech o to více zdůrazněno.

Dosavadní literatura k tématu

Při práci na následující studii jsem využívala odbornou literaturu vztahující se především ke třem základním oblastem:

1. Teorie a dějiny animovaného filmu
2. Metodologické a teoretické publikace – kvalitativní výzkum, biographical research a autorská teorie
3. Production studies

⁶ Např. chybějící rodičovská láska a z toho vyplývající problémy s intimitou transformované do záliby v osamělém plachtění a životě se psími společníky.

⁷ VORÁČ, s. 11.

⁸ Tamtéž, s. 147.

Předně je potřeba zdůraznit, že tato práce vznikala v badatelsky naprosto nezpracované oblasti, jelikož o Paulu Fierlingerovi neexistuje téměř žádná dostupná literatura, která by se jakkoliv uceleněji věnovala jeho dílu. V oblasti teorie a dějin filmu je v českém prostředí jeho jméno a tvorba zmíněna pouze v díle Jiřího Voráče *Český film v exilu* (2004), ovšem pouze v jednom souhrnném odstavci. Zařazením Fierlingera mezi přední filmaře-exulanty Voráč jako první Fierlingerovo jméno uvedl do české oborové literatury, vzhledem k nedostatku primárních informačních pramenů však nedospěl k přesnější identifikaci Fierlingerova významu. Voráč kromě historického přístupu shrnuje a přesně vystihuje specifika exilové tvorby obecně. Jeho publikace je tak vítanou, zhuštěnou introdukcí do exilových studií coby průnikové disciplíny mezi sociologií, psychologií, politologií a kulturní antropologií.

Na poli animovaného filmu se v českých odborných publikacích Fierlingerovo jméno (případně pseudonym Pavel Fala či zkráceně jen Fala, které Fierlinger v době svého pracovního působení v Československu používal) nevyskytuje nikde. Edgar Dutka se ve své publikaci *Minimum z dějin světové animace* (2004) věnuje americké poválečné animaci jen coby osvětlení celkové produkční situace a stylových proměn, přesto však zmiňuje i několik nezávislých animátorů (včetně Fierlingerova souputníka Billa Plymptona), mezi nimiž Fierlingerovo jméno absentuje. V další publikaci *Scenáristika animovaného filmu / Minimum z historie české animace* (2006) se Dutka v sekci dějin české animace věnuje pouze hlavním proudům a představitelům, nejdůležitějším studiím, a především Jiřímu Trnkovi. Tyto poznatky platí i pro další publikace týkající se českého animovaného filmu: *Úvod do estetiky animace* (Jiří Kubíček, 2004), *Animovaný film* (Helena Štochlová, 1985), *Animovaný film* (Rudolf Urc, 1980), *Tvůrci animovaného filmu* (Jindra Karasová, 1965), *Český animovaný film 1934–1994* (Jan Poš, 1994) a *Výtvarníci animovaného filmu* (Jan Poš, 1990). V posledně jmenované knize se Jan Poš věnuje v produkci animovaného filmu detailněji pozici výtvarníka, kterou zastával i Fierlinger coby Pavel Fala, nicméně opět není zmíněn ani náznakem, i přes svou hojnou spolupráci na několika filmech tehdejší doby. Tento fakt by se dal vysvětlit tím, že Fierlinger byl autodidakt pracující jako nezávislý animátor, nebyl zaměstnaný v žádném studiu a své práce dělal jen na zakázku (Fierlinger patřil do Svazu československých výtvarných umělců).

Nedostatek reflexe Fierlingerova díla ve filmové historiografii by se dal přikládat nejen faktu, že v Československu tvořil jen jedenáct let, ale také tomu, že u něj opět nastává problém s mírou příslušnosti k národní kinematografii. Kam by se dala jeho tvorba zařadit? Do oblasti české animované tvorby, českého exilového filmu, nebo k tvůrcům americkým? Je součástí

filmařské komunity, nebo těžce zařaditelným solitérem? Nejistota v těchto otázkách zjevně přispívá k ignoraci Fierlingerova jména v mnoha odborných publikacích.

Ve světových publikacích o animaci je Paul Fierlinger uveden v encyklopedickém průvodci animovaným filmem *Who's Who in Animated Cartoons: An International Guide to Film and Television's Award-Wining and Legendary Animation* (Jeff Lenburg, 2006) a dále v Bendazziho „bibli“ animovaného filmu *Cartoons: One Hundred Years of Cartoon Animation* (Giannalberto Bendazzi, 1994), avšak jen v souvislosti nezávislé větve animované tvorby a jako jeden z mála skutečně nezávislých animátorů. Reflektovány jsou tedy po výtce jeho specifické produkční poměry. Detailněji je jeho tvorba zmíněna minimálně. Nicméně, zařazením do své podkapitoly o nezávislých tvůrcích animovaného filmu Bendazzi potvrzuje status Paula Fierlingera coby celoživotního nezávislého solitéra, který si zachoval osobitý styl a nemusel se podřizovat produkčním strategiím velkých animačních studií.

Pro potřeby hlubšího prozkoumání Fierlingerovy práce bylo tedy potřeba obrátit se ke konkrétnější oblasti, mezi nimiž je kromě nezávislé animace rovněž specifický žánr animovaného dokumentu.

Co se týče literatury o nezávisle pracujících animátorech, je potřeba zmínit publikaci *Unsung Heroes of Animation* (Chris Robinson, 2005), věnující se příkladům, jako je Paul Fierlinger – ojedinelým tvůrcům opomíjeným ve velkých antologiích navzdory jejich originálnímu a osobitému stylu a nepochybnému přínosu pro animovanou tvorbu.

Oblasti animovaného dokumentu je v posledních letech věnováno mnoho prostoru a pozornosti jakožto jednomu z neatraktivnějších žánrů animace, distribuovaných především ve festivalovém okruhu. Kromě několika odborných příspěvků a článků věnujících se této problematice čerpá tato práce z knihy *Animated Documentary* (Annabelle Honess Roe, 2013), v níž autorka obsáhle charakterizuje tento populární trend a shrnuje všechny současné informace na dané téma, a také ze studie *Animated Realism: A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre* (Judith Kriger, 2011), jejíž autorka se v každé kapitole věnuje jednomu ze sedmi nejdůležitějších tvůrců tohoto žánru, včetně Paula Fierlingera. Právě zde je zdůrazněna sounáležitost autorského animovaného filmu a životní a společenské reality (byť subjektivně interpretované), jíž se zabýváme.

Ze sféry teorie a dějin animovaného filmu tato práce dále využívala následujících zahraničních publikací, jež posloužily nejen při studiu a analyzování animace, ale také při zkoumání specifitějších témat: *Art in Motion: Animation Aesthetics* (Maureen Furniss, 2007), *Understanding Animation* (1998), *Animation and America* (2001, oboje Paul Wells), které obsáhle rozebírají nejen estetické, ale i produkční aspekty animace a detailněji popisují

prostředí amerického animovaného a televizního průmyslu. Kniha *Animation: Genre and Authorship* (2007, Paul Wells) se pak detailněji věnuje problematice žánru a autorství v animovaném filmu.

Co se týče metodologických a teoretických publikací, opírá se studie o teorii autorství a kvalitativní výzkum ve formě biographical research. Mezi práce zmiňující se o autorství patří dvě díla Davida Bordwella a Kristin Thompsonové – *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie* (2007) a *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* (2011) a již zmíněná kniha Paula Wellse *Animation: Genre and Authorship*. Konceptu autorství se rovněž věnuje i Chris Mathieu ve své studii „The ‚Cultural‘ of Production and Career“ obsažené ve sborníku *Behind the Screen: Inside European Production Cultures* (2013).

Z mnoha prací na dynamicky se rozvíjejícím poli kvalitativního výzkumu, v němž modernizovaný koncept biographical research hraje stále významnější roli, byly pro tento text inspirativní publikace *Interpretive Biography: Qualitative Research Methods, vol. 17* (Norman K. Denzin, 1989), *Biographical Research* (Brian Roberts, 2002) a další odborné články. Těmto zdrojům bude věnováno více prostoru v následující kapitole věnované metodologii, kde budou podrobněji představena jejich teoretická východiska.

Do poslední oblasti production studies patří kniha *Film History: Theory and Practice* (Robert C. Allen a Douglas Gomery, 1985), jež byla zvolena pro vymezení modu nezávislé produkce, a kniha *Art in motion: Animation aesthetics* (Maureen Furniss, 2007) pro doplnění specifické produkce animovaného filmu.

Zvolená literatura odpovídá potřebám vycházejícím z vymezení tématu a základní teze práce. Byť jsem se pokusila o zmapování široké škály odborných textů, výrazněji pracuji především s těmi, které považuji za vhodný nástroj pro naplnění cíle diplomové práce.

Z důvodu absence sekundární literatury bezprostředně se vztahující k tématu se tato práce musela odkazovat k primárním pramenům a ve výsledku pak zcela zásadně čerpá z orálního výzkumu, jenž byl veden podle pravidel Biographical research. Archivní materiály poskytl především Paul Fierlinger z osobního archivu, jenž byl značně neutříděný a nekompletní a teprve vzájemná spolupráce přispěla k „objevení“ mnoha cenných dokumentů. Fierlingerův životní osud byl rekonstruován rovněž na základě bádání v archivech⁹, které nabídly exkluzivní informace, jež doposud nebyly badatelsky vytěženy, a které v mnohém dokreslují také milieu 50. a 60. let 20. století. Jako velmi složité se ukázalo dohledávání produkčních materiálů jak k československé epizodě, tak k pokračující kariéře v USA a přineslo pouze

⁹ Archiv bezpečnostních složek, Národní archiv Praha, Vojenský historický archiv, Archiv Ministerstva zahraničních věcí, Archiv Národního muzea, Státní okresní archiv Tábor, Archiv Krátkého filmu, Archiv České televize.

útržkovité výsledky. Stejně tak bylo komplikované sestavit kompletní filmografii, která se skládá z několika set položek a je zde celistvě uvedena vůbec poprvé. Ani tak ale není možné poskytnout stoprocentní záruku její kompletnosti.

Nejcennější informační bázi, u níž však připouštíme výrazné subjektivní zabarvení (ve shodě se zvolenou metodou), je přibližně 60 hodin rozhovoru, v písemném přepisu čítajícího zhruba tisíc stran.

Struktura práce

Prvním úkolem, jenž má vést k ověření stanovené hypotézy, je představení a analýza filmových děl Paula Fierlingera. Zde bude kladen důraz především na filmy, které nesou znaky autobiografie či alespoň autobiografických motivů. Pro neoformalistickou analýzu přitom bude zapotřebí nejprve předvést celek filmografie ve stručném shrnutí. Aby byl následující analytický oddíl efektivně využit, je v kapitole Filmografie načrtnut základní narativ každého ze zmiňovaných projektů.

Další z kapitol, věnující se animovanému dokumentu, zdůrazňuje kontext tohoto subžánru a jeho základ ztotožňující pohled autora-tvůrce s pozorovanou objektivizovanou či ryze subjektivně vnímanou předkamerovou realitou, a sblížující tak animované tvůrčí principy s non-fikčním uměleckým dílem.

Metodologie

Vzhledem k vymezení tématu, cíle práce a ke zvolené hypotéze se coby nejvhodnějším metodologickým přístupem stalo funkční, systematické spojení tří zvolených metod.

Neoformalistický přístup

Nejprve se pokusíme o analýzu jednotlivých filmových děl včetně jejich technického a produkčního zázemí, přičemž bude kladen důraz především na filmy, které nesou znaky autobiografie či alespoň autobiografických motivů. Dominantním bude neoformalistický přístup Kristin Thompsonové, jenž nám umožní charakterizovat stěžejní tvůrčí postupy. Neoformalismus představuje celkový přístup k filmové analýze, který nabízí řadu základních předpokladů o tom, jak je filmové dílo vystavěno, a tyto předpoklady jsou využity ke zhotovení teze a metody vhodné pro každý jednotlivý film. Filmová analýza „*zahrnuje rozšířené, pozorné sledování filmu – sledování, které dává analytikovi možnost pohodlně zkoumat ty struktury a materiály, které ho zaujaly.*“ Úkolem analýzy je pak zdůrazňovat poutavé aspekty filmů a objevit, co je na daném konkrétním díle zajímavé.¹⁰ Mezi nejdůležitější postupy neoformalistické filmové analýzy patří zaměření se na ty prostředky a formální komponenty díla, které zastávají důležitou funkci a mají pro své použití motivaci.¹¹ Základním předpokladem neoformalismu o výstavbě filmu je fakt, že filmy jsou umělé konstrukty, jež nemají žádné přirozené vlastnosti a vyžadují specifický, estetický typ percepce. Umělec je tedy racionálním prostředníkem a provádí rozhodnutí, která považuje za přiměřená svému záměru.

„Nikdy nejde o ‚pouze přirozený‘ akt, ať filmař vkládá do díla jakýkoliv prostředek a bez ohledu na to, jak realisticky se může film jevit. Zde se stávají ústředními pojmy motivace a funkce. Vždy se můžeme ptát, proč je zde určitý prostředek přítomen...“¹²

Druhý předpoklad neoformalistické analýzy se zakládá na pojmu ozvláštnění, prostřednictvím něhož se filmy snaží „*ozvlášťňovat konvenční prostředky vyprávění, ideologie, stylu a*

¹⁰ THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, roč. 10, č. 1, s. 5-6.

¹¹ Např. textuální podněty, jako je opakování nebo variace motivů, vzorce v narativní struktuře a jejich narušování, charakteristické využití stylistických postupů apod.

¹² THOMPSONOVÁ, s. 25.

žánru.“¹³ Filmové dílo je analyzováno v historickém kontextu a důraz je kladen na otázku, jak se film drží zavedených norem nebo jak se od nich svými specifickými postupy vzdaluje.¹⁴

Vzhledem k cíli práce, kterým je doložit propojenost životního příběhu a umělecké tvorby, se analýza zaměří především na výskyt autobiografických prvků a opakujících se motivů v díle Paula Fierlingera, které se podílely na vytvoření jeho typického autorského stylu. Aby byl analytický oddíl této práce efektivně využit, je v kapitole Filmografie načrtnut základní narativ každého ze zmiňovaných projektů. Stěžejním se pak stanou snímky *Drawn from Memory* a *Still Life with Animated Dogs*, na nichž se diplomová práce bude snažit danou tezi dokázat.

K detailizaci tohoto přístupu k filmové analýze v případě animovaného filmu poslouží publikace *Art in motion: Animation aesthetics* (Maureen Furniss, 2007), kde jsou osvětlena tvůrčí, technologická a produkční specifika animace.

Biographical research

Zatímco první metoda směřuje k uměleckému dílu, biographical research je přímo orientován na osobnost a životní příběh v rámci širšího socio-kulturního kontextu. Metoda, jež byla původně vyvinuta především pro výzkum profesních a etnických společenských skupin ve 20. a 30. letech 20. století, byla v posledních desetiletích výrazně modernizována a obrátila svou pozornost od aplikace teoretických konstrukcí a kvantitativních postupů zkoumání k individuálnímu vnímání kariér, nedávné historie v širším pojetí a subjektivní interpretace dějin s akcentem na každodennost.

Biografický výzkum ve svých moderních metodách bezprostředně zapadá do rámce postmoderní historiografie, která odmítá velké příběhy politických dějin a preferuje spíše interpretační mozaiku, v níž jsou všechny vstupní elementy stejně validní se stejnou mírou pravdivosti. Osobní interpretace vlastního životního příběhu a jeho okolí tak může vyjadřovat obecně sdělné informace a pocity, které z žité sociální reality odhalují mnohem zásadnější fazety, než jakákoliv snaha o objektivizační princip, jenž je ve výsledku vždy ideologicky determinován. V pojetí postmoderních historiků, mezi něž patří mimo jiné Hayden White, Robert Rosenstone či Ian Christie, jsou tak obvyklé prostředky biografického výzkumu plně legitimizovány, a i když je prostý rozhovor viděn jako pramen, jeho kontextualizace nabývá

¹³ Tamtéž, s. 26.

¹⁴ Tamtéž, s. 18-19.

hodnoty vědecké práce. Rozsah a pravidla biografického výzkumu přitom zahrnují širokou škálu dílčích metod a přístupů s výraznými mezioborovými rysy.

Diplomová práce bude vycházet z několika odborných článků (v českém badatelském prostředí uvádějí základní terminologii Dudová, 2011, a Svoboda, 2007) z oblasti antropologie a sociologie, a především ze dvou hlavních publikací, jež obsáhle popisují a shrnují vývoj i postupy této disciplíny: *Biographical Research* (Brian Roberts, 2002) a *Interpretive Biography: Qualitative Research Methods, vol. 17* (Norman K. Denzin, 1989). Hlavním přínosem těchto studií je odmítnutí objektivistického přístupu k biografickému výzkumu a zaměření pozornosti na chápání narativních příběhů coby specifické historické interpretace.

Brian Roberts charakterizuje biographical research jako metodu využívající příběhy jednotlivců a ostatních osobních materiálů k pochopení individuálního života v jeho společenském kontextu.¹⁵ Tato metoda zahrnuje různé druhy výzkumů a sběr a interpretaci biografických dat (v podobě textové, orální, vizuální a multimediální) – tzv. "lidské dokumenty"¹⁶ nebo také „dokumenty života“¹⁷.

Jedním z rysů biografického výzkumu je pragmatismus a eklekticismus uplatňovaný při studování a prezentování životních příběhů. Biografický výzkum překlenuje disciplíny historiografie (analýza dokumentů archívního charakteru) a etnografie (studium společenských celků prostřednictvím přímého pozorování v terénu) tím způsobem, že hlavním předmětem zájmu jsou „živí lidé...a jimi vnímaná a interpretovaná minulost.“¹⁸ Jedná se o shromažďování a analýzu výpovědi o celém životě nebo jeho části, většinou v podobě obsáhlého polostrukturovaného rozhovoru. Vyprávění může být posíleno dodatečným dotazováním nebo osobními dokumenty. Spíše než na pokus o zachycení současné situace jednotlivce klade biografický přístup důraz na umístění jedince do sítě sociálních kontaktů, historických událostí a životních zkušeností (life history). Důležitá část této metody se zaměřuje na způsob, jakým respondent aktivně buduje příběh svého života v návaznosti na sociální kontext v době rozhovoru (life story), čímž se jeho individuální zážitek propojuje s „historickými událostmi, institucionálními změnami a přechody mezi systémy.“¹⁹

¹⁵ ROBERTS, Brian: *Biographical Research*. Philadelphia: Open University Press, 2002, s. 2.

¹⁶ Tamtéž, s. 1.

¹⁷ DENZIN, Norman K.: *Interpretive Biography: Qualitative Research Methods, vol. 17*. London: Sage, 1989, s. 7. - Pod pojmem „lidské dokumenty“ se rozumí např. deníky, dopisy, osobní poznámky, zápisníky, autobiografické záznamy, závěť, CV, e-maily, webové blogy, inzeráty, diplomy, ocenění apod. Srov. ROBERTS, s. 62.

¹⁸ SVOBODA, Michal: „Biografická Metoda v Antropologii.“ Západočeská univerzita v Plzni: Antropowebzin, 2-3/2007. <http://antropologie.zcu.cz/biograficka-metoda-v-antropologii>.

¹⁹ DUDOVÁ, Radka: „Kvalitativní výzkum životních drah: life stories a biografický výzkum.“ Praha: Socioweb - sociologický webzin, Sociologický ústav AV ČR, 11/2011. <http://www.socioweb.cz/index.php?disp=teorie&shw=480&lst=117>.

Biografická metoda zahrnuje několik poddruhů kvalitativního výzkumu, jehož základ tvoří sběr dat shromážděných prostřednictvím následujících postupů: rozhovory, pozorování anebo archívní data, přednášky, scénáře, dopisy a další písemnosti a média (fotky, obrázky, audio a videozáznamy).²⁰ Autor těchto materiálů využívá k tomu, aby prezentoval komplexní příběh o svém předmětu zkoumání. Výklad je přitom založen na kombinaci nashromážděných údajů a perspektivy badatele. Jednoduše řečeno, příběh se zrodí z nashromážděných dat. V obecném smyslu je biografická studie považována za vyčerpávající popis jedné životní zkušenosti, za interpretaci významů této zkušenosti, jednotlivých životních fází a přechodů mezi nimi. „*Autobiografie nebo biografie je vlastně vyprávěná identita.*“²¹ Cílem badatele je pak „*získat přístup k perspektivě samotného aktéra: jeho hodnotám, definicím situací a jeho vlastnímu chápání sociálních procesů a pravidel, které je výsledkem jeho socializace a životních zkušeností.*“²²

Biografické záznamy jsou tvořené z narativ, což jsou subjektivní popisy života dotazovaného a událostí v jeho minulosti, které však podává ze své současné perspektivy a může tedy události hodnotit jinak, než v době, kdy je prožíval. Při vyprávění a pozdějším sestavování biografického příběhu tedy nutně dochází k zabarvení výkladu, respektive k několikanásobné interpretaci, jak popisuje Michal Svoboda:

*„Uvědomme si dvojitý proces interpretace – nejprve je událost nějakým způsobem uložena v informátorově paměti a poté je kódována do slov a vět. Třetí interpretaci následně provádí badatel, který z narativ sestavuje příběh. Vidíme, že minimálně třikrát došlo k rekódování informace. Výsledný obraz se nutně bude od události v minulosti nějakým způsobem lišit. Smyslem biografického přístupu není na základě narativ určit, co se stalo v minulosti, nýbrž odhalit konkrétní interpretaci vázanou na konkrétní individuum.“*²³

Narativy jsou sestavovány do výsledné podoby „life story“ z tzv. „narativních rozhovorů“ (doporučená doba věnovaná získávání dat a rozhovorům se pohybuje v rozmezí alespoň 30–50 hodin, včetně opakování některých interview a pokládání stejných otázek v průběhu jednotlivých návštěv), jež se skládají „(a) z plynulého vyprávění interviewovaného vypravěče, během něhož ten, kdo vede rozhovor, omezuje své zásahy na minimální projevy nutné k tomu,

²⁰ Osobní dokumenty mohou odhalit nové skutečnosti, podpořit vytváření a ověřování hypotéz a podávat historický pohled na jednotlivce a společenský život. Srov. ROBERTS, s. 19.

²¹ KONOPÁSEK, Zdeněk: *Auto/biografie a sociologie. Druhá verze*. Praha: Institut sociologických studií FSV UK, 1994, s. 3.

²² DUDOVÁ, 2011.

²³ SVOBODA, 2007.

aby udržely tok vyprávění, (b) z části věnované otázkám, jimiž se vedoucí rozhovoru snaží rozvinout problémy navozené vyprávěním a zavést řeč na další, vedlejší téma.“²⁴

V mnoha ohledech biografický výzkum připomíná postupy tzv. zúčastněného pozorování, kdy se badatel snaží seznámit s přirozeným prostředím zkoumaného subjektu a získat si jeho důvěru a respekt, aby bylo vyprávění co nejvěrnější.²⁵

Klíčovou otázkou biografického výzkumu je míra a podoba objektivity jednotlivých výzkumných postupů, jež byla v minulosti terčem kritiky. Především osobní výpovědi a sebeinterpretace byly v minulosti kritizovány coby podmíněné snahou o konstrukci vlastního pozitivního obrazu, poznamenané selektivní pamětí, psychologickým profilem, ale třeba i politickou situací. Tyto námitky jsou však vyvráceny prostou specifikací cíle biografického výzkumu: jak již bylo řečeno, tato metoda se opírá především o retrospektivní konstrukce obrazů zažité skutečnosti. Spíše než na samotné události, jež mohou být statisticky zpracovány, se však biografický výzkum zaměřuje na to, jak jedinci tyto události vnímají a jaké významy jim přiřkládají.

„Rozhovor nemůže poskytnout zrcadlovou reflexi objektivní reality, ale je interakcí mezi tazatelem/tazatelkou a dotazovaným/dotazovanou, v níž oba účastníci vytvářejí a konstruují narativní verze sociálního světa. Právě díky tomu může výzkumník/výzkumnice proniknout k významům, jež lidé přiřkládají svým zkušenostem a sociálním světům. Interview není ani neutrálním prostředkem získávání informací o realitě, ani zdrojem zkreslení této reality – místo toho je prostorem a příležitostí pro vytváření vědění.“²⁶

Z postupů shromažďování dat nabízených biografickým výzkumem se tato práce opírá především o následující:

1. Přibližně 60 hodin rozhovorů přeložených a převedených do zhruba tisíce normostran psaného českého textu.
2. Doplňkové rozhovory s Fierlingerovými blízkými a spolupracovníky: Jan Kačer, Pavel Landovský, Jaromír Kallista, Peter Fierlinger, Sandra Fierlinger, Peter Parker.
3. Osobní archiv Paula Fierlingera (značně neuspořádaný), obsahující rodinné a osobní fotografie, cestovní pas, diplomy, certifikáty, dopisy, pohlednice...

²⁴ Tamtéž.

²⁵ V případě Paula Fierlingera byl tento úkol o něco snazší díky jeho mnohaletým zkušenostem ze setkání Alcoholics Anonymous, kde je vzájemné sdílení zkušeností základní premisou. Denzin zmiňuje Alcoholics Anonymous jako jeden z příkladů sociálních skupin, kde je metoda vyprávění vlastních příběhů tak hojně využívána, protože se předpokládá, že každý člověk dovede vyprávět svůj vlastní, specifický příběh.

²⁶ Dudová, 2011.

4. Archiv produkční společnosti AR&T Associates, zahrnující smlouvy, scénáře, storyboardy, náčrtky, předměty použité při natáčení.
5. Archivní materiály z fondů Archivu bezpečnostních složek, Národního archivu Praha (fond *Svaz československých výtvarných umělců – ústřední výbor, Praha (ÚSČSVU)*), Vojenského historického archivu, Archivu Ministerstva zahraničních věcí, Archivu Národního muzea, Státního okresního archivu Tábor (fond *Střední průmyslová škola keramická Bechyně 1880–1988*), Archivu České televize, Archivu Krátkého filmu Praha, a. s.
6. Dobové reference v tisku a katalogích.
7. Sekundární literatura interpretující dané období a tvorbu Paula Fierlingera, která je využívána především pro ověření statusu tvůrce a jeho role ve světovém animovaném filmu.

Auteurská teorie

Třetím přístupem, jenž umožňuje propojit a přivést ke společné syntéze oba předchozí, je teorie auteurství, rozvinutá v publikacích zmíněných v kapitole Literatura. Díky ní lze předchozí oddíly pojímat jako komplementární, nikoliv antagonistické.

Auteurská teorie jako kulturní schéma ve studiích filmu slouží ke zdůraznění práce režiséra před ostatními spolupracovníky v produkci filmu²⁷ – režisér coby nejdůležitější tvůrce nejvíce ovlivňuje sdělované významy, specifickou filmovou formu a styl díla. Podle filmařů a kritiků Francouzské nové vlny auteur „zanechává v díle jistý otisk své osobnosti navzdory omezením standardizovaného studiového systému.“²⁸

Pokud termínem „produkce“ filmu odkazujeme jednoduše k plánování a práci přímo spojené s výrobou neboli zhmotňováním filmu, pak se Paul Fierlinger svým pracovním nasazením řadí mezi tvůrce, kteří fungují v malých produkčních jednotkách, kde nejen zastávají několik funkcí, ale mají jasnou kontrolu nad všemi složkami produkce. Pojmem auteurství a otázkami spolupráce a produkční hierarchií se zabývá Chris Mathieu, který zmiňuje pevně zakořeněnou ideu režiséra jako autora v historii evropské filmové produkce, v jejímž kontextu Fierlinger jako tvůrce začínal a tuto ideu naplňoval celý život. V tradici evropského filmu je v obecném

²⁷ ALLEN, Michael Patrick a LINCOLN, Anne E.: „Critical Discourse and the Cultural Consecration of American Films.“ *Social Forces* 82, no. 3 (March 2004): 887.

²⁸ BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, 2011, s. 57.

konsensu režisér přirozeně vnímán jako nejdůležitější osoba a přijetí jeho autority je považováno za samozřejmé, stejně jako fakt, že hlavním zájmem všech zainteresovaných osob by měla být úspěšnost filmu, nikoliv příležitost k individuálnímu vyjádření a ztvárnění vlastní vize.²⁹ Dalším faktorem, který zaručuje legitimitu auteurské ideologie, je podle Mathieua přítomnost důvěry v režiséra jako tvůrce a udělování zásluh za vykonanou práci v celém produkčním týmu. Poslední důležitou složkou auteurského fungování je vzájemná péče v týmu, včetně starosti o režiséra jakožto citlivého umělce s vizí. Struktura auteurského modelu tedy závisí nejen na pracovní hierarchii, ale také na podpoře podřízených rolí, na respektování jasné autority, stejně jako na přátelské důvěře a uznání jednotlivých tvůrčích příspěvků.³⁰ Tento auteurský princip se v podání tvorby Paula Fierlingera uplatňuje o to víc díky jeho produkčnímu modelu – vlastní studio v domácím prostředí, ve kterém na filmech pracuje pouze s jedním nebo dvěma pomocníky, často přáteli nebo lidmi z okruhu známých, a do práce začleňuje i vlastní rodinu. Svým spolupracovníkům dává příležitost k seberealizaci, zatímco si stále zachovává jasnou autorskou vizi a kontrolu nad celým projektem.

„Animace dále problematizuje otázku autorství v tom smyslu, že na jedné straně může napodobovat produkční podmínky velkých průmyslových filmů, zatímco na druhé straně nabízí možnost, aby si filmař v provozu vystačil téměř úplně sám.“³¹

Teorie auteurství byla zvolena jako pomocná oblast či spojnice právě proto, že se v případě Paula Fierlingera jedná o mnohem větší identifikaci, na rozdíl od hraného filmu a studiového průmyslu, kde je do produkce zapojen velký štáb a na výsledné podobě díla se podílí mnoho osob. Fierlingerovy produkční postupy navíc vykazují znaky typické pro exilové fungování. Podle Jiřího Voráče je jím především zesílená role tvůrce: *„Filmař má osobní dohled nad celým procesem výroby, často zastává více funkcí, jako autor scénáře využívá autobiografických motivů a autorské perspektivy.“³²*

Je-li tedy dle našeho předpokladu auteurský koncept podle myšlenky auteurské teorie odvozen od míry participace tvůrce na co nejvíce fázích tvorby filmového díla, pak by logicky měl tvůrce animovaného filmu, jenž je zároveň výtvarníkem i režisérem, scenáristou, animátorem i producentem, být autorem par excellence. Je však potřeba odlišit pojem animátor coby výtvarník-animátor od animátora jako jedné z řemeslných profesí při vzniku

²⁹ MATHIEU, Chris: „The ‚Cultural‘ of Production and Career.“ In: SZCZEPANIK, Petr a VONDERAU, Patrick (ed.): *Behing the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 615.

³⁰ Tamtéž, s 56.

³¹ WELLS, Paul: *Animation: Genre and Authorship*. London: Wallflower Press, 2007, s. 73.

³² VORÁČ, Jiří: *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host, 2004, s. 16.

animovaného filmu, jejíž náplní je pouze animovat kresby (často jen hlavní fáze). Podle Edgara Dutky se v prvním případě, výtvarník-animátor, jedná o zahrnutí těchto tvůrčích profesí: režisér, scenárista, výtvarník a animátor. Výsledné dílo je pak možné považovat za autorské.³³ V této souvislosti tedy lze Paula Fierlingera chápat jako autorského tvůrce, neboť v naprosté většině svých projektů zastával všechny čtyři zmíněné funkce.

„Animace je umění i řemeslo; je to proces, ve kterém karikaturista, ilustrátor, výtvarník, scenárista, hudebník, kameraman a filmový režisér spojí své schopnosti a vytvoří nový druh umělce – animátora.“³⁴

Na rozdíl od hraného filmu navíc animace závisí výhradně na umělém konstruování vizuálních událostí a je vytvářena prostřednictvím tvůrce vědomého využívání principů umělecké tvorby a hraného filmu. Animátor je zodpovědný za každý aspekt toho, co lze nazvat detailním procesem tvoření nového světa, spíše než pouhým osvojováním si světa již existujícího.³⁵

Zesílení naší domněnky potvrzuje i žánrová tendence v díle Paula Fierlingera k dokumentární autobiografii a biografii. K otevřenému zobrazování sebe sama a vyprávění vlastních příběhů opět přispívá Fierlingerovo malé produkční zázemí, které umožňuje větší stupeň tvůrčí kontroly a osobního vyznání. Fierlinger se rovněž neustále vrací k podobným námětům a recykluje své oblíbené motivy a vyprávěcí postupy. Podle tzv. autorské politiky („la politique des auteurs“) považovali kritici v 60. letech „jakéhokoli režiséra s osobním rukopisem nebo zřetelným světovým názorem za autora.“³⁶ Americký kritik Andrew Sarris popsal tři kritéria důležitá pro určování autorského rukopisu – specifické technické zpracování, osobní styl a vnitřní význam díla. Režisér se tedy stává se technikem, stylistou i autorem.³⁷ Za stěžejní lze pro tuto práci považovat motto autorské kritiky, které umožní hledat v celém díle tvůrce charakteristické prvky a interpretovat ho tak jako výraz životního názoru:

„Režisér ve skutečnosti natáčí pouze jeden jediný film a neustále ho replikuje. Opakující se náměty, témata, obrazy, techniky a zápletky poskytují jeho dílu vzácnou jednotu. Znalost dalších filmů téhož tvůrce umožňuje publiku pochopit ten, který právě sleduje.“³⁸

³³ DUTKA, Edgar: *Scenáristika animovaného filmu / Minimum z historie české animace*. Praha: AMU, 2006, s. 16.

³⁴ BLAIR, Preston: *Cartoon Animation*. Laguna Hills, California: Walter Foster Publishing, 1994, s. 6.

³⁵ WELLS, s. 26. Podrobněji se problematice autorství v animovaném filmu, včetně různých variant produkcí animovaného filmu a dále textuálních i extra-textuálních oblastí definic pojmu „auteur“, věnuje kapitola „The Animation Auteur“, s. 72.

³⁶ BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, s. 428.

³⁷ FURNISS, Maureen: *Art in motion: Animation aesthetics* (revised ed.). London and Montrouge: John Libbey, 2007, s. 21.

³⁸ Tamtéž.

Terminologie

S ohledem na fakt, že tato práce vychází z teoretického backgroundu, jenž doposud není v českém prostředí přesně terminologicky kodifikován, je zapotřebí uvést základní termíny a nuance jejich užití, přičemž v některých případech je racionálnější užití původních označení v anglickém jazyce, aby významy definované v původní teoretické literatuře nebyly zatíženy či znečištěny nežádoucími konotacemi vycházejícími z českého úzu.

V případě **biographical research** budeme používat v některých případech původní, anglické názvy, jelikož český doslovný překlad je mnohdy nepřesný anebo má nežádoucí konotace („životopisný výzkum“ versus „biografický výzkum“).

Výsledným předmětem biografického výzkumu je **biografie**, což je písemná zpráva nebo historie života jedince. **Interpretativní biografie** pak vytváří literární, narativní zprávy a reprezentace žitých zkušeností. Jinými slovy se jedná o vyprávění a popisování příběhů podléhající konvencím, které je strukturují.³⁹ Tyto konvence zahrnují následující problematické předpoklady a domněnky: narativní zvyklosti a kulturní ideologie, vliv a význam pohlaví a třídy, rodinné začátky, výchozí momenty, odborného autora a pozorovatele, objektivní životní momenty, skutečné osoby se skutečným životem, přelomové zkušenosti, pravdivá prohlášení odlišená od fikce.⁴⁰

Do základní terminologie biographical research dále patří několik klíčových slov: **Transcribing** – „přepis“ je proces převádění zvukových nebo obrazových dat do podoby textu pro analýzu. **Coding** – „kódování“ je revize poznámek a hledání společných témat. **Themes** – „témata“ popisují vyskytující se vzory jako výsledné jevy.

Life history neboli „historie života“ je interpretací a sepsanou zprávou o odvyprávěném životě neboli konstrukcí předchozích zkušeností jednotlivce vztahujících se k příběhu, pocházejících z různých zdrojů. Jinými slovy jde o pozdější interpretační a prezentační práci badatele.⁴¹ Někdy také označován jako „personal history“⁴².

Life story je „životní příběh“, který se dotazovaný subjekt rozhodne vyprávět o svém životě, většinou prostřednictvím rozhovoru vedeného badatelem.⁴³ Pozornost je zaměřena na způsob, jakým subjekt vytváří význam svého života (celoživotní konstrukce významu). Někdy také

³⁹ DENZIN, 1989, s. 11.

⁴⁰ Tamtéž, s. 17.

⁴¹ ROBERTS, 2002, s. 3.

⁴² DENZIN, 1989, s. 41.

⁴³ BERTAUX, Daniel a KOHLI, Martin: „The Life Story Approach: A Continental View.“ *Annual Review of Sociology*, Vol. 10. (1984), s. 215-237.

bývá označován jako „life review“⁴⁴ nebo „self story“⁴⁵. Tento osobní příběh je vytvářen při samotném procesu vyprávění, má narativní formu a typicky následuje lineární formát.

Narativní přístup se zaměřuje na způsob, jak jsou příběhy konstruovány a interpretovány. „Vychází z teze, že lidé při budování vlastní identity konstruují smysl svého života – a tento ‚smysl‘ má zpravidla podobu příběhu“⁴⁶ neboli **narativní identitu**, jenž poskytuje životu určitou jednotu a směřování v souladu s konvencemi, jimž podléhá vyprávění příběhů v dané kultuře a společnosti.⁴⁷ Narativní přístup dovoluje badateli hlubší ponoření do vyšetřovacího procesu než kvantitativní a statistické metody.⁴⁸

„Osobní příběh je něčí identita, je to příběh vytvořený, vyřčený, revidovaný a vyprávěný po celý život. Poznáváme nebo objevujeme sami sebe a odhalujeme sebe ostatním skrze příběhy, jež vyprávíme.“⁴⁹

Turning point / epiphany jsou klíčové momenty, epifanie, které strukturují život i samotné vyprávění, a dávají mu tak chronologii. Epifanie jsou zásadní momenty v lidském životě, které si subjekt zapamatoval, vyhodnotil jako důležité a jež v něm zanechaly trvalou stopu (např. první vzpomínky, první kontakt s jiným člověkem nebo věcí, zkušenost s drogami, svatba, rozvod, úmrtí, emigrace, politická událost, významná uvědomění apod.). Osobní zpovědi jsou tedy narativní „výpovědi, které jsou tematicky organizovány okolo jedinečných historii nějakých individuálních životů.“⁵⁰ Biografické texty jsou tedy typicky strukturovány podle těchto významných momentů.⁵¹

Paměť má především funkci interpreta dějin, který však podřizuje svůj výklad historických událostí svým současným, přítomným zkušenostem.⁵² Otázka paměti je otázkou „přepisování sebe sama“, interpretačního procesu, při němž je něčí minulost a osobnost znovuvytvořena prostřednictvím nových výkladů.⁵³

⁴⁴ CLAUSEN, J. A.: "Live Reviews and Life Stories." In: GIELE, J. Z.; ELDER, G. H. (ed.). *Methods of Life Course Research: Qualitative and Quantitative Approaches*. London: Sage, 1998, s. 189-212.

⁴⁵ DENZIN, 1989, s. 43.

⁴⁶ DUDOVÁ, 2011.

⁴⁷ McADAMS, D. P.: "Studying Lives in Time: A Narrative Approach." In: LEVY R.; GHISLETTA, P.; GOFF, J.-M. L.; SPINI, D.; WIDMER, E. (eds.) *Towards an Interdisciplinary Perspective on the Life Course*. Oxford: Elsevier, 2005, s. 237-258.

⁴⁸ ROBERTS, 2002, s. 119.

⁴⁹ Tamtéž, s. 128.

⁵⁰ KONOPÁSEK, 1994, s. 13.

⁵¹ DENZIN, 1989, s. 22.

⁵² SVOBODA, 2007.

⁵³ ROBERTS, 2002, s. 127.

Co se týče **neoformalistické filmové analýzy**, mezi základní termíny, které budeme užívat, patří již výše zmíněný pojem **ozvláštnění**. Ozvláštnění je v podstatě termín pro základní účel umění v životě. Je to estetická hra, díky níž umělecké dílo dosahuje účinků na naši percepci (např. tím, že různými prostředky zatěžuje naše vnímání – novými vzorci nebo kontexty, složitou konstrukcí apod.). **Motivace** je důvod, který film poskytuje pro výskyt a použití konkrétního prostředku. Motivace (neboli příčina, odůvodnění) může být kompoziční, realistická, transtextuální nebo umělecká. **Funkce** je „vzájemný vztah každého prvku díla se všemi ostatními prvky v tomto díle a s celým systémem.“⁵⁴ Každý prostředek má různé funkce (neboli cíl, poslání, úkol) podle kontextu díla a hlavním úkolem analýzy je tyto funkce najít. Pojmy motivace a funkce tedy pomáhají pochopit použití jednotlivých prostředků. **Prostředek** je jakýkoliv prvek či struktura, která v díle hraje roli. Formální prostředky mohou např. sloužit vyprávění, mohou být nositeli určitého významu nebo implikovat význam jiný, mohou ozvlášťovat strukturu filmu anebo odkazovat k jiným prostředkům z jiných děl. Důležitým pojmem je koncept **dominanty**, jenž určuje, které prostředky nebo funkce budou stavěny do popředí jako nejdůležitější a ozvlášťující rysy. Filmové dílo dominantu jako hlavní formální princip využívá k organizaci jednotlivých prostředků a tematických, narativních a stylistických rovin. Dominanta je hlavním určujícím aspektem toho, jaká metoda je pro film vhodná, a nalezení dominanty se tak stává východiskem pro filmovou analýzu. Základními a obecně známými termíny neoformalistické analýzy narativní složky filmu jsou fabule a syžet. Jen pro připomenutí uvedeme, že **syžet** je „*strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu*“⁵⁵ a **fabule** pak představuje „*mentální konstrukce chronologicky, kauzálně propojeného materiálu*“⁵⁶. **Narace** je tedy „*proces, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace*.“⁵⁷ Vyprávění má tři základní vlastnosti, které se projevují v různé míře: komunikativnost, stupeň informovanosti a vědomí sebe samého. Pro potřeby této práce, jak uvidíme při rozboru Fierlingerových filmů, je navíc důležité pojetí **vypravěče**:

„*Někteří teoretici a kritici se domnívají, že narativní umělecká díla mají vždy vypravěče, a toho chápou jako osobu, skrze niž jsou informace filtrovány. Já vycházím z toho, že vyprávění je proces, nikoliv osoba, a že filmy mají vypravěče jako takového pouze tehdy, když v nich mluví hlas, ať diegetický či ne-diegetický, a poskytuje nám informace.*“⁵⁸

⁵⁴ EJCHENBAUM, Boris M.: *Sur la théorie de la prose*. In: TODOROV, Tzvetan (Ed.): *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1966, s. 228.

⁵⁵ THOMPSONOVÁ, s. 27.

⁵⁶ Tamtéž, s. 28.

⁵⁷ Tamtéž, s. 29.

⁵⁸ Tamtéž, s. 30.

Life story

Zabýváme-li se v naší práci prvky melancholie, osamění či smutku v uměleckém díle, u něž předpokládáme, že zrcadlí životní pocity umělce, jsou peripetie a rozuzlení životního příběhu klíčovými argumenty pro jejich pochopení. Tím spíše, není-li životní příběh sekundárně odvozen, ale primárně vyprávěn samým narátorem, jenž strukturováním i stylem výpovědi předurčuje interpretaci silných momentů, křížovatek vlastního života, které pak ovlivnily uměleckou výpověď.

Tato kapitola má za úkol přiblížit životní příběh Paula Fierlingera, který byl poskládán z částí popsaných v životopisech, odvyprávěných ve veřejných i osobních rozhovorech a jemž se odráží i v samotných dílech tvůrce. Chronologický sled formují důležité klíčové momenty, epifanie, které strukturují život i samotné vyprávění tím, že zanechávají v jedinci trvalou stopu a důležitou vzpomínku. V následném narativním sestavování životní life story tyto stěžejní body a okruhy pak díky většímu důrazu, opakování i emočnímu zabarvení vyvstávají na povrch.

Okolnosti narativního rozhovoru

Rozhovor, jenž je základním pramenem biografického výzkumu vytyčeného touto diplomovou prací, byl veden v letech 2011–2014. Jeho převážná část proběhla na předměstí Filadelfie, v sídle produkční společnosti AR&T Associates, Inc., které je zároveň bydlištěm Paula a Sandry Fierlingerových. Stěžejním návodem pro vedení interview byla kniha *Třetí strana trojúhelníku* (Miroslav Vaněk a Pavel Mücke, 2011), odkud vyplývají pravidla pro tzv. narativní interview, které nejlépe odhaluje osobní interpretaci životních i dějinných momentů a vyjasňuje rytmicitu, prioritizaci i lineární souslednost životních a kariérních faktů. V tomto typu rozhovoru je dán maximální prostor narátorovi, zatímco dotazovatel a jeho vhlad je upozaděn. Tímto způsobem bylo nahráno cca 60 hodin záznamu.

Přes věkový rozdíl mezi dotazovaným a dotazujícím se byla atmosféra po celou dobu interview přátelská, uvolněná a vedoucí k otevřenosti a upřímnosti i u těch odpovědí a částí příběhu, které je možné z pohledu narátora považovat za rizikové.⁵⁹ Pro účely odborné práce, jejímž cílem je mimo jiné i rekonstrukce Fierlingerova díla rozvrženého v čase, byla zapotřebí několikrát verifikace, tzn. křížové ověření faktů z několika zdrojů. Dlužno konstatovat, že faktografická chybovost v odpovědích Paula Fierlingera byla minimální, jednalo se téměř

⁵⁹ Paul Fierlinger projevil vysokou míru introspekce, kdy v některých případech sám sebe očerňoval a přiznával se k mnohým věcem, které by jinak mohl opomenout.

výhradně o drobné posuny v dataci či v místopisu. V další fázi pak byly tyto omyly odstraněny a z hrubých přepisů vznikl knižní narativní rozhovor publikovaný začátkem roku 2015 ve Vydavatelství UP, z něž bude v případě potřeby ilustrativně citováno.

Odchytky ve fakticitě, obecném mínění a konkrétní individuální interpretaci

Podle Denzina se individuální originalita nejlépe zobrazuje na obecném pozadí, životní příběh a subjektivní pojetí dějin pak nejlépe kontrastuje s obecným historickým povědomím či většinovým míněním.⁶⁰ I když by jakékoliv rozplétání či definice generálního pohledu na kteroukoliv událost posledních osmi desetiletí byly velmi diskutabilní a jen částečně relevantní, lze uvést alespoň několik příkladů daného kontrastu, a dokumentovat tak jedinečnost Fierlengerovy interpretace.

Prvním příkladem, jenž staví do protikladu kodifikovaný výklad oficiální historiografie a osobní vnímání dění, můžeme spatřovat už ve vztahu Paula Fierlingera k vlastnímu otci. Zatímco pozdější činnost Jana Fierlingera (po roce 1945) nesla zřetelné rysy politického konjunkturalismu, předchozí etapa jeho činnosti v USA spíše svědčí o skutečném budování předpolí pro československé zájmy v exilu.⁶¹ V paměti tehdy malého chlapce naopak zůstává zásadní pochybnost, mimo jiné ironicky zobrazena ve Fierlengerově stěžejním filmovém díle *Drawn from Memory*, zda politické konání jeho otce nepramenilo čistě z touhy být v centru pozornosti a společenského dění a vychutnávat si svůj vliv a moc, byť na úkor péče o vlastní děti. Je zde jasně patrný jak primární zážitek z diplomatického prostředí, které v reálu neodpovídalo představě o protinacistickém odboji, tak i dominující pocit křivdy, jež nebyla nikdy napravena.

Jako další příklad pak může sloužit vyhodnocení vlastní role a postavení v rámci kolektivu a společenského systému. Zatímco Paul Fierlinger vzpomíná na vykořenění, nedostatek rodičovské pozornosti a velmi přísné otcovské vedení, v archivu nacházíme některá svědectví svědčící o exkluzivních podmínkách, jež mu byly k dispozici, nebo o výsadním postavení,

⁶⁰ DENZIN, Norman K.: *Interpretive Biography: Qualitative Research Methods*, vol. 17. London: Sage, 1989.

⁶¹ Jan Fierlinger patřil mezi stoupence E. Beneše, kteří v USA vedli samostatnou tiskovou službu, spolu s J. Papánkem, A. Laurinem, a J. Münzerem. Od listopadu 1940 se kancelář nazývala „Čs. informační služba“, jejímž hlavním tiskovým orgánem byly *Newyorské listy* pod redakcí Stanislava Budína. Srov. *Soudobé dějiny*, Svazek 3, Vydání 1–4, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1996. O Fierlengerově roli v emigraci dále Srov. BŘEŇOVÁ, Halina: *Život pro jiné: Jan Papánek 1896-1991*. Praha: Faun, 1995.

kteří ho uchránilo před politickou perzekucí, která mohla mít díky jeho provokativnímu chování fatální následky.⁶²

Nejradikálněji se Fierlinger rozchází s obecným míněním i současnou historiografií v interpretaci Pražského jara 1968 a srpnových událostí. Pražské jaro 1968, považované za období demokratizace a přibližování se Západu, vnímá Paul Fierlinger ve své situaci jako slepou uličku a žádným způsobem se s ním neidentifikuje. Národní entuziasmus jej tak nechává zcela chladným a národní tragédii, srpen 1968, dokonce utilitárně hodnotí coby vyřešení svého osobního problému.⁶³

Pro studii o průřezu životních pocitů do uměleckého díla je toto zjištění v mnohém podstatné: dokládá výjimečnost konkrétního osudu, sílu sociální vykořeněnosti i charakter osobní vzpoury. Jistá umanutost, až egoistické setrvávání ve svém problému a jeho řešení jsou zřejmé hned v několika Fierlingerových dílech a silně se projevují i v „nezabydlenosti“ mizanscény, krajiny jeho filmů, kde převládá princip postavy coby solitéra vstupujícího do minimálních interakcí s vlastním okolím.

Life story Pavla/Paula Fierlingera

„Domnívám se, že se mi vše tak dobře zapsalo do paměti prostě proto, že jsme byli neustále přesouváni a nikam jsme nepatřili. Dětské zážitky jsou za takových okolností velmi silné a vepisují se mnohem hlouběji než u dětí s poklidným osudem.“⁶⁴

Abychom byli schopni vyhodnotit podstatné momenty v životě narátora, zasadit je do společenského a politického kontextu a definovat subjektivní úhel pohledu a interpretaci, přistoupíme ke zhuštěnému převyprávění osobního příběhu Paula Fierlingera.

Paul Fierlinger se narodil v roce 1936 jako syn kariérního diplomata Jana Fierlingera a jeho ženy Marty v japonském diplomatickém resortu Ashiya. Těsně před začátkem 2. světové války plánovala rodina Fierlingerova návrat do Československa, vlivem politických událostí

⁶² Jedná se o privilegia spojená s rodinným jménem Fierlinger – ochrana mocného strýce Zdeňka před vězením kvůli pokusu o útěk, možnost vstoupit do Svazu československých výtvarných umělců, životní styl vysoko postavené rodiny – rodinné letní sídlo v Sezimově Ústí, chata v Nespekách na Sázavě, bydlení na privatě v době středoškolských studií apod.

⁶³ K obecně málo pochopitelným reakcím patří kupříkladu Fierlingerova formulace osvobozujícího pocitu po vpádu vojsk Varšavské smlouvy 21. srpna 1968. Namísto sdílení celonárodní rezistence a deprese je Fierlinger škodolibě uspokojen – potvrdila se jeho slova o nereformovatelnosti režimu, a navíc je vojenskou anexí mateřské země konečně legitimizován jeho politický status uprchlíka.

⁶⁴ Paul Fierlinger, In: BILÍK, Petr a ERBENOVÁ, Kristýna: *Paul Fierlinger: Biografie*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014, s. 55.

se však v Moskvě rozhodla pro odjezd do USA, kde Jan Fierlinger pracoval pro exilovou vládu. Samo prostředí diplomatických služeb, zaměstnání a vytíženost rodičů a péče japonské chůvy od samého **narození** jsou výraznými momenty, jež jsou v rozhovoru opakovaně vysloveny a jimž je přikládán důraz. Z jejich podání plyne podvědomý a verbalizovaný nedostatek pocitu domova, mateřského citu a vjemu rodiny jakožto funkčního celku, kde se rodiče odkazují v první řadě k vlastním dětem, nikoliv k plnění kariérních či společenských povinností.

„Pokud bych měl spočítat všechny dny, které jsem strávil v matčině přítomnosti, pochybuji, že bych dal dohromady i jeden jediný rok.“⁶⁵

Příznačným rysem v **raném období života** Pavla Fierlingera je jazyková neukotvenost, respektive přechod mezi jednotlivými jazykovými a kulturními prostředími, aniž by byla programově budována identita Pavla a jeho o rok staršího bratra Petra. Ti tak byli zpočátku vychováni chůvou v japonštině s občasnými přechody do češtiny a angličtiny, aby tato praxe pokračovala i ve Spojených státech amerických, kde se postupně dostávali do styku s anglofonním prostředím a výchovou, která záhy převládla. Ke stejnému zvratu došlo ve věku deseti let po přesídlení do Československa.

„Když mi mnohem později vyprávěl Jan Werich svou vzpomínku, jak nás poprvé v newyorském bytě mých rodičů potkal, zmiňoval především svůj údiv z toho, že se dvě české děti, házející po sobě hrací kostky, dorozumívaly v Americe japonsky.“⁶⁶

Podstatnou část dětství trávili sourozenci Fierlingerovi mimo rodinný okruh, když byli svými rodiči dáni na výchovu do **náhradních rodin**. Již v tomto období se objevují první příznaky citové deprivace a odcizení se vlastní rodině. U Paula se projevuje zájem o kresbu, který bude dál rozvíjen. Zatímco první rodina sídlila v rurálním prostředí amerického venkova,⁶⁷ kde nebylo možné zajistit dostatečné vzdělání, druhá měla zázemí v univerzitním prostředí a patřila mezi akademické kruhy⁶⁸. V obou rodinách však převládal duch a režim poznamenaný americkým puritanismem, jenž svou přísnou výchovou a citovou odtažitostí jen násobil pocity samoty pocházející z odloučení od rodiny. Naproti tomu byly oběma bratrům vštěpovány

⁶⁵ Paul Fierlinger, In: ROBINSON, Chris: *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey, 2005, s. 84.

⁶⁶ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 52.

⁶⁷ Konzervativní rodina baptistického kněze žila ve starém statku z 18. století v osadě Wilmot ve státě New Hampshire. Wilmot si dodnes zachovává ráz divoké americké samoty s nízkou mírou dopravní dostupnosti a infrastruktury.

⁶⁸ Puritánská rodina univerzitního profesora bydlela ve městě Burlington ve státě Vermont, přímo v univerzitním kampusu University of Vermont.

hodnoty spravedlnosti, rovnosti, fair-play, skromnosti a sounáležitosti s vypjatým patriotismem, související s válečnou atmosférou.

„Vychováván jsem tedy byl hned vzápětí někým cizím a už nikdy jsem pak nikam zcela nepatřil a nezapadal. Zpočátku jsme svou vyděděnost nijak silně nepocítovali, ale přítomná byla stále. Věděli jsme zkrátka, že jsme jiní... Ostatní děti měly rodiče, my jsme měli pěstouny. Tento fakt vás samozřejmě odlišuje a poznamenává.“⁶⁹

V roce 1946 je strýcem Zdeňkem Fierlingerem, ministerským předsedou Československa, rozhodnuto o přesídlení celé rodiny do **Československa**, kde je Pavel Fierlinger umístěn k výchově a vzdělávání do internátní školy v Poděbradech. Po složitém začleňování do vzdělávacího systému i dětského kolektivu se Pavel profiluje jako **outsider**, jenž si své místo vydobývá výtvarnými schopnostmi. Jeho pozici do značné míry determinuje prominentní rodinné prostředí, z nějž pochází, a zvláštní typ protekcionismu: citově zanedbávanému chlapci je chtě nechtě poskytována záštita už jen díky příbuzenskému vztahu s komunistickými pohlaváry. Svůj vzdor vůči rodině, politickému režimu i prostředí, v němž byl donucen vyrůstat, Pavel vyjadřuje symbolickými akty útěku a tvrdošíjným odpíráním poslušnosti.⁷⁰ Podle vlastního popisu lze hovořit o stavech rezignace blízké juvenilní depresi z bezvýchodnosti a nemožnosti faktického a fyzického úniku. Poprvé se objevují představy reálné emigrace a úvahy o realističnosti jednotlivých plánů. Specifická role protekčního dítěte, ale možná i vlastní charakterové rysy, ať už získané, nebo vrozené, vedly k postavení outsidera, jenž pošramocený sociální status a absenci pevnějších přátelských vazeb nahrazoval několika způsoby: vodní sport a loď symbolizovaly volnost a romantiku a výchova psů přinášela pocity sebedůvěry a blízkosti.

„Nebyl dobrý ve sportu, neměl rodiče (jen opatrovníky) a obecně nikdy neměl pocit, že někam patří. Jediné, co Fierlinger uměl dobře, bylo kreslení. Svými kresbami si Fierlinger získával respekt od spolužáků a používal kreslení jako prostředek k úniku ze světa, kterému nerozuměl.“⁷¹

⁶⁹ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 53.

⁷⁰ Fakt, že byl Fierlinger problematické dítě a snažil se všemožně vymanit z role „protekčního komunistického spratka“, dokazuje např. i agenturní zpráva StB z 19. 4. 1960, která uvádí udání zdroje, jenž působil na škole v Poděbradech: „Tehdy mu bylo 12 let a přišel rovnou z USA, kde předtím žil. Neuměl řádně česky a byl celkem zajímavý tím, že měl vyhraněné názory, které byly většinou v rozporu s lidově-demokratickým zřízením. Např. spolu s dalšími spolužáky, kde byli Václav Havel, Alois Strnad, Vlastimil Muller a další stejně staří chlapci, založili „spolek proti komunistům.“ (Archiv bezpečnostních složek: Pavel Fierlinger, vyšetřovací spis V-16924 MV).

⁷¹ ROBINSON, s. 76.

Spíše navzdory otci se Pavel začíná programově věnovat výtvarnému umění a po velmi rozpačitém absolutoriu poděbradské koleje nastupuje díky iniciaci z uměleckých kruhů na střední keramickou průmyslovku v Bechyni.⁷² Ani zde se jeho status nezlepšuje, dospívání přináší další ztrátu motivace a vzdor vůči společenským normám.

„Ted', když se dívám zpátky, tak vidím, že jsem celé ty roky dětství prostě protrpěl v hluboké depresi. A mojí jedinou touhou se stalo učinit ze sebe co nejdříve alkoholika. Když jsem si uvědomil, že z toho ghetta, do kterého mě přinutili vstoupit, nikdy neuteču, rozhodl jsem se upít se k smrti. Bylo mi 15 let a měl jsem jasný plán, který v mé mysli zněl jako fascinující cesta ke smrti.“⁷³

Ve stejné situaci se nachází i v období vojenské služby, kterou strávil ve službě ve Slaném a v kárné rotě v Trutnově.⁷⁴ V tomto období se již pokouší o rozpohybování vlastních kreseb formou animovaného filmu, zatím jen s náhodně získaným vybavením a v amatérských podmínkách. Teprve po návratu z vojenské služby se díky svému úsilí, ale zřejmě i po protekčním začlenění do Svazu československých výtvarných umělců postupně etabloje jako **karikaturista a tvůrce animovaných reklam** pro studia Krátkého filmu a Československé televize.

„Otce to mimořádně vytáčelo. Otce, kterého jsem velmi nenáviděl. Jeho naprostý nedostatek citu, přetvářku, vše, co znamenal. Bátl jsem se ho a nesnášel jsem ho. Každý den jsem si přál, aby byl mrtvý. Takže abych ho naštvál, opakoval jsem řeči o svých profesních plánech, a to s mimořádnou důsledností a ještě jsem se ve svém rozhodnutí utvrdil.“⁷⁵

„Protože jsem byl členem Svazu výtvarných umělců, mohl jsem pracovat doma. Měl jsem svou vlastní kameru a povolení k tomu být na volné noze, tak jsem začal vyrábět filmy. Všichni ostatní animátoři ve studiích z toho byli šokováni.“⁷⁶

Role profesionála a finanční prostředky s ní spojené usnadňují Pavlu Fierlingerovi **sociální začlenění** do bohémských uměleckých kruhů, spojených především s mediálním průmyslem a výtvarným uměním. K přátelům a známým z poděbradské školy (Václav Havel, Miloš Forman, Jerzy Skolimowsky) a z bechyňské průmyslovky (Jan Kačer, Věra Říčařová)

⁷² Fierlinger Střední průmyslovou školu keramickou v Bechyni ukončil maturitou v roce 1955 (Třídni výkaz Pavla Fierlingera, Státní oblastní archiv Tábor, Fond *Střední průmyslová škola keramická Bechyně*).

⁷³ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 62.

⁷⁴ Vojenskou službu Fierlinger sloužil v letech 1956–1958. (Vojenský historický archiv: Pavel Fierlinger)

⁷⁵ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 67.

⁷⁶ Paul Fierlinger, In: ROBINSON, Chris: *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey, 2005, s. 77.

přibývají herci (Pavel Landovský, Jiří Kodet, Jana Brejchová) i umělci z okruhu Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu. Stesk po svobodě a stálá nenávisť k československému zřízení byly v tomto období přebíjeny alkoholem a poněkud nezřízeným životním stylem.

„Většina mých přátel v Československu byli umělci a všichni se na mě podle mého pocitu dívali svrchu, skrz prsty... Jednu dobu jsem se intenzivně stýkal s tvůrci kolem Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu. Myslím, že mé kresby a karikatury bez problému zapadaly do programu hnutí, ale i tam jsem se cítil jako outsider. Párkrát jsem uvažoval, jestli jsem si tento pocit sám nepěstoval, ale všimněte si, že nefiguruju ani v žádných textech o Křížovnické škole.“⁷⁷

Přes profesionální úspěchy se Fierlinger nevzdává naděje na **emigraci** do Spojených států amerických, které považuje za svůj skutečný domov. Příležitost získává v roce 1967, kdy na zfalšované pozvání odlétá do Amsterdamu⁷⁸, kde se mu však nedaří získat status uprchlíka a je považován za ilegálního utečence. Po peripetiích při získávání práce v Nizozemí, Paříži a Německu a čekání na americká víza se setkává se svou přítelkyní Helenou Strakovou, s níž byl oddán v Německu před odletem do USA v říjnu 1968. Brzy po příletu do New Yorku získává první profesní příležitost a možnost zahájit novou etapu kariéry. Tu zprvu buduje v regionální televizní stanici v Burlingtonu, místě známém z dětství, a později na politických reklamách a spotech pro malou filmovou produkční společnost ve Filadelfii, kde se s rodinou usídlil.

„Ačkoliv měl novou rodinu, tyto roky byly pro Fierlingera obdobím boje a osamělosti. V Československu byla umělecká komunita sevřená. Pili spolu, mluvili, argumentovali a sdíleli. Ve Filadelfii žádná taková komunita nebyla. Fierlinger také nebyl zrovna nejsympatičtější chlapík a nejvíce znepokojivé bylo to, že byl komerční umělec.“⁷⁹
„Občas nám ten americký sen trochu zhořknul a bylo těžké vyjít s penězi, protože nám Joe neplatil. Nikdy jsme nečekali moc dlouho, tak týden nebo dva, ale skutečně jsme žili od výplaty k výplatě.“⁸⁰

⁷⁷ Tamtéž, s. 80.

⁷⁸ Původně byl Fierlingerovi soukromou výjezdni doložkou umožněn pobyt v Holandsku na dva měsíce od 2. 10. 1967 za účelem „návštěvy přítele“, tato lhůta byla později prodloužena do 31. 3. 1968 (Vyšetřovací spis 78, X-7/71, „Pavel Fierlinger“, Archiv bezpečnostních složek).

⁷⁹ ROBINSON, s. 78.

⁸⁰ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 102.

K výrazné proměně došlo založením vlastní produkční společnosti, **AR&T Associates**, a spoluprací s několika významnými televizními kanály a pořady, jako např. *Sesame Street*, vedoucí k postupnému získávání profesní prestiže a k možnosti uplatnit vlastní styl a kreativní přístup. I když se Paulu Fierlingerovi profesně stále více dařilo a v osobním životě se stal otcem dvou synů, jeho životní styl byl poznamenán trvalou a dlouhodobou konzumací alkoholu a dalších návykových látek, které jej měly původně chránit před stresem.

„Pro mě byl chlast jistým druhem východiska. Nedávno u mě byl Pavel Landovský a vzpomínal, jak mě mí kumpáni používali jako míru našťvanosti. Říkali ‚byl jsem nasranej jak Fierlinger‘ anebo ‚byl jsem ještě víc nasranej než Fierlinger‘.“⁸¹

Kulminace problémů nastala v roce 1989, kdy se Paul dobrovolně stal **abstinentem** a podrobil se protialkoholní terapii v organizaci Alcoholics Anonymous. Změna pohledu na vlastní život a jeho priority, spojená s až panteistickým pohledem na roli přírody, kterou tato terapie přinesla, prospěla i kariéernímu vývoji. Fierlinger dostal příležitost točit celovečerní filmy a rovněž se např. podruhé dostal do nominačního procesu na cenu Americké filmové akademie. Se současnou ženou Sandrou tvoří produkční i kreativní tandem a svůj čas věnují také koníčkům, především plachtění a psům.

„A tak mi hlavou bleskla myšlenka, že bych se bez alkoholu mohl osvobodit, přestat být tak nerudný, že bych snad i udržel své manželství, že bych měl změnit své chování k dětem, na něž jsem často vztekle křičel úplně jako můj vlastní otec, kterého jsem nesnášel.“⁸²

Life story je v tomto podání vybudována na základním vzorci ztráty domova, dětského **odcizení** a složitém dospívání a návratu, jenž má bohatý emoční náboj s prvky bolestného **smutku**, **skepse** i **vzdoru** ústícího v archetyp „**útěku domů**“, spíše však ve složitě budování nových identit a životního směřování. Právě tyto aspekty jsou stavebními leitmotivy autobiografických filmů Paula Fierlingera.

⁸¹ Tamtéž, s. 81.

⁸² Tamtéž, s. 114.

Polarita hodnotového systému

Výstavba vlastního narativu do jisté míry užívá klasické prvky dramatu (peripetie, krize) s polarizací pozitivních a negativních hodnot zážitků, osob i okolností. V případě biografického začlenění prožitého materiálu, life story, do uměleckého díla pak tyto hodnoty i jejich vyznění o to zřetelněji rezonují. Pokusíme se proto vysledovat základní antagonismy v životním příběhu Paula Fierlingera, aby byla lépe sledovatelná jejich transpozice do audiovizuálního sdělení. V tomto oddíle práce se není možné vyhnout jistým hyperbolám a klišé, jelikož je nutné slovně vyjádřit zcela základní principy vidění a vnímání světa a společnosti.

- Základní hodnotou krystalizující při popisu všech etap vlastního života je pro Paula Fierlingera **lidská vzájemnost a láska**. Jejich absence je naopak hodnotou krajně negativní, vedoucí k deformaci vlastního charakteru a k trvalému pocitu nenaplněnosti. Primárním zdrojem citu by pak měly být dítěti rodiče a citové strádání v tomto období je takřka nenapravitelnou jizvou vnášející do života neklid a vnitřní nestabilitu. Odpírání lásky může vyústit v neschopnost opětování citu a sdílení intimity, stejně jako v opakování rodičovských vzorců či nepřijímání sebe sama.
- Další antagonismus se rodí z výrazného docenění pojmu **svobody**. Možnost vlastního rozhodování nad svým osudem, schopnost řízení svých činů i s riziky neúspěchu, je viděna jako nezadatelné lidské právo a jeden z hlavních předpokladů osobního štěstí. Akt svobody přitom může být nacházen ve velkých gestech, stejně jako v drobných denních úkonech a může být symbolizován mnoha způsoby. Svoboda je vyjádřena rozlohou moře, možností cesty a osobní vzpourou (např. proti rodinné příslušnosti), intimním prožitkem tvorby, ale i nevázaným životem či drahým alkoholem. Příným opakem je pak rodičovská či výchovná drezura, nutnost podřídit se jakémukoliv režimu či byrokracii, prostor ohraničený neprostupnou hranicí, ale dokonce i profesní role, jež je dlouhodobě služebná. Paradoxně může být jako nesvoboda odhalena vlastní závislost či charakterová vada.
- S významem svobody souvisí rovněž Fierlingerova **politická orientace**, jež je přirozeně po celý život vyhrcočně antikomunistická a nesmiřitelná vůči jakýmkoliv levicovým společenským projevům. Teprve v posledních letech se Fierlinger identifikuje se středovějšími politickými proudy ve Spojených státech amerických.

Mezi politickou orientací a osobnostním nastavením lze nalézt přímou korelaci. Nedůvěra ke kolektivu ústí v **individualismus**, spoléhání se na sebe sama, jež hraničí s podivínským samotářstvím a úzkostlivým perfekcionismem. Fakticky jsou tyto dva hodnotové systémy zastoupeny Spojenými státy americkými a komunistickým Československem.

- Paul Fierlinger se narodil do rodinného prostředí, které bylo v mnoha ohledech mimořádné a předurčovalo k výlučnosti i jeho samého. O to překvapivěji působí důraz na hodnoty **rovnosti a spravedlnosti**, které vždy vyznával, přestože by mohl bez problémů využívat řady výhod a benefitů. Předstírání rovnosti ze strany komunistického režimu a pokřivený cit pro spravedlnost v poválečném Československu byli jedněmi z hlavních negativních motivací, směřujících jej zpět do USA.
- Průsečíkem všech předešlých témat je vysoce frekventované téma **exilu**. V něm se spojuje touha po svobodě a volnosti, možnost tvůrčí seberealizace i pocit vlastní autonomie a integrity. Pocitově je zde přítomna i snaha po nalezení imaginárního **domova**, po návratu do míst, která byla po dlouhá desetiletí idealizovaná někdejší dětskou optikou. V rovině sociální je exil útekem od společnosti, která Fierlingerovi nebyla vlastní a přirozená, paradoxně v sobě nese i aspekt **samoty** a schopnosti odloučit se od kolektivních vlivů a uzavřít se sám do sebe. Coby hodnotu tak vnímáme exil ambivalentně – je volbou životního stylu, ale i výrazem defenzivy a melancholické rezignace.
- Zatímco až do 90. let se vzhledem k potřebě sebeobhajoby, ale zřejmě i díky osobnostnímu nastavení u Paula Fierlingera projevuje životní **pragmatismus**, který je vnímán jako pozitivní hodnota, včetně příznaků, jakými jsou kariéra či finanční zajištění, po zlomu daném protialkoholní terapií se ke slovu dostává prohloubení konceptu světa a života, schopnost kritické **introspekce** a zasazení sebe sama do širších metafyzických souřadnic. Život a existence, nejen ta lidská, nabývají **transcendujícího smyslu** a propojují se s přírodou, panteisticky pojímaným absolutním principem.

Zastávání výše zmíněných hodnot a odpor vůči jejich protikladům do velké míry určovaly Fierlingerův osud, ale i profesní dráhu, a ve výsledku dokonce produkční modus jeho tvorby. O projekcích uvedených antagonismů do jednotlivých děl bude pojednáno v následujících kapitolách.

Vyhodnocení

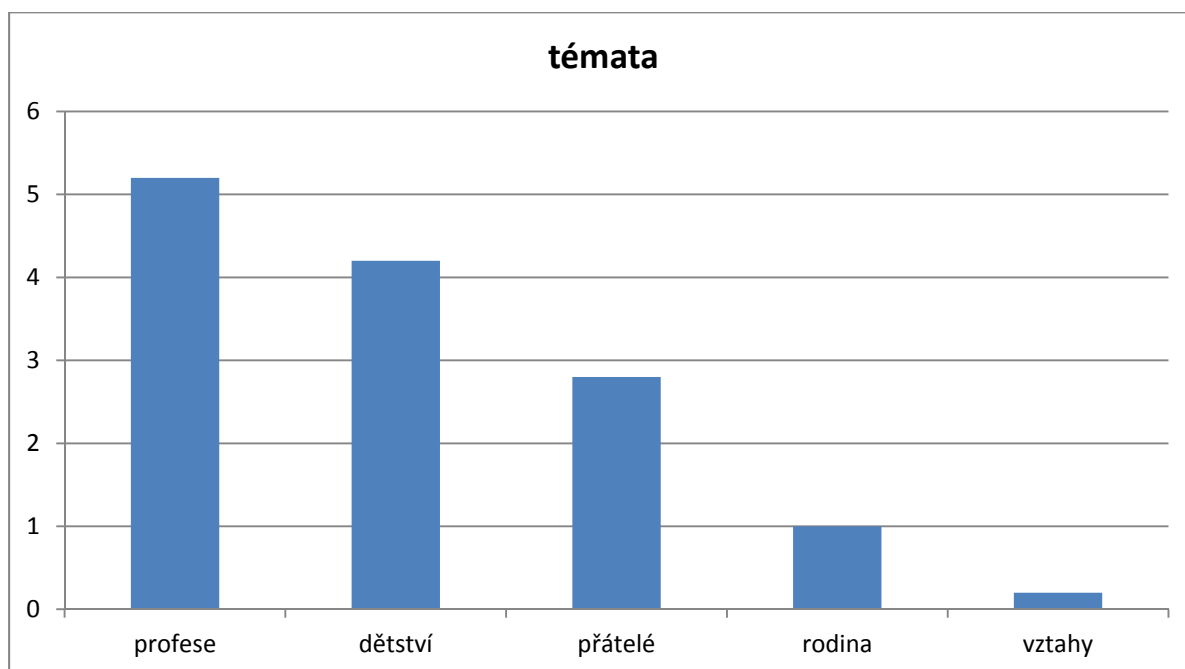
Z uvedených příkladů vyplývá, že je Fierlingerovo pojetí vlastních dějin výsledkem osobních problémů a traumat, jež jej společensky vyčleňovaly a psychologicky profilovaly. Nad identifikací se společenským řádem, kolektivem, národem či rodinou převažuje individualismus a snaha po vymanění se ze stávajících sociálních vazeb a vyhrocený politický názor. Sám sebe vnímá jako oběť podmínek, do nichž se narodil, oběť aktivní, upínající své úsilí k osamostatnění a k vládě nad svým vlastním životem. Národní dějiny pak v jeho interpretaci vyznívají coby hříčka mocných, kterou sleduje nikoliv dobrovolně, ale jako pozorovatel, jenž byl ke své pozici přinucen.

Řada psychologických a charakterových rysů, ať už vrozených či získaných, pak utváří styl filmové tvorby a výskyt opakujících se motivů. Zatímco rysy vrozené lze jen stěží dosledovat, ty, které mohly být získány vlivem prostředí a „životním příběhem“, s vysokou mírou pravděpodobnosti svědčí o specifické lidské, tedy i autorské individualitě. Lze tedy předpokládat možnost vysledování kauzality life story / motivika a styl autorského díla.

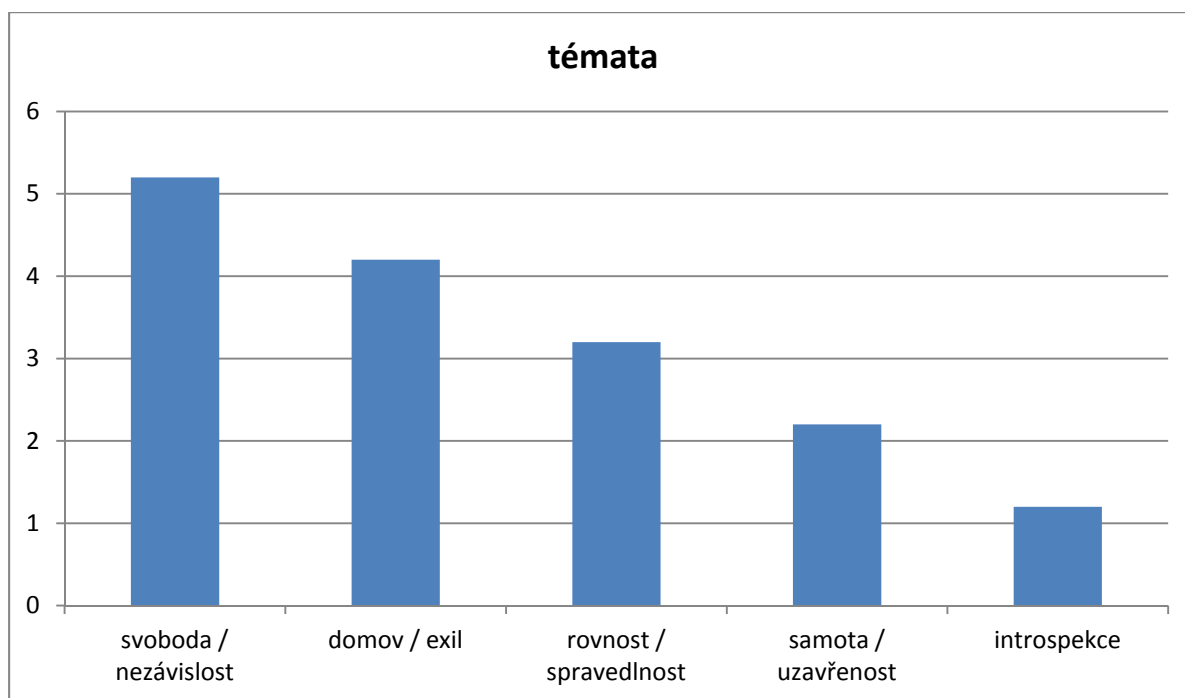
„Neměli jsme jinou volbu a žili jsme dál. Když nicméně pracujete v uměleckém oboru, tak jako já, a ještě svou tvorbu založíte na jisté míře introspekce, vaše dětství je naprostým tematickým, ideovým i emočním základem celého vašeho konání a neustále se k němu musíte vracet.“⁸³

⁸³ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 61.

Frekvence a délka času věnovaná jednotlivým životním okruhům (aproximace):



Frekvence zmiňování jednotlivých motivů (aproximace):



Filmografie Paula Fierlingera

„První animované filmy se začaly dělat asi před sto lety a já jsem strávil polovinu těchto let tím, že jsem se živil jako nezávislý animátor; Nikdy jsem neměl plnohodnotné zaměstnání. Pokud je mi známo, žádný jiný nezávislý animátor takto nefungoval déle než já.“⁸⁴

V kapitole věnované filmografii Paula Fierlingera by mělo dojít k přehlednému shrnutí jednotlivých filmových děl a jejich základního obsahu tak, aby bylo možné následně vyhledávat a ve filmografii lokalizovat jednotlivá témata, motivy a stylové postupy dokládající hypotézu této studie. Vzhledem k rozsahu a proměnlivosti Fierlingerova díla, které nelze v databázové podobě a uceleném složení nikde nalézt, je kapitole přisouzen neméně podstatný cíl, jímž je badatelsky přínosná kompletace namísto selekce nejvýznamnějších děl, která by pro původní účel dostačovala.

Jedná se o vůbec první faktograficky ověřený souhrn údajů o díle Paula Fierlingera na poli filmové historiografie. Soupis filmografie vychází z pramenného výzkumu a komparace několika zdrojů, velmi roztržitých a neshodných. Základ tvoří soubory z osobního archivu autora – audiovizuální i písemné prameny. Chybějící části informací byly doplněny archívním výzkumem na území ČR a USA a také osobními rozhovory s Paulem Fierlingerem a jeho ženou Sandrou, které se staly velmi cenným zdrojem informací.

Jako příloha k této práci v podobě soupisu filmografie jsou k filmům přiřčeny poznámky týkající se tématu, formy, formátu, produkčních podmínek i ocenění tak, aby byly v této kapitole postíženy pouze podstatné rysy související s centrálním tématem práce. Doprovodné komentáře uvádějící jednotlivá díla do kontextu přispívají k souvislému charakteru textu.

Účel kapitoly je o to zřetelnější, že většina filmů Paula Fierlingera stále nebyla na území ČR oficiálně distribuována. Výjimku tvoří snímek *Drawn from Memory*, který byl uveden na MFF Praha v roce 1996 pod názvem „Vykresleno z paměti“⁸⁵ a rovněž Českou televizí v překladu „Kresleno po paměti“⁸⁶. Další výjimkou byla již zmíněná retrospektiva autorova díla v rámci Přehlídky animovaného filmu, která se konala v roce 2003 a kde byly uvedeny

⁸⁴ „Questionnaire for Paul Fierlinger“, In: *Toronto International Film Festival 2009 catalogue*, (10.9.-19.9.2009).

⁸⁵ VACKOVÁ, Martina: *Osud emigranta v animované podobě*. Práce, roč. 52, č. 161 (12.7.1996), s. 13.

⁸⁶ Snímek byl poprvé promítán 1. 6. 1997 v programu ČT2, viz *Ročenka České televize 1997*. Praha: Česká Televize – Public relations, 1998, s. 184.

snímky *Drawn from Memory* a *Still Life with Animated Dogs*.⁸⁷ Z tohoto důvodu nemají filmy většinou přiřazené české názvy. Tam, kde k institucionalizovanému překladu doposud nedošlo, je uvedeno pouze originální znění či jeho anglický překlad.

Československo

„Je jenom jedna cesta, jak se stát animátorem, spisovatelem či filmařem – žít ze dne na den. Prostě do toho jít po hlavě a taky musíte mít tak velkou chuť to dělat, že jde všechno rozum stranou. Pokud o tom začnete uvažovat, tak vám rozum sdělí, že to nepůjde. Že se musíte nejdřív naučit řemeslo, jít třeba k Disneymu, a pak se teprve můžete stát nezávislým. Tak to ale nikdy není. Pokud chcete být na volné noze, musíte přestat poslouchat, co vám říká rozum, a spoléhat na intuici.“⁸⁸

Podle výpovědi Paula Fierlingera spadá jeho zájem o animovaný film již do juvenilního období kolem 12 let věku, kdy se poprvé pokoušel za pomoci otcovy 16mm kamery Bolex oživit svoje dětské kresby.⁸⁹ Tyto autodidaktické pokusy zdokonaloval v průběhu školních let až do povinné vojenské služby (1956–1958), během níž ve snímání svých kreseb experimentoval spolu s karikaturistou a ilustrátorem Jiřím Kalouskem. Se svými pohybovými studii Fierlinger dokonce uspěl v celostátním kole AST.⁹⁰ Po vojenské službě začal Fierlinger naplno budovat a zdokonalovat své zařízení – od kopírovacího pultu po trikový stůl. Pro nedostatek průhledných fólií zpočátku využíval běžné čtvrtky a smyté roentgenové snímky. Od roku 1958 se pak začal živit jako animátor, výtvarník a režisér kreslených filmů bez stálého zaměstnání pracující pod pseudonymem Pavel Fala nebo jen Fala na zakázkách především pro Československou televizi a Krátký film. Tento status, velmi neobvyklý v období totalitního režimu a centralizované kinematografie založené na studiovém systému,

⁸⁷ „Paul Fierlinger“, In: *Katalog PAF: Přehledka animovaného filmu Olomouc 2003*, PAF Olomouc (12.-14.12.2003), s. 3-4.

⁸⁸ Rozhovor s autorem, In: *Katalog PAF: Přehledka animovaného filmu Olomouc 2003*, PAF Olomouc (12.-14.12.2003), s. 4.

⁸⁹ ROBINSON, Chris: *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey, 2005, s. 76.

⁹⁰ „Profesní životopis Pavla Fierlingera z roku 1960“, Národní archiv, fond *Svaz československých výtvarných umělců – ústřední výbor, Praha* (ÚSČSVU), karta 155, signatura „Pavel Fierlinger“.

mu byl umožněn díky členství ve Svazu československých výtvarných umělců, do něhož byl přijat 5. července 1960.⁹¹

„Byl jsem prvním animátorem v jakékoli komunistické zemi, jemuž se podařilo žít se nezávisle soukromou výrobou animovaných filmů, které jsem prodával zestátněným televizním a filmovým studiím.“⁹²

Pro své první profesionální práce používal paradoxně 16mm kamery Siemens a Bolex⁹³, jež byly registrované jako amatérské, proto je mohl vlastnit a používat nezávisle. Fierlinger svůj první profesionální film, krátkou televizní reklamu *Keramická bižuterie* z roku 1958, předvedl Reklamnímu podniku státního obchodu, jenž mu posléze zadal zakázku na kreslený reklamní film pro televizi, od té doby Fierlinger s Reklamním podnikem externě spolupracoval pravidelně. Převážná většina těchto snímků byla provedena technikou papírkového filmu a scénářisticky a režijně je vedli zaměstnanci Reklamního podniku (např. snímky *Kovošrot* a *Cestovní potřeby* z roku 1960).⁹⁴

Ve stejnou dobu se Fierlinger stával v karikaturistou a ilustrátorem, což pomáhalo financovat jeho investice do vybudování kvalitního domácího studia. Své kreslené vtipy a ilustrace publikoval pod stejným uměleckým jménem – Fala – v mnoha periodikách, především v *Literárních novinách* a v týdeníku *Kultura*, rovněž také v titulech *Mladá fronta*, *Mladý svět*, *Technické noviny* a *Zemědělské noviny*. Mezi jednu z jeho knižních ilustrací patří například kniha *Radši na lvi* od Ludmily Romportlové.⁹⁵ Zatímco filmová činnost se nesla v duchu popisného výukového dokumentu, kresba čerpala z dětského naivismu kombinovaného s vlivem americké karikaturistické školy zosobněné Jamesem Thurberem⁹⁶ a Saulem Steinbergem. V souladu s poetikou nonsensu Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu,⁹⁷

⁹¹ „Členská přihláška Pavla Fierlingera“, tamtéž.

⁹² „Questionnaire for Paul Fierlinger“, In: *Toronto International Film Festival 2009 catalogue*, (10.9.-19. 9. 2009).

⁹³ Siemens vyráběl 8mm a 16mm amatérské filmové kamery ve 30. letech. Paul Fierlinger s největší pravděpodobností používal model Siemens Kriegs z roku 1939, který se za druhé světové války používal pro špionážní účely a letecké zpravodajství. Kamera snímala okénko po okénku a při natáčení zaznamenávala na perforaci filmu čísla, což usnadňovalo animátorskou práci. Bolex kamery byly důležité zejména pro rané televizní zpravodajství, dokumentární a avantgardní filmy a dodnes jsou stále oblíbeným nástrojem mnoha animátorů.

⁹⁴ „Profesní životopis Pavla Fierlingera z roku 1960“.

⁹⁵ ROMPORTLOVÁ, Ludmila: *Radši na lvi*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. 149 s. Edice humoru a satiry.

⁹⁶ James Thurber (1894-1961) byl předním americkým humoristou a karikaturistou. Jeho kreslené anekdoty jsou založeny na nonsensovém humoru, ironickém pozorování a stylově pracují se záměrně neumělou hrubou linií. Srov. GARRISON, Keillor: *James Thurber: Writings and Drawings*. New York: Library of America, 1996.

⁹⁷ Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu byla proměnlivá společnost mladých výtvarníků, hudebníků, literátů a jejich přátel, která se setkávala v restauraci U Křížovníků na Starém Městě od počátku šedesátých let. Ke členům KŠ

jejímž byl souputníkem, nepříčleňuje k článkům pouhé ilustrace, ale vyjadřuje se spíše expresivní linkou, obrysem postavy, infantilním gestem.

Toto období bylo pro Paula Fierlingera významné především tím, že získával cenné zkušenosti, postupně si budoval portfolio a vylepšoval své dovednosti, které mu v době emigrace nejednou pomohly získat práci. V letech 1959–1967 vytvořil Fierlinger kromě níže zmíněných a podrobněji přiblížených děl také cca 20 krátkých dětských filmů pro Československou televizi (série s názvem *Pohádky na dobrou noc*), kolem 30 televizních reklam, přibližně 5 animovaných populárních písní pro televizi, zhruba 60 animovaných grafů nebo jiných vsuvek pro televizní dokumenty, asi 40 animovaných grafů a segmentů pro výukové filmy z produkce Krátkého filmu Praha – Výukového filmu a 10 animovaných instruktážních filmů pro Výukový film.

Zajímavým výtvarným vkladem je Fierlingerova spolupráce na populárně-vědeckém snímku *Hledá se Toxin X* (Krátký film Praha, 1962) jednoho ze zakladatelů žánru Vladimíra Kabelíka. Fierlingerovým úkolem bylo znázornit pocity a vizuální vjemy pokusných osob při experimentálních psychózách po požití psychotropních drog. Snímek ilustruje experimenty významné skupiny vědců pod vedením MUDr. Miloše Vojtěchovského a MUDr. Stanislava Grofa, kteří se jako jedni z prvních pokoušeli o léčbu psychických poruch prostřednictvím psychotropních látek příbuzných LSD. Výtvarnou spoluprací se Fierlinger podílel i na následujících dvou filmech režiséra Radúze Činčery: *Paridův soud* (Krátký film Praha, 1962) je filmovou férií o krásnu a umění, zabývající se problematikou aktu uměleckého tvoření a popisem procesu umělecké tvorby, *O plánech a lidech* (Krátký film Praha, 1963) je pak filmovým fejtonem pokládajícím otázku na téma vědeckého plánování v národohospodářství. Fierlinger si se složitým zadáním poradil pomocí výtvarné metafory a vizuální stylizace do poetiky světa dětské železnice s jejími humornými zmatky. „S výtvarníkem Pavlem Falou spolupracujeme od Paridova soudu. Také v novém filmu se snažíme co možná nejfilmověji zvládnout zdánlivě nefilmovatelnou tematiku. Snad jsme skutečně přinesli něco nového proti banálnímu a nezáživnému způsobu práce s pouhými grafy“, prohlásil sám Radúz Činčera.⁹⁸

patřili: Karel Nepraš, Jan Steklík, Zdenek Beran, Rudolf Němec, Zbyšek Sion, Otakar Slavík, Antonín Tomalík, Olaf Hanel, Naděžda Plíšková, Eugen Brikcius, Věra Jirousová a Ivan Martin Jirous, Josef Procházka a Vladimír Burda. Srov. BIČAN, Tomáš: *Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu v kontextu dobové kulturní reality*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2013.

⁹⁸ *Filmový přehled*. Praha : Československý filmový ústav, 1964, č. 9 (9.3.1964).

Jedním z posledních Fierlingerových výtvarných počinů na poli československého filmu se stala spolupráce na snímku *Rádiem řízené modely* (Krátký film Praha, 1966), instruktážním filmu o modelářské činnosti, o stavbě a létání dálkově ovládaných modelů, a rovněž účinkování v pořadu Československé televize *Škola hravé obraznosti* (datum vysílání 20. 5. 1965). Zde si Fierlinger vyzkoušel své pedagogické schopnosti, cílem pořadu totiž bylo rozvíjet představivost žáků a vysvětlit, jak vzniká animovaný film: „*Výtvarník kresleného filmu Pavel Fala a kameraman Ota Horský mají pro děti připravenou postavičku malíře - tzv. papírák. Vybídnou je, aby samy vymyslely kraťouchý příběh.*“⁹⁹

Mezi autorská režijní díla Paula Fierlingera z období jeho působení v Československu patří dva nedochované třiminutové snímky *Pohlavek* a *Nápad* vytvořené pro Krátký film Praha, kreslená animovaná písnička pro Československou televizi *Svišť twist*, kterou nazpívala Edita Štaubertová, a především jedenáctiminutový film *Kyvadlo*, na němž je Fierlingerův autorský rukopis znát nejvíce. Snímek vznikl v roce 1965 pro Krátký film Praha – Studio kresleného a loutkového filmu a Fierlinger se na něm podílel nejen kresbou a animací, ale také scenáristicky a režijně. Námětem, na němž Fierlinger spolupracoval se svým přítelem ze školních let, Miroslavem Uttlem, je groteskní vyprávění o muži, kterému se stal osudný jeho stereotypní způsob života. Fierlinger zde naprosto přesně vystihl bezduchost doby a člověka jako pouhé nemyslicí postavičky, neschopné jakékoliv adaptace na odlišné podmínky. I sebemenší změna vyvolává pocit nepřekonatelných překážek a v nadsázce je v *Kyvadlu* vylíčena jako záhubná složka existence. Fierlingerovy animátorské gagy v sobě již obsahují pro něj typické dvojsmyslné narážky a suchý, místy až černý humor. Příběh o osamělém muži, jehož jediným přítelem je jeho pes, se bude ve Fierlingerově tvorbě vyskytovat i nadále. Výtvarným stylem se *Kyvadlo* v kresbě přibližuje Fierlingerově ilustrátorské karikatuře, tlumenými pastelovými barvami pak pozdějšímu barevnému rukopisu.

⁹⁹ Archiv České televize: Dramaturgický list pořadu, Název pořadu: Škola hravé obraznosti, IDEC: 265 531 15913.

Emigrace a USA

V době evropské emigrace, tedy během jednoho roku (1967/1968), Fierlinger pracoval nárazově na malých zakázkách (převážně jednonutových televizních vsuvách) pro televizi v Hilversumu v Nizozemí a poté pro francouzskou Radio Télévision v Paříži, kde vytvořil dvouminutové spoty do televizních zpráv – *Concord(e)*, *Couleurs du France* a *L'Étrange Noel*.¹⁰⁰ Po přesunu do Mnichova byl Fierlinger zaměstnán německou produkční společností Linda Film Produktion jako hlavní animátor pro celovečerní animovaný film *Konference zvířat* (*Die Konferenz der Tiere*) režiséra Curta Lindy, natočený podle slavného stejnojmenného románu německého spisovatele Ericha Kästnera z roku 1949. Osobní autorský přínos v tomto filmu byl minimální, jelikož musel Fierlinger animovat podle režisérova stylu a vize.

Po příjezdu do USA v říjnu 1968 se Paulu Fierlingerovi v New Yorku podařilo získat práci na černobílém dokumentárním filmu *Prague, the Summer of Tanks*, jenž spadl pod produkci uměleckého oddělení Kinetic Arts společnosti Universal Pictures. Jedná se o historický dokument sestříhaný ze záběrů, které natočili českoslovenští kameramani v době srpnové invaze 1968 na 16mm materiál a jež se jim poté podařilo propašovat do zahraničí. Nashromážděný materiál byl kombinovaný se záběry z televizních vysílání a chronologicky sestaven tak, aby vytvořil co nejautentičtější obraz sovětské okupace. Fierlinger se na snímku podílel jak režijně, tak stříhačsky, v čemž mu sekundovala bývalá stříhačka Československé televize Soňa Slomovičová. Při svém newyorském pobytu vytvořil Fierlinger také krátké sebepropagační ukázkové portfolio, u jehož tvorby sekundoval rovněž Woody Vašulka – tříminutovou kolekci animovaných gagů *A Letter to My Uncle* a minutovou reklamu proti kouření *Hack, Hack!*.¹⁰¹

Na začátku roku 1969 se Fierlinger se ženou přestěhoval do města Burlington ve státě Vermont, kde dříve strávil tři roky svého dětství. Pracoval na pozici uměleckého ředitele v tamní televizní stanici WCAX-TV, kde vytvořil nespočet animovaných reklam a propagačních spotů. Na podzim téhož roku se však přesunul i s rodinou do Filadelfie a byl zaměstnán u produkční společnosti Concept Films. Náplní jeho práce bylo vytvářet krátké animované segmenty pro různé výukové filmy a rovněž televizní politické spoty pro Huberta Humphreya a další demokratické politické kandidáty. Pro Concept Films Fierlinger také

¹⁰⁰ Životopis Paula Fierlingera z roku 2000, osobní archiv autora.

¹⁰¹ Tamtéž.

natočil svůj první film na zakázku ve Spojených státech amerických, dvacetiminutový výukový dokument *Fresh Colors*, vytvořený pro Encyclopaedia Britannica. Fierlinger v něm kombinuje animaci s hranými záběry a ve vyprávění využívá své vlastní zkušenosti emigranta. Se zjevným zápletem pro americký patriotismus popisuje evoluci a význam amerických vlajek a ideálů, proto byl snímek využíván k propagandistickým účelům v období vietnamské války.

Průlom ve Fierlingerově kariéře nastává v roce 1971, kdy se společnost Concept Films přesunula do Washingtonu D.C. a Paul Fierlinger se kompletně osamostatnil.¹⁰² Založil vlastní produkční firmu Animation by Paul Fierlinger, později přejmenovanou na AR&T Associates, Inc., pod jejíž hlavičkou až doposud vytvořil přes 700 projektů (od krátkých animovaných segmentů pro zdravotnické filmy přes celé série animací až po autorské dokumenty nebo celovečerní snímek). Jako nezávislý animátor začínal Fierlinger v malém domácím studiu ve vlastním bytě, kde své kresby animoval a natáčel na 16mm Bolex kameru, a postupně své produkční zázemí a vybavení zdokonaloval až do podoby kompletně funkčního a moderního animátorského, filmového a zvukového studia v prostorách nového domu, který koupil v roce 1978. První zakázku pro svou firmu získal Fierlinger od americké televizní stanice ABC pro show Harryho Reasonera¹⁰³; jednalo se o dvouminutovou úvodní animaci, která shrnovala celou show v několika bodech.

Kromě četných animovaných reklam byla pro Paula Fierlingera v počátečních letech jeho nezávislého působení nejdůležitější spolupráce s neziskovou organizací Children's Television Workshop, později známé jako Sesame Workshop, jež stála za produkcí úspěšného vzdělávacího pořadu pro děti *Sesame Street (Sesame, otevři se!)*.¹⁰⁴ Tato prestižní spolupráce trvala až do pozdních 90. let a získala Fierlingerovi mnohé další zakázky. Fierlinger pro *Sesame Street* vytvořil nespočet krátkých animovaných spotů, jež stručně a vtipně ilustrovaly dětské říkanky, písně či složitější myšlenkové koncepty. Mezi mnohými uvedme např. „What Do We Do Before We Eat?“, „Geese Fly South“, „How to Find a Parking Space?“, „The Alphabet Song“, „The Sneezing Song“, „If, You're So Terrific“, „Fire Station H Words“,

¹⁰² V tomto kroku Fierlingera podpořil jeho přítel, kameraman Garrett Brown, který vynalezl např. steadicam a další kamerové systémy.

¹⁰³ Harry Reasoner byl populární americký novinář a televizní komentátor pro ABC a CBS News, známý především jako zakladatel programu *60 minutes*. (wikipedia)

¹⁰⁴ Produkce Children's Television Workshop byla založena v roce 1968, premiéra programu *Sesame Street* proběhla 10. listopadu 1969, ale pravidelně se začal vysílat až v roce 1970. Program vytvořil ideální trh pro kreativní segmenty nezávislých animátorů a animačních studií. Klíčovým producentem byl David Connell, který měl na starosti mimo jiné i animaci. Srov. COHEN, Karl: „Milestones of the Animation Industry in the 20th Century.“ *Animation World Magazine*, Issue 4.10 (January 2000), <http://www.awn.com/mag/issue4.10/4.10pages/cohenmilestones.php3>. Paul Fierlinger byl Connellovi doporučen hned na začátku produkce.

„Six Soccer Socks“, „Pink Elephant“, „Letter O In Grocery Store Sign“, „Ice Cream Map“, „Dinner for 9“, „7 Sopranos“, „Hot Dog“, „H: Horse“, „V Van“ a jako poslední třídílná série příběhů o malé holčičce *Alice Kadeezenberry*. Fierlinger se na těchto projektech podílel plně autorsky – jako scenárista, režisér, výtvarník a animátor. Zaměstnával vždy jen několik pomocníků, často českých emigrantů, kteří pracovali jako fázaři, koloristi, malíři pozadí, kameramani nebo obsluhovali animační trikový stůl. Již v těchto raných skečích je vidět Fierlingerův osobitý styl, který v průběhu let zdokonaloval a učil se složitější animační figury a triky. Pravděpodobně nejnáročnějším projektem pro *Sesame Street* byla série *Teeny Little Super Guy*, jež se také stala nejúspěšnější a nejnámější. Na těchto patnáctiminutových příbězích o velmi neobvyklém hrdinovi, miniaturním starém pánovi, který žije v plastovém kelímku, začal Fierlinger pracovat v roce 1982 a celkem vyrobil 13 dílů. Fierlinger vymyslel ojedinělý způsob animace, kdy kombinoval kreslenou a papírkovou animaci s pixilací objektů, které fotografoval přímo v prostředí vlastního domu.

Mezi další Fierlingerovy projekty pro Children's Television Workshop patří také arabská verze animované série „The Adventures of Letterman“ pro populární dětský pořad *The Electric Company*. Tato dobrodružství o hrdinovi, který zachraňuje význam slov/znaků před hrubkami a špatnou diakritikou, vznikala v roce 1986 jak ve Fierlingerově studiu ve Filadelfii, tak přímo v Ammánu v Jordánsku. Podle Fierlingerovy výpovědi byly zakázky pro dětské pořady tou nejlepší praxí v televizním prostředí, jelikož v omezeném časovém rozmezí musel jednoduše, a přesto srozumitelně a poutavě vysvětlit jednotlivé pojmy.¹⁰⁵ Podobné zakázky mu vždy pomohly získat další práci, především v reklamním byznysu, jenž se stal jeho hlavním zdrojem příjmu. Díky svému workoholismu a neutuchajícímu zápalu pro animaci se Fierlinger profesně zdokonaloval a postupně se vyprofiloval v efektivně pracujícího a přitom originálního animátora s vlastním stylem. Ostatní příklady spolupráce s Children's Television Workshop zahrnují například dětskou televizní sérii *3-2-1 Contact*, pro niž Fierlinger animoval segmenty vysvětlující různé vědecké a biologické principy a jejich uplatnění, nebo dětský pořad *Square One TV* objasňující za pomoci animace různé matematické problémy.

V první polovině 70. let navázal Paul Fierlinger spolupráci s nezávislou filmovou a televizní distribuční společností Learning Corporation of America¹⁰⁶, pro kterou během následujících šesti let vytvořil pět krátkých autorských filmů, na nichž se podílel jak animátorsky a

¹⁰⁵ Rozhovor s autorem ze 16. 2. 2013.

¹⁰⁶ Learning Corporation of America byla založena v roce 1967 jako divize krátkých vzdělávacích a instruktážních filmů společností Columbia Pictures Corporation a fungovala až do začátku 80. let. Srov. <http://www.imdb.com/company/co0057787/>

výtvarně, tak scenáristicky a režijně. První z nich, dvanáctiminutový snímek *Why We Take Care of Property, or Planet of the Ticklebops* z roku 1975, je poučným, fantaskním příběhem o tom, co se stane, když se nebudeme starat o jiné lidi a budeme si hledět jen svého. O rok později následoval velmi podobně laděný, edukativní příběh o důležitosti četby *Why We Need Reading, or The Piemaker of Ignoramia*. K velebení Spojených států a amerikanismu se Fierlinger vrátil ve čtvrt hodinovém snímku *Rainbowland*, do něhož také opět vtiskl své zkušenosti emigranta putujícího napříč různými zeměmi. Alegorický příběh Phila, který je nejlepším hráčem na harmoniku a svůj život v ideální, svobodné zemi Rainbowland docení až poté, co procestuje ostatní státy s diktátorskými režimy, byl dokončen v roce 1978 a podíleli se na něm Fierlingerovi pozdější klíčoví spolupracovníci – kameraman Jiří Žižka, hudební skladatel Larry Gold, a především scenárista a herec Jim Thurman.¹⁰⁷ V *Rainbowland* Fierlinger naplno prokázal svůj výtvarný talent a smysl pro nadsázku, absurdní humor a vtipné, nenápadné vizuální slovní hříčky. Živé scény z města plné barevných reklamních sloganů a blikajících aut střídají různorodé fantaskní krajiny v pastelových barvách, jež provází pochmurně laděná atmosféra. I do těch nejtemnějších scén však autor dokázal vtisknout nádech naděje a mnohdy až patetického optimismu. Fierlingerův styl je zvláštní kombinací americké i evropské umělecké tradice, studiového i nezávislého autorského přístupu k animaci. Není divu, že Paul Fierlinger bývá ve Spojených státech označován za evropského animátora, a v Evropě zase naopak za příliš amerického.

S téměř stejným týmem Fierlinger spolupracoval i na následujících dvou krátkých filmech pro Learning Corporation of America. Desetiminutový *Louis James Hates School* z roku 1980 je příjemně humorným příběhem o chlapci, který nenávidí školu, a tak uteče a rozhodne se pracovat, aby nakonec zjistil, že pro kvalitní práci se musí nejprve naučit číst a psát. Zcela nejzdařilejším a také nejúspěšnějším počinem je však dvanáctiminutový snímek *It's So Nice to Have a Wolf Around the House* z roku 1979, jenž Fierlingerovi přinesl mnohá ocenění včetně nominace na Oscara za nejlepší krátký animovaný film. Příběh je adaptací známé knihy Harryho Allarda a Jamese Marshalla o vlkovi jménem Cuthbert Q. Devine, jenž byl v minulosti zlým padouchem, rozhodl se však změnit v dobrého společníka a přinést štěstí do života a domácnosti jednoho starého muže a jeho psa, kocoura a ryby. Opět se zde objevuje Fierlingerovo oblíbené téma vztahu člověka a jeho zvířecího společníka, téma kontrastu mezi

¹⁰⁷ James George Thurman (1935-2007) byl americký režisér, producent, scénárista a herec, který se nejvíce proslavil psaním televizních gagů pro komiky jako Bill Cosby, Bob Hope nebo Dean Martin. (wikipedia) S Paulem Fierlingerem se seznámil při práci pro *Sesame Street*.

frenetickým městským životem a poklidným pobytem s rodinou a přáteli někde v ústraní, stejně jako motiv lodí, přístavů a jazzové hudby.

V polovině 80. let se Paulu Fierlingerovi podařilo navázat důležitou známost s předními mediálními producenty Geraldine a Kitem Laybourneovými,¹⁰⁸ což mu přineslo nejdříve jen malou zakázku na animovanou úvodní znělku pro pořad *Turkey Television* televizní stanice Nickelodeon. Na konci 90. let však vytvořil sérii patnácti dvouminutových animovaných příběhů ze života obyčejných žen nazvanou *Drawn from Life* (2000), která reprezentovala nový televizní kanál Oxygen. Stylistický a výtvarný rozdíl mezi těmito výtvary a velký posun, který Fierlinger za oněch patnáct let prodělal, svědčí o důležitých změnách jak ve vývoji filmové a počítačové technologie, tak ve Fierlingerově osobním a profesním životě.

Pravděpodobně největší význam pro osobní život Paula Fierlingera má snímek *And Then I'll Stop...Does Any of This Sound Familiar?*, dvacetiminutový vzdělávací film o příčinách a následcích alkoholové a drogové závislosti. Fierlinger na něm začal pracovat ještě jako alkoholik a dokončil ho v procesu vlastní léčby, úplně sám a v období, kdy se snažil předejít rozvodu a rozpadu své rodiny. Film vznikl v roce 1989 a byl zakázkou pro zdravotní pojišťovnu US Healthcare, stejně jako tři předchozí krátké promo snímky *Doctor! Doctor!* (1988), *Have You Got 5 Minutes and 57 Seconds?* (1988) a *The Quitter* (1988), na němž se s Fierlingerem podílela i jeho žena a oba synové. Tématem závislosti se zabýval již protikuřácky zaměřený *The Quitter*, nicméně teprve až do filmu *And Then I'll Stop...* Fierlinger vtiskl vlastní zkušenosti s bojem se závislostí a svůj osobní příběh. Jeho autobiografické vyprávění je závěrečnou epifanií a brilantním završením několika zdokumentovaných audio rozhovorů s drogově či alkoholově závislými, které Fierlinger dodatečně animoval. Kombinace nahraného osobního vyprávění skutečných lidí ve voice-overu s minimalistickým hudebním doprovodem a s animací, kterou autor u každého příběhu výtvarně a stylově obměňuje, je prvním případem spojení dokumentárního postupu a animace ve Fierlingerově tvorbě. Tuto metodu bude Fierlinger již nadále uplatňovat při vytváření většiny svých autorských děl. Snímek *And Then I'll Stop...* byl promítán například v rámci série MoMA New Directors, New Films¹⁰⁹ a na mnoha dalších mezinárodních festivalech,

¹⁰⁸ Geraldine Laybourne začínala v 80. letech jako programová manažerka v tehdy nové televizní stanici Nickelodeon a postupně se vypracovala v jednu z nejdůležitějších žen na výkonných pozicích v americkém animovaném průmyslu, stala se prezidentkou Disney/ABC Cable Networks až nakonec spolu s Oprah Winfrey založila vlastní televizní stanici Oxygen Media. Srov. FURNISS, Maureen: *Art in motion: Animation aesthetics* (revised ed.). London and Montrouge: John Libbey, 2007.

¹⁰⁹ <http://newdirectors.org/archive>.

obdržel nespočet prestižních cen, a Paul Fierlinger si tak vysloužil označení „novodobý otec animovaného dokumentu“.¹¹⁰

"Původně jsem si myslel, že jako alkoholik jsem ideálním člověkem, který by ten film měl dělat. Pak jsem si ale uvědomil, že pokud ho chci udělat upřímně, musím přestat s pitím."¹¹¹

Rok 1990 byl přelomovým ve Fierlingerově osobním i profesním životě. V průběhu prvních abstinčních měsíců začal Fierlinger navštěvovat terapeutickou skupinu Alcoholics Anonymous, kde se naučil nejen dostat svou závislost pod kontrolu a nahlížet na život z jiné perspektivy, ale také sdílet své životní zkušenosti s ostatními, což bylo pro jeho pozdější umělecký styl naprosto zásadní. Pro Fierlingerovu tvorbu byl vždy příznačný výskyt autobiografických prvků, ale až v 90. letech autor naplno rozvinul svou schopnost introspekce a zapojení osobních myšlenek a příběhů z vlastního života do filmového vyprávění. Zpočátku Fierlinger pracoval převážně úplně sám na své lodi, kde kreslil storyboardy pro animovaný televizní seriál pro děti o malém dinosaurovi *Dink, the Little Dinosaur* (1989–1990) z produkce společnosti Hanna&Barbera Productions. Tato podřadná stereotypní práce, jak sám autor přiznal, mu však přesto pomohla v jeho životní a spirituální transformaci.¹¹² Ve stejném období Fierlinger rovněž navázal partnerský a pracovní vztah se svou budoucí ženou Sandrou Schuette, absolventkou malby na Boston Museum of Art School a Philadelphia Academy of the Fine Arts. Pokračovali společně v produkci Fierlingerovy společnosti AR&T Associates, Inc. – ve výrobě animovaných televizních spotů/reklam pro mnoho klientů a instruktážních filmů pro farmaceutické společnosti,¹¹³ jakým byl například třímínutový promo film *We Sure Know How to Pick'em* (1991) pro US Healthcare. Hlavním zaměřením Paula a Sandry Fierlingerových se však postupně stala tvorba autorských animovaných dokumentů vytvořených převážně pro televizi, na nichž zastávali všechny hlavní tvůrčí funkce v produkci animovaného filmu (námět, scénář, režie, výtvarný design, animace) kromě skládání hudby. Jejich domácí studio se postupně proměnilo z několika místností plných špičkového animačního vybavení ve dva pokoje s nejmodernější počítačovou technologií. Paul se Sandrou během dvaceti let vyměnili papír, ultrafány a filmový materiál za počítačový monitor se softwarem pro ruční 2D počítačovou animaci, jehož vývoj neustále testovali.

¹¹⁰ SHEILAN, Sofia: *The Truth in Pictures*. Fps magazine, March 2005, s. 7-11.

¹¹¹ RICKY, Carrie: *An Animator's Defining Lines In „Drawn From Memory“*. The Philadelphia Inquirer, http://articles.philly.com/1995-05-03/entertainment/25674703_1_paul-fierlinger-animations-czech-republic (3. 5. 1995)

¹¹² Rozhovor s autorem z 15. 2. 2013.

¹¹³ Např. Merck & Comp, Pfizer Pharmaceuticals, US Air, US Healthcare, Honda Automobile, Rahlic Publishing House, Philadelphia Veterans Service, Comcast Cable, Humane Society, The Shelter Pet Project a další.

Celovečerní autobiografický film a další projekty

V roce 1990 Fierlinger obdržel nabídku na vytvoření celovečerního animovaného filmu a začal pracovat na svém zatím největším a nejosobnějším projektu – autobiografickém animovaném dokumentu *Drawn from Memory* („Kresleno po paměti“), který byl převážně financován veřejnoprávní televizní sítí PBS (Public Broadcasting Service)¹¹⁴ a zařazen do její prestižní série televizních filmů American Playhouse. Snímek byl dokončen v roce 1994, premiéru měl na filmovém festivalu v Sundance v lednu 1995¹¹⁵ a ve stejném roce byl promítán na všech hlavních festivalech animovaného filmu, přičemž v Annecy obdržel cenu za nejlepší televizní celovečerní film.¹¹⁶ *Drawn from Memory* také reprezentoval Spojené státy na mezinárodní televizní konferenci INPUT v roce 1996 ve městě Guadalajara v Mexiku.¹¹⁷ V rámci produkce filmu navštívili Paul a Sandra Fierlingerovi tehdejší Československo, aby pořídili rešerše a fotografie z českého prostředí jako podklad pro výtvarnou koncepci filmu. Při svém pobytu rovněž nahráli hlasy Paulových přátel, kteří se ve filmu objevují (mimo jiné jde o Václava Havla, Pavla Landovského, Miloše Formana nebo Jana Třísku, jenž namluvil Paulova otce Jana). Dále ve snímku účinkuje také Gene Shay, a především sám Paul Fierlinger coby vypravěč.

Drawn from Memory popisuje autorův životní příběh od narození v Japonsku přes dětství v Americe a odloučení od rodičů, dospívání v internátních školách v Československu až po bouřlivý a depresivní umělecký život v Praze s neutuchající touhou po návratu zpět do milované Ameriky. Fierlinger v této autobiografii evokuje přetrvávající obrazy z dětství a dospívání ve snaze vypořádat se s bolestnými vzpomínkami na absenci rodičovské lásky a na despotického, autoritativního otce. Fierlingerova poetická, rozvolněná animace kreseb tužkou na akvarelovém pozadí jako by skutečně oživovala jednotlivé obrazy v autorově paměti. Jednotlivé fragmenty událostí jsou prokládány rodinnými fotografiemi z autorova života, nahranými hlasy skutečných osob, hrajících samy sebe, a Fierlingerovým vyprávěním v klidné, sugestivní dikci. Všechny dílky skládačky pak vytváří živý obraz hluboké osobní zkušenosti jediného člověka, zatímco v druhém plánu autorův životní příběh vypovídá mnohé i o kolektivní historii druhé poloviny 20. století.

¹¹⁴ PBS je nejvýznamnějším poskytovatelem televizních programů veřejnoprávním televizním stanicím ve Spojených státech (<http://www.pbs.org/about/>).

¹¹⁵ http://history.sundance.org/films/112/drawn_from_memory.

¹¹⁶ <http://www.annecy.org/about/archives/en/1995:en/official-selection/film-index:f950236>.

¹¹⁷ *INPUT 96: International Public Television Screening Conference catalogue*, INPUT 96 Guadalajara, Mexico (26 .5.- 1. 6. 1996).

„Drawn from Memory je mimořádnou reminiscencí o nepravděpodobném, ale skutečném životě v kresbách stejně náladových jako od Jamese Thurbera a ve slovech stejně pronikavých jako od Milana Kundery.“¹¹⁸

"Nikdy bych tento film nebyl schopen dodělat před zotavením z alkoholismu. Jsem rád, že jsem nikdy předtím nedostal takové finance. Kdybych ten film vytvořil před 15 lety, byl by asi dost frivolní, cynický."¹¹⁹

Ačkoliv Fierlinger slavil s *Drawn from Memory* úspěchy po celém světě, trvalo několik let, než se mu podařilo získat další velkou a podobně významnou zakázku. V roce 1997 spolu se Sandrou vyrobili dva krátké animované příběhy, které měly být pilotním snímkem pro nerealizovaný projekt seriálu *Cartoon-a-Week*, jehož jednotlivé díly se měly animovat podle námětů od diváků. První z nich, *A Rabbit Story*, vypráví hudební skladatel John Avarese, který s Fierlingerem později dlouhodobě spolupracoval i na dalších filmech. Jedná se o humornou historku o babičce, psu a milovaném králíkovi, která v sobě mísí groteskní komiku se zjednodušenou karikaturní kresbou a jasně sytými barvami ve stylu primitivních dětských kreseb. Druhý snímek, *Marsh People*, je o poznání temnější. V příběhu o malé rodině žijící na samotě kdesi v mokřinách Fierlinger využívá podobně primitivní výtvarnou stylizaci, kterou obohacuje o extrémní nadsázku, černý humor a ponuru, bluesovou hudbu v podtextu. Motiv alkoholismu a vztahu autoritativního otce se synem pak nápadně připomíná zkušenosti z Fierlingerova vlastního života.

V roce 1997 Paul Fierlinger také obdržel Pew Fellowship Grant za celoživotní tvorbu,¹²⁰ a podařilo se mu opět navázat na práci pro televizní stanici Nickelodeon. Spolu se Sandrou vymysleli a vytvořili pět animovaných epizod pro dětský pořad *Nick Jr.* Série se jmenuje stejně jako její hlavní postavy, *Amby and Dexter*, což jsou dvě ruce, které se přeměňují v malého chlapce a dívku a spolupracují spolu na řešení nejrůznějších problémů. Pomocí této metafory jednotlivé díly dětem ilustrují řadu úkonů, které jsou uskutečňovány dvěma rukama.¹²¹ Na tvorbu pro nejmenší navázali manželé Fierlingerovi zakázkou pro Children's Book of the Month Club a vytvořili dvacetiminutový animovaný cyklus dětských písní

¹¹⁸ RICKEY, Carrie: *An Animator's Defining Lines In „Drawn From Memory“*. The Philadelphia Inquirer http://articles.philly.com/1995-05-03/entertainment/25674703_1_paul-fierlinger-animations-czech-republic (3. 5. 1995).

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ http://www.pcah.us/grants/9764_1997_grants.

¹²¹ „Ambidextrous“ je anglický „obouruký“.

Playtime. Projekt byl dokončen v roce 1999 a je ukázkou rané digitální animace, s níž Fierlingerovi začali pracovat. Některé sekvence byly kreslené na papíře a později oskenované a kolorované v počítači, některé části byly již animované v počítači v programu NewTek Aura/TVPaint pro 2D ruční animaci. Podobným způsobem pracovali Fierlingerovi i na následujícím, již výše zmíněném snímku *Drawn from Life* z roku 2000, kde využívali stejný styl vyprávění jako v dokumentárním *And Then I'll Stop...*, tedy osobní výpovědi různých žen o jejich každodenním životě, doprovázené autentickými fotografiemi kontrastujícími s autorsky vytříbenou animací a hudbou.

Pohled na Fierlingerův život z jiného úhlu nabízí půlhodinový animovaný televizní film *Still Life with Animated Dogs*, který byl dokončen v roce 2001 jako autorský projekt podpořený prostřednictvím ITVS (Independent Television Service)¹²² a distribuovaný na PBS. V tomto autobiografickém snímku Paul Fierlinger opět vypráví o vlastním životě, tentokrát však sdíleném se psy, kteří ho provázeli při různých životních etapách od temných časů československého komunismu až po současnost ve Spojených státech. V příběhu vystupuje několik psů, přičemž každý z nich je spojen s určitým výsekem autorovy minulosti a slouží jako ukazatel osobního růstu tvůrce. Všichni však autorovi pomohli na jeho cestě životem díky možnosti hlubšího propojení s přírodou. Během vyprávění Fierlinger mistrně ukazuje, jak mu v atmosféře politického útlaku a neustálých podezření jeho vztahy se psy umožnily neztratit schopnost oddanosti a loajality. Fierlinger jednotlivé epizody sjednocuje vlastními rozpořbovanými „autoportréty“ ze současnosti, kdy zobrazuje sám sebe, jak kreslí, zatímco vedle něj jeho žena skenuje kresby do počítače a následně je koloruje. Pod jejich stolem spokojeně spí pes a autor ve voice-overu sděluje své myšlenky. Potom se vyprávění animátorskou zkratkou opět přesune k další kapitole autorova života a tento „zastavený živý obraz“ se znovu rozhýbe.

Fierlinger zde naplno rozehrál umění nenápadných slovních a vizuálních hříček a narážek, jež se vyznačují jeho specifickým humorem. Jakkoliv odlehčené se toto téma může zdát, autorovo rozjímání slibuje hlubší zážitek s filozofickým přesahem, a dílo je tak zajímavým propojením poklidné, místy až melancholické atmosféry s humorným nádechem. Není překvapením, že se *Still Life with Animated Dogs* stal jedním z nejsledovanějších děl na veřejnoprávních televizních stanicích, reprezentoval Spojené státy na mezinárodní televizní

¹²² Independent Television Service (ITVS) je služba, která ve Spojených státech financuje a uvádí dokumenty a dramata ve veřejnoprávní televizi, nové mediální projekty na internetu, a týdenní cykly Independent Lens a Global Voices na PBS (<http://itvs.org/about>).

konferenci INPUT v Kapském městě v roce 2001¹²³ a získal mnoho festivalových ocenění, včetně prestižní Peabody Award.¹²⁴

Po úspěchu *Still Life with Animated Dogs* získal Fierlinger jednak menší zakázku na vytvoření animovaných sekvencí k televiznímu dokumentárnímu snímku *Maggie Growls* (2002), biografickému dokumentu o Maggie Kuhnové¹²⁵, a především znovu finanční podporu od ITVS na další autorský televizní film určený pro vysílání na PBS stanicích. Půlhodinový snímek *A Room Nearby*, dokončený na podzim roku 2003, je koláží pěti příběhů, jejichž společným jmenovatelem je osobní zkušenost s osamělostí. Stejně jako již v předchozích filmech jsou Fierlingerovy animované postavy doprovázeny „soundtrackem“ nahraných rozhovorů se skutečnými lidmi, mezi něž je zařazen i režisér Miloš Forman, kteří vypráví své zážitky se záchvatem opuštěnosti a snaží se nalézt i pozitivní faktor, jímž je samota obohatila. Na závěr každé epizody je dotyčná osoba „odkryta“ pomocí reálného fotografického portréту „en face“. Co činí tento přístup k filmové tvorbě tak zvláštním, je fakt, že vedle Fierlingerova vynalézavého, plynule se měnícího výtvarného stylu animace a působivého přemítání o životě je film také svéráznou reportáží o různorodosti lidského bytí, v níž přesto nalézáme jednotící vzorec. Reportážní princip působí o to silněji, když autor opět reflektuje sám sebe, vkresluje se do mezititulků spojujících dílčí biografie a otevírá divákovi svůj vlastní svět a prožitek. *A Room Nearby* měl premiéru v listopadu 2003 na Margaret Meade Festivalu v New Yorku, byl promítán a oceněn na několika festivalech a v roce 2005 získal Fierlingerovým podruhé cenu Peabody Award.¹²⁶ Byl také jejich prvním snímkem vytvořeným kompletně na počítači, bez papírů, ultrafánů a barev, nakreslený a namalovaný ručně pomocí softwaru TVPaint Pro.¹²⁷

„Dovolím si být neskromný, když uvedu, že jsem byl velmi nápomocný při vývoji této technologie. Tak moc jsem toužil oprostít se od acetátů a ozubených koleček, perforací a všech těch hrozných strojů z 19. století, které z filmování, a zejména z animace dělaly stresující zaměstnání plné tvrdé práce a děsivých záseků, jako jsou škrábance v emulzi, prach v uzávěrce a nesnesitelné personální obsazení filmové laboratoře.“¹²⁸

¹²³ INPUT 2001: *International Public Television Screening Conference catalogue*, INPUT 2001 Cape Town, South Africa (25.4.-5.5.2001).

¹²⁴ <http://www.peabodyawards.com/award-profile/still-life-with-animated-dogs>.

¹²⁵ Maggie Kuhnová se proslavila jako bojovnice za lidská práva a jako zakladatelka organizace tzv. „Gray Panthers“ v 70. letech (<http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c609.shtml>).

¹²⁶ <http://www.peabodyawards.com/award-profile/a-room-nearby>.

¹²⁷ Program TVPaint poprvé vyvinul Hervé Adams v roce 1993 v Metz ve Francii a spolu se svým velmi malým týmem oddaných programátorů ho rozvíjí dodnes. Paul Fierlinger byl jedním z prvních, kteří tento software začali používat, a proto se podílel na jeho vylepšování (www.tvpaint.com).

¹²⁸ „Questionnaire for Paul Fierlinger“, In: *Toronto International Film Festival 2009 catalogue* (10. 9. - 19. 9. 2009).

Na podzim roku 2004 začal Paul Fierlinger přednášet na částečný úvazek na University of Pennsylvania's Fine Arts School, PennDesign. Vyučoval bakalářský a magisterský kurz „Hand-drawn 2D computer Animation“ (2D počítačová ručně kreslená animace) a také speciální seminář „In Pursuit of Originality“ (Hledání originality). Mezitím Paul se Sandrou pracovali na reklamách, různých malých projektech a také na tvorbě animovaných částí pro televizní dokumentární film *New Year Baby* (2008) filmařky Socheaty Poouv. Snímek je autobiografickým příběhem režisérky o životě jejích rodičů v době kambodžské genocidy a o jejich emigraci do Spojených států. Animované úseky filmu patří mezi hlavní kvality díla a znatelně přesahují jeho ostatní části. Kreslené scény z pera manželů Fierlingerových jsou orchestrem precizní detailní kresby a široké palety efektních barev.

Podobnou stylovou vytříbeností se vyznačuje i následující dílo, zatím největší dokončený projekt Paula a Sandry Fierlingerových, celovečerní animovaný film *My Dog Tulip*. Hodinu a půl trvající snímek byl dokončen v roce 2009 s autorským podpisem Paula se Sandrou a skladatele hudby Johna Avarese. Produkčně se zasloužila dvojice Norman Twain a Howard Kaminsky, mezi herecké obsazení pak patří jména jako Christopher Plummer, Lynn Redgrave a Isabella Rossellini. Fierlinger si vybral k adaptaci stejnojmennou kontroverzní autobiografickou knihu britského spisovatele J. R. Ackerleyho z roku 1946, do filmového příběhu však přidal některé části i z ostatních knih autora. Děj snímku se odehrává v Londýně 40. let, když si postarší Ackerley pořídí německého ovčáka, fenku jménem Tulip. Ackerley je svým psem fascinován, Tulip se totiž stane jeho „ideálním přítelem“, kterého tak dlouho hledal, a společně prožijí šťastných 15 let.

Spíše než animovanou pohádkou pro děti o antropomorfizovaném psím hrdinovi je *My Dog Tulip* rozjímavým portrétem vztahu člověka a psa pro dospělé. Jednotlivá povídková vyprávění jsou plná barvitých detailů a suchého humoru s typicky britským nádechem, v komentáři a dialozích se pak odráží Ackerleyho příznačný styl.¹²⁹ Stylisticky Fierlinger střídá několik animovaných technik: plně vykreslené scény v barevném podání, jednoduché linie kresby nebo jen rychlé náčrtky působící jako skicář v notesu. Svým výtvarným designem, kresbou a animací přitom Paul a Sandra vymodelovali věrohodný obraz tehdejšího života v Londýně a okolí, což dodává snímku dokumentární rozměr. Ačkoliv *My Dog Tulip* nezaznamenal převratný úspěch v počtu prodaných vstupenek, kriticky byl hodnocen velmi pozitivně, a dostal se dokonce do užšího výběru kandidátů na Oscara. Premiéru měl 10.

¹²⁹ Tuto část produkce filmu Fierlinger konzultoval s odborníkem na J. R. Ackerlyho, Peterem Parkerem, který se částečně podílel i na scénáři.

června 2009 na mezinárodním festivalu animovaných filmů v Annecy, úspěch slavil i na dalších filmových festivalech, např. v Torontu a v Ottawě.

*„Můj poslední film, *My Dog Tulip*, byl vyroben bez pomoci kamery, tužky, pera, papíru či barev, a přesto byl nakreslený a namalovaný postaru, ručně, jen mnou a mojí ženou Sandrou, za použití Wacom stylusu, tabletu a počítačů v rozích našeho obývacího pokoje a náhradní ložnice.“¹³⁰*

V roce 2013 získal Paul Fierlinger zakázku od Scholastic – Weston Woods na animování knihy *Me...Jane* Patricka McDonnella, která popisuje dětství britské biologky Jane Goodall. Sedmiminutový kreslený snímek je jedním z mála příkladů, kdy Fierlinger musel odložit vlastní rukopis a animovat podle výtvarného stylu někoho jiného. Přestože je filmový design i narativ jen přesnou kopií knihy, lze zaznamenat nepatrné náznaky odhalující autorovu techniku. Fierlinger také v příběhu poeticky rozehrál jednu z epizod, v níž malá Jane leží se svým plyšovým šimpanzem na zemi, dívá se do korun stromů a přemítá o životě mezi zvířaty.

V současnosti mají Paul a Sandra Fierlingerovi rozpracovaná dvě díla, která produkují zcela sami z vlastních financí, bez producenta či distributora. Spolupracuje s nimi pouze skladatel Shay Lynch, který vytváří hudební soundtrack. Prvním projektem je krátký biografický snímek *From Eliza (To Paul & Sandra)*, jenž popisuje osobní příběh přítelkyně Elizy o léčbě rakoviny. Film je teprve v počátečním stádiu tvorby, avšak už z dosavadních ukázek je zřejmé, že Fierlinger do této povídky o překonání strachu skrze spirituální zkušenost otiskne svůj typický melancholický rukopis. Druhým projektem je již téměř dokončený, dvouapůlhodinový interaktivní film/ animovaný román *Slocum at Sea with Himself*, určený pro internetovou distribuci na jaře 2015. Jedná se o první adaptaci známé autobiografické knihy z roku 1900 *Sailing Alone Around the World* mořeplavce Joshuy Slocuma, který na konci 19. století jako první člověk vůbec obeplul zeměkouli zcela sám v malé plachetnici. Tuto dobrodružnou cestu popsal ve své knize, jež se stala mezinárodním bestsellerem. Paul Fierlinger svůj precizně nakreslený a animovaný příběh rozdělil na čtyřdílný seriál, jehož kapitoly si bude moct kdokoli stáhnout na svůj počítač nebo tablet. Přestože je tento epický příběh plně animovaný pomocí softwaru TVPaint, formát filmu se podobá spíše grafickému románu pracujícího s textem v obraze. Použitím popisků a kreslených komiksových bublin, jež jsou obsaženy přímo v obraze v rámci animace, je eliminována potřeba vypravěčského

¹³⁰ „Questionnaire for Paul Fierlinger“, In: *Toronto International Film Festival 2009 catalogue* (10. 9.-19. 9. 2009).

komentáře a herců. Toto nevšední spojení filmového, literárního a zvukového materiálu je jak moderní, tak průkopnické, neboť počítá pouze s jedním divákem, malou obrazovkou monitoru, a odpovídá tak na současné návyky lidí a způsob filmové recepce. Cíleným publikem jsou všichni milovníci lodí a plachtění, pro něž je kapitán Slocum kultovním historickým hrdinou. Nicméně díky Fierlingerově pečlivé kresbě, v níž detailně rekonstruuje život na konci 19. století a rozpohybovává první parní stroje, od bicyklu až po velké lodě, má tento animovaný projekt možnost být nevšedním zážitkem pro každého. Výtvarná virtuosita Paulovy ženy Sandry Fierlinger povyšuje škálou pastelových odstínů každý záběr na malířské dílo, což ve spojení s pomalým rytmem snímku propůjčuje této nevšední animované románové „plavbě“ poetickou rozjímavost.

„Animovaný svět Paula Fierlingera rozkrývá téma každodenní, přízemní reality, rodinných a osobních problémů traktovaných ve výrazném grafickém stylu, v teplých, pohlednicově krásných barvách s příděchem humoru a nostalgie. Jeho osobní vklad do tvorby na zakázku posouvá vžité představy o neslučitelnosti nezávislé práce a komerce.“¹³¹

¹³¹ „Paul Fierlinger“, In: *Katalog PAF: Přehledka animovaného filmu Olomouc 2003*, PAF Olomouc (12.-14.12.2003), s. 3.

Animovaný dokument

Animace s dokumentárním filmem obvykle spojována nebývá, nicméně cílem této kapitoly je přiblížit pojem animovaného dokumentu a na historickém přehledu i několika příkladech prokázat legitimitu a atraktivitu spojení těchto dvou zdánlivě protikladných oblastí. Vzhledem k tomu, že naprostá většina tvorby Paula Fierlingera z posledních tří dekad v sobě nese značné prvky animovaného dokumentu, je nutné ji uvést do kontextu tohoto netradičního žánru.

Žánrová problematika

Jelikož samotný termín „žánr“ je problematickým označením, pokusíme se stručně shrnout nejdůležitější názory na jeho původ a použití, které se mnohdy značně liší, a s každým novým dílem se navíc problematika zvětšuje, protože dochází k neustálým modifikacím.¹³²

Podle Stuarta Kaminského je žánr v podstatě kategorie nebo skupina děl podobného druhu nebo stylu filmu, přičemž tato podobnost je určena sdílením dostatečného počtu identifikovatelných témat, motivů nebo archetypů.¹³³

Otázkou, na základě jakých rysů je žánr definován, se zabývá např. Jean-Marie Schaeffer, který definuje pět základních rovin žánru: rovina vypovídání (dokumentární vs. fikční film), rovina určení (komu je film určen), rovina funkce (co film dělá a jak působí), rovina sémantická (jednotlivé lexikální prvky a typické prostředky určitého žánru, jako např. postavy, motivy, prostředí apod.) a rovina syntaktická (vztahy mezi lexikálními prvky a významotvorné struktury, které tyto prvky vytvářejí, jako např. struktura děje, vztahy postav).¹³⁴

Posledním dvěma kategoriím se věnuje i Rick Altman, podle něhož máme k dispozici jak elementární sémantické prvky (žánrový lexikon), pomocí nichž poznáme konkrétní typ textu, tak druhotnou textovou úroveň (narativní struktura), v níž na sebe tyto prvky vzájemně působí.¹³⁵ Takováto koncepce pak poskytuje lepší „*uchopení a rozlišení různých úrovní „žánrovosti“*“¹³⁶, jelikož každé dílo má odlišnou míru žánrové definovatelnosti – zatímco některé filmy jsou pro určitý žánr typickým příkladem, v jiných se vyskytují pouze některé žánrové složky.

¹³² Blíže viz NEALE, Steve: Questions of Genre. In: GRANT, Barry Keith (ed.): Film Genre Reader III. Austin: University of Texas Press, 2003.

¹³³ KAMINSKY, Stuart M.: *American Film Genres*. Chicago: Nelson Hall, 1985, s. 9.

¹³⁴ KUČERA, Jakub: Filmový žánr. <http://www.cinepur.cz/article.php?article=942>. [3. 2. 2015]

¹³⁵ ALTMAN, Rick: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*, roč. 1, 1989, č. 1, s. 22.

¹³⁶ Tamtéž, s. 23.

Altman se dále zabývá i tzv. procesem „žánrovění“ neboli vznikání a proměňování žánrových kategorií. Při tomto procesu nejprve dochází k žánrovému označení ve formě pouhého adjektivního rozšíření již zavedené obsáhlejší kategorie (animovaný dokument jako dokument využívající animaci). Postupným vývojem však dochází k separování významu přídavného jména, čímž se vytvoří nová, samostatná a nezávislá třída („animovaný dokument“ jako žánr).¹³⁷ Nicméně tento proces podléhá jak filmařskému využití a zpracování dané kategorie, tak jejímu opakovanému výskytu i divácké oblibě. Některé přívlastky se tak v samostatný žánr nikdy nepřemění a fungují dále jen jako specifikace pro vyšší skupinu, anebo zmizí úplně.

Problematicke žánru v animovaném filmu se věnuje podrobněji Paul Wells ve své knize *Animation: Genre and Authorship* (2007), kde např. uvádí, že existuje mnoho aspektů pro překračování hranic a různé kombinace v rámci zavedených žánrů, což ve skutečnosti vytváří nové "sub-žánry". Mállokterý žánr tedy působí jen jedním jediným způsobem.¹³⁸ Wells nabízí celou řadu možných definic, podle kterých se dá k tomuto termínu přistupovat, z nichž pro tuto práci a kategorizaci děl Paula Fierlingera budou nejdůležitější následující:

- Žánr jako samostatná kategorie nebo typ filmu, jenž je charakterizován svou vizuální, technickou či tematickou soudržností. (Fierlinger si vždy zachovává svůj vlastní styl a způsob zpracování látky, a to i v případě děl na zakázku.)
- Žánr jako soubor kódů a konvencí, které určují konkrétní očekávání a výsledky v narativní a stylové struktuře filmu. (Fierlingerova tvorba z posledních let se pohybuje na poli animovaného dokumentu.)
- Žánr jako termín převážně založený na uznání určitých druhů zvukové a vizuální ikonografie, které slouží jako klíčové signifikanty nevysloveného společného jazyka sdíleného mezi tvůrci filmu i publikem. (Fierlinger používá postupy typické pro animovaný dokument.)
- Žánr jako systém, který podléhá změnám a úpravám ve vztahu k historickým a sociokulturním postupům. Z toho důvodu má každý žánr rovněž svou vlastní historii a vývoj, jenž často vykazuje posun od inovace k ustálení „klasického modelu“, dále progresi přes formální zásahy až k re-definici sebe sama prostřednictvím sebereflexe či intertextového přehodnocení.¹³⁹ (Vývoj a rozdíly v jednotlivých příkladech animovaných dokumentů Paula Fierlingera.)

¹³⁷ ALTMAN, Rick: Obaly na vícero použití: žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace*, roč. 14, 2002, č. 4, s. 7.

¹³⁸ WELLS, Paul: *Animation: Genre and Authorship*. London: Wallflower Press, 2007, s. 41.

¹³⁹ Další příklady žánrových definic viz kapitola „Genre in Animation,“ WELLS, s. 41-71.

Wells také zmiňuje, že tato žánrová problematika je ve vztahu k animaci ztížena samotnou specifičností animovaného filmu jako formy i jako produkčního modu a jeho velkou odlišností od filmu hraného. Animace navíc funguje také jako forma výtvarného umění v pohybu, a proto se může odvolávat i k žánrovým zásadám, které se vyvinuly z umělecké praxe. Wells porovnává různé přístupy k žánrovým definicím několika teoretiků a nakonec nabízí vlastní kategorizaci sedmi žánrů animovaného filmu: formální, dekonstruktivní, politický, abstraktní, re-narativní, paradigmatický a primární.¹⁴⁰

Zatímco z výše zmíněných kategorií se pro tuto práci a Fierlingerovu tvorbu ukáže být stěžejní typ dekonstruktivní a primární, při analýze stylu bude důležitý rovněž Altmanův sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru, jímž je animovaný dokument.

Hybridní forma vyjádření

Animace byla již od počátků kinematografie hojně využívána v nonfikčním kontextu jako prostředek k ilustrování, vyjasnění či zdůraznění složitých konceptů. Nicméně v posledních 30 letech byl zaznamenán nárůst produkce děl, jež začala být známá pod pojmem „animovaný dokument“, někdy také nazývaných jako „dokumentární animace“. V několika posledních letech pak tento vývoj akceleroval a „animovaný dokument“ se stal velmi atraktivním druhem animace nebo způsobem využití animace ve filmových dílech, distribuovaných převážně ve festivalovém okruhu.¹⁴¹ Tato neobvyklá fúze nonfikčního filmu s animací velmi obohatila sféru dokumentárního filmu, jelikož diváka nutí překonávat jeho očekávání a zaběhnuté definice o tom, co dokumentární a animovaný film vlastně je. Animace dodává dokumentům nejen vizuálně stimulující prvek, ale také svěží a dynamický přístup k vyprávění, a především témata, jež dříve unikala hrané formě dokumentu.

Dokumentární filmy jsou však podmanivé právě díky věcným hodnotám, podloženým faktům a vzdělávacím možnostem. Jsou tedy záběry reality natočené kamerou pravdivější než zobrazení reality pomocí imaginace a výtvarných postupů? Animace realismu spíše vzdoruje a používá vlastní techniky k tomu, aby vytvářela mnoho stylů, které však ve své podstatě poskytují realistickou výpověď. Vyvstává tedy problém s pojetím dokumentární reprezentace realismu jako příznakového vztahu mezi obrazem a skutečností tak, jak ho popsal Bill Nichols.¹⁴² Nicméně ačkoli se animace objektivnímu fotografickému realismu vzpírá, dovoluje filmařům znázornit tzv. „subjektivní realitu“ – individuální vnímání skutečnosti.

¹⁴⁰ WELLS, s. 67-71.

¹⁴¹ HONNESS ROE, Annabelle: “Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary.” *Animation: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, Issue 3, 2011, s. 216.

¹⁴² Srov. NICHOLS, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Taková realita, složená ze subjektivních názorů, pohledů a vzpomínek, se tak stává pravdivější a je zachytitelná pouze prostřednictvím animace.¹⁴³ Přesto nejdůležitějším zůstává obecně přijaté vnímání dokumentů jako děl, která by měla vypovídat o událostech, zážitcích a lidech, jež existují nebo existovali v reálném světě.

Skotský dokumentarista John Grierson, považovaný za otce dokumentárního filmu, definoval dokumentární film jako „tvůrčí zpracování skutečnosti“.¹⁴⁴ Díky této široké definici je možné v dokumentech aplikovat velkou škálu přístupů a stylů a formovat je podle požadavků tvůrce. Dokumentární a animovaný žánr dříve definoval hranice mezi fakty a fikcí, mezi otiskem reality a ručně vyráběnou imaginací, mezi pravdou a fantazií. V posledních letech se však definice dokumentu ještě více rozvolnily a začala vznikat díla kombinující často velmi rozdílné postupy. Kanadská filmařka Marie-José Saint-Pierre v rozhovoru o svém animovaném filmu *MacLaren's Negatives* situaci popsala následovně:

„Film byl uveden v roce 2006. V té době byl animovaný dokument v podstatě oxymóron, dokument měl reprezentovat realitu, a animace nic takového není, takže lidé v ten žánr nevěřili. Postupně jsou k tomu lidé ale otevřenější.“¹⁴⁵

Toto všeobecné přijetí hybridních forem, které spojují animované snímky s dokumentárním kontextem, signalizuje prohlubující se uvědomění toho, že pravdivost nonfikčního filmu již nemusí být nutně podložena efektem fotografického záznamu reality. Neboť není vždy možné vizualizovat skutečnost, která nás obklopuje, a pochopit význam událostí, jež tvoří naši přítomnost. Stejně tak reálné důkazy nejsou vždy dostupné nebo všeobjasňující.¹⁴⁶

„Dokumentární filmy jsou většinou o minulosti, a minulost nejde znovu vytvořit pomocí živé akce tak přesvědčivě, jako to jde s animací. Oživit a znovu sehrát nějakou událost je strašně drahé a nefunguje to dobře, vypadá to sentimentálně. Ale v animaci je to právě naopak – je to atraktivní a zajímavé. Dalším aspektem je, že se můžete dostat do představitosti lidí... Animace je sestavena z mnoha zkratk, vše může být řečeno desetkrát rychleji než v živé akci a můžete věci krátit a zhustit a používat metafory, aniž byste byli sentimentální.“¹⁴⁷

¹⁴³ Více se problematice realismu v animovaném filmu věnuje např. WELLS, Paul: *Understanding Animation*. London and New York: Routledge, 1998.

¹⁴⁴ John Grierson, In: SORENSSEN, Bjorn: *To Catch Reality: The Century of the Documentary Film*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001, s. 12.

¹⁴⁵ KRIGER, Judith: *Animated Realism: A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Oxford: Focal Press, 2011, s. 82.

¹⁴⁶ SKOLLER, Jeffrey: „Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practises in Documentary Animation.“ *Animation: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, Issue 3, 2011, s. 207.

¹⁴⁷ Paul Fierlinger v rozhovoru s Judith Kriger, In KRIGER, s. 191.

Jeffrey Skoller dále poukazuje na to, že současná dokumentární kinematografie navíc stále více zdůrazňuje osobní pozorování a subjektivní interpretaci. Spíše než transparentní podání skutečnosti se nyní dokumentární forma soustřeďuje na seberefektivní přemítání s všudypřítomným vyprávěním v první osobě, zaměřuje se na koncept svědectví a výpověď osobní zkušenosti. A právě tyto charakteristiky jsou velmi typické pro tvorbu Paula Fierlingera. Toto spekulativní ilustrování reality přitom může mít formu eseje, historického dokumentu nebo politické či vědecké studie.¹⁴⁸

Shrneme-li výše zmíněné poznatky, můžeme prohlásit, že animace neohrožuje epistemologickou důvěryhodnost dokumentu, ale naopak rozšiřuje a prohlubuje rozsah toho, co se od dokumentů můžeme naučit. Dávná historie, vzdálené planety a zapomenuté vzpomínky jsou jen některými z nespátřitelných aspektů reality, které není možné natočit v živé akci a pro něž je animované ztvárnění ideální volbou. Animace nás však také vyzývá k tomu, abychom zapojili představivost a dokázali vytvářet spojení mezi nerealistickými obrazy a skutečností.¹⁴⁹

Na závěr uvedme pravděpodobně nejjasnější kritéria k definování, zdali může být audiovizuální dílo označeno jako animovaný dokument, které nabízí Annabelle Honess Roe:

- Pokud bylo dílo natočeno nebo vytvořeno políčko po políčku (hraný/animovaný film).
- Pokud dílo pojednává o tomto světě a nevytváří vlastní svět podle imaginace tvůrce (podává obraz skutečnosti).
- Pokud bylo dílo producentem prezentováno jako dokument anebo bylo jako dokument přijato diváky, kritiky a festivaly.¹⁵⁰

Stručný historický přehled

Důkazem, že se protiklady přitahují, je nicméně už sama dlouhá historie této hybridní formy, jež sahá až do prvních desetiletí počátků kinematografie. Nejčastěji citovaným snímkem, který jako první využil animace ke ztvárnění skutečné události, je raný dokument *The Sinking of the Lusitania* z roku 1918 od Windsora McCaye. Toto animované vyprávění o potopení britské lodě německými ponorkami za 1. světové války, rekonstruované podle výpovědí přeživších pasažérů, bývá právem považováno za předchůdce moderního animovaného dokumentu, neboť poprvé v historii ukázalo rozsáhlé možnosti animace a její dokumentární

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 209.

¹⁴⁹ Annabelle Honess Roe nabízí tři základní způsoby, jak animace funguje při reprezentování skutečnosti: mimetická substituce, ne-mimetická substituce a evokace. Srov. HONESS ROE, s. 225.

¹⁵⁰ HONESS ROE, s. 217.

potenciál. McCay animaci vnímal jako druh umění, které může zobrazit jakékoliv téma bez limitů.¹⁵¹ Pro zdůraznění věrohodnosti McCay využil například i subjektivních záběrů z pohledu očitých svědků a celý snímek stylizoval do estetiky tehdejších novinových ilustrací či zpravodajských filmových aktualit.¹⁵²

V době první i druhé světové války byla animace pro svou schopnost efektivněji komunikovat informace hojně využívána např. k ilustrování bitevních map, diagramů nebo k instruktážnímu výcviku vojáků.¹⁵³ Stejně tak častým výskytem pro animaci bylo pole výukového filmu, např. v oblasti biologie, zdravotnictví, fyziky a vědy obecně.¹⁵⁴ Od nástupu televize byla animace využívána ve zpravodajství ve formě animovaných map, tabulek, grafů, diagramů, zatímco s příchodem počítačové animace a CGI by se dnes bez animace neobešly obory jako přírodní historie, dějiny nebo populárně-vědecký film. Ve všech těchto oblastech své animátorské schopnosti uplatňoval i Paul Fierlinger – začínal animovanou infografikou a vsuvkami pro Československou televizi, výukovými a instruktážními snímky pro Krátký film Praha a vzdělávacími skeči pro dětské diváky pořadů *Sesame Street* a *Electric Company*.

„Pro *Sesame Street* jsem zpracoval obrovskou spoustu skečů, rozverných veselých, výchovných i naučných. Každý spot byl kreativní výzva a nový druh přemýšlení: abeceda, matematika, lidské profese, zvířata, pořekadla, jak dýchají ptáci, jak přijímají kyslík ryby. Učil jsem děti milovat myšlení a vědu, to byla moje práce.“¹⁵⁵

Dlouho před moderní metodou CGI byl velkým posunem v animaci směrem k realističtějšímu obrazu vynález rotoskopie bratry Fleischerovými v roce 1917, který umožnil umělcům kreslit podle jednotlivých okének již natočeného filmového materiálu. Rotoskopie se stala hojně využívaným procesem v současných animovaných dokumentech,¹⁵⁶ z nichž nejznámějším a pravděpodobně nejvíce oceňovaným příkladem je snímek režiséra Ariho Folmana *Valčík s Bašírem* (*Waltz with Bashir*, 2008), který byl označen za „první celovečerní animovaný dokument“¹⁵⁷ a do velké míry se zasloužil o znovuoživení zájmu o „animovaný dokument“ v posledních letech.

¹⁵¹ KRIGER, s. 7.

¹⁵² BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons: One hundred years of Cartoon animation*. London: John Libbey, 1994, s. 17.

¹⁵³ Např. ve snímku *Fight for the Dardanelles* (Percy Smith, 1915), série *Why We Fight* (*Proč jsme bojovali*, Frank Capra, 1942-45), *Victory Through Air Power* (Walt Disney, 1943).

¹⁵⁴ Např. *The Einstein Theory of Relativity a Evolution* (oboje Max a Dave Fleischer, 1923 a 1925), *The Mechanics of the Brain* (*Mechanika velkého mozku*, Vsevolod Pudovkin, 1926), *How to Catch a Cold* a *Our Friend the Atom* (oboje Walt Disney, 1951 a 1957).

¹⁵⁵ Paul Fierlinger, In: BILÍK, Petr a ERBENOVA, Kristýna: *Paul Fierlinger: Biografie*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014, s. 109.

¹⁵⁶ KRIGER, s. 2.

¹⁵⁷ IDE, Wendy: „Waltz With Bashir.“ *The Times Online*. May 14, 2008.

Během 30. let 20. století se animace stala nedílnou součástí dokumentů, které vytvářela skupina filmařů kolem Johna Griersona pro Empire Marketing Board (EMB) a rovněž pro General Post Office (GPO). Mezi Griersonovy dokumentaristy patřili i experimentální animátoři Len Lye a Norman McLaren. Například snímek *Trade Tattoo* (Len Lye, 1963) kombinuje archivní dokumentární záběry s abstraktní animací a tímto způsobem líčí rytmus každodenního života britské dělnické třídy. Ve 40. letech ale Grierson i McLaren přešli k National Film Board of Canada. V roce 1950 pak v rámci NBF vznikla samostatná jednotka Unit B, jež měla na starost výrobu vědeckých, kulturních a animovaných filmů. Tak byl vytvořen například vzdělávací animovaný dokument pro školy a knihovny o vývoji dopravy v Kanadě *The Romance of Transportation in Canada* (Colin Low, 1953) anebo ambiciózní projekt *Universe* (Roman Kroitor, Colin Low, 1960) využívající animačních technik k věrohodnému popisu cesty do vesmíru. V roce 1953 byl také kuriózně v kategorii krátkých dokumentů Americké filmové akademie oceněn animovaný snímek *Neighbours* Normana McLarena. Podobná situace se opakovala i v roce 1968, když Saul Bass získal Oscara v dokumentární kategorii za svůj z části animovaný film *Why Man Creates*.¹⁵⁸

Oblíbenou formou animovaného dokumentu je spojení animace a dokumentárního audiozáznamu, např. v podobě dochované autentické zvukové stopy. Tento postup poprvé použili John a Faith Hubleyovi při tvorbě svých mnohokrát oceněných snímků *Moonbird* (*Měsíční pták*, 1959), *Of Stars and Men* (1964), *Windy Day* (1968) a *Cockaboody* (1974). Manželé Hubleyovi v nich unikátním výtvarným stylem animují audio nahrávky svých dětí, která si před spaním vyprávějí různá dobrodružství.¹⁵⁹

Specifickým audiozáznamem je pak interview vedené tvůrcem, který se snaží od svého subjektu získat informace, dojmy a vzpomínky na dané téma, jež následně animuje. Tohoto postupu ve své tvorbě využívá právě Paul Fierlinger a poprvé ho použil v dokumentu o překonání alkoholové a drogové závislosti *And Then I'll Stop...* (1989). V průběhu let se spojení audio nahrávek lidských příběhů se sugestivní, realistickou animací stalo jedním z poznávacích znamení Fierlingerovy tvorby, jež ovlivnila mnoho dalších filmařů. Síla těchto audiorozhovorů spočívá v tom, že lidé mohou zůstat anonymní a tím pádem prozradit více osobních věcí, necítí se tak zranitelně a obnaženě, jako kdyby byli natáčeni na kameru. Nikdo je nemůže kompromitovat, a tak se svěří s více tajemstvími, protože je nikdo ve filmu

¹⁵⁸ STROM, Gunnar: „The Animated Documentary“. *Animation Journal*, Vol. 11, 2003, s. 55-59.

¹⁵⁹ Dalším příkladem kombinování autentického zvukového materiálu s animací je např. dokument *His Mother's Voice* (Dennis Tupicoff, 1998), *It's Like That* (Southern Ladies Animation Group, 2004), *Chicago 10* (Brett Morgen, 2007).

nerozezná. Autenticita nahraného hlasu je pak podkreslena animovanými obrazy, které nejen zobrazují samotné vyprávění, ale upozorňují i na další okolnosti a detaily.¹⁶⁰

„Požádal jsem svého kamaráda, který pracoval na odvykačce s alkoholiky, jestli by mi jejich příběhy nenahrál a on mi přivezl zповědi asi osmi závislých, zhruba 24 hodin záznamů se strukturou příběhu známou z *Alcoholic Anonymous*: jaké to bylo, když ti lidé pili, co se stalo, že se rozhodli přestat, a jaké je to dnes. Sám jsem s AA neměl žádnou zkušenost, ale zaujal mě princip sdílení a vyprávění vlastního osudu.“¹⁶¹

Více odlehčeným příkladem tohoto ilustrovaného rádiodokumentu je raná tvorba britského animačního studia Aardman, které začalo kombinovat stop-motion animaci plastelínových figurek s dokumentárním soundtrackem již v 70. letech ve dvou krátkých filmech pro BBC pod společným názvem *Animated Conversations* (David Sproxton a Peter Lord, 1978). Později dostalo studio zakázku od Channel 4 na pět krátkých animovaných dokumentů pod názvem *Conversation Pieces*, jež měly demonstrovat, jak mohou být reálné hlasy lidí obohaceny o humor, vhléd a citlivost.¹⁶² Tento trend v jejich tvorbě nakonec vedl k vytvoření série *Lip Synch*, do níž patří i dnes již slavný krátký snímek *Creature Comforts (Pohodlíčko)*, Nick Park, 1989), který humorně spojuje nahrané hlasy lidí se zvířecími postavami v zoo a uvádí je tak do nového kontextu.

Určitého docenění se animovaný dokument jako samostatná forma či žánr dočkal v roce 2001, kdy byla jak na dokumentárním festivalu v Sheffieldu, tak na mezinárodní dokumentární konferenci *Visible Evidence* v Brisbane do programu zahrnuta speciální projekce zasvěcená animovaným dokumentům. Stejně tak o několik let později byla v roce 2007 na Mezinárodním dokumentárním filmovém festivalu v Amsterdamu poprvé zařazena samostatná sekce „animovaných dokumentů“ a od té doby se tento druh snímků vyskytuje na festivalech pravidelně.

Na výše zmíněném amsterodamském festivalu byl mezi mnoha ostatními příklady uveden i Fierlingerův snímek *Drawn from Memory*.¹⁶³ Film byl pro velký ohlas promítán hned

¹⁶⁰ Mezi další díla využívající této techniky se řadí např. *Interview* (Caroline Leaf, 1979), *Abductees* (Paul Vester, 1995), *When Life Departs* (Karsten Killerich, 1996), *Backseat Bingo* (Liz Blazer, 2003), *Never Like the First Time!* (Jonas Odell, 2006) nebo velmi oceňovaný snímek *Ryan* (Chris Landreth, 2004) a série krátkých filmů *Animated Minds* (Andy Glynn, 2003-2007).

¹⁶¹ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 114.

¹⁶² <http://www.aardman.com/the-studio/history/>

¹⁶³ Srov. přehled všech promítaných dokumentů v této sekci: <http://www.idfa.nl/industry/findontag.aspx?s=animation%20docs>

několikrát a Paul Fierlinger měl na festivalu i vlastní masterclass.¹⁶⁴ Paul Fierlinger bývá označován nejen jako „novodobý otec animovaného dokumentu“¹⁶⁵, ale také jako jeden z nejvíce konzistentních tvůrců tohoto žánru.¹⁶⁶ Sám Fierlinger svoje filmy vnímá a popisuje jako animované dokumenty¹⁶⁷, i když do nich často zasahuje a některé události přizpůsobuje narativním i stylovým požadavkům.

„Možná mi bylo toto označení omylem přiřčeno, protože jsou mé filmy velmi osobní a užívají motivy z mého osobního, ale i okolního společenského života... Má animace je mnohem více určená pro dospělé, využívá realistický jazyk, řeč těla. Napodobuje skutečné pohyby, i když je může karikovat.“¹⁶⁸

Síla paměti, osobní vztahy a terapie tvorbou

„Poučil jsem se, že žít lze pouze touto chvílí, že včerejšek nezměníš a zítřek ještě není na světě. Též jsem se neučil, že zítřejší naděje počíná připomenutím včerejška, neboť se říká, že život bez zkoumání nestojí za to, aby se žil. Proto kreslím popaměti, nevěda, co z toho vzejde.“¹⁶⁹

Síla osobní perspektivy v animovaných dokumentech může být ideálním prostředkem, jak zobrazit proces rozpomínání se na zapomenuté nebo potlačované traumatické zážitky, jejich zpracování a vypořádávání se s nimi, což dokazuje možnosti tohoto média dokumentovat svět skrze subjektivní hledisko. V animaci je možné dostat se dále než s natočeným materiálem, a to jak psychologicky a symbolicky, tak emocionálně. Znovuožívání nepříjemných vzpomínek má pak pro tvůrce mnohdy terapeutické účinky. Níže uvádíme ty z nich, kteří používají podobné postupy jako Paul Fierlinger.

Stejně jako se Paul Fierlinger ve svých nejvíce autobiografických filmech *Drawn from Memory* a *Still Life with Animated Dogs* srovnává se svým životem, izraelský tvůrce Ari Folman znovu odkrývá neutěšené chvíle své minulosti ve snímku *Valčík s Baširem*. V tomto

¹⁶⁴ Paul Fierlinger – *Animated Documentary*, Masterclass, IDFA Amsterdam, 2007. Záznam události lze vyžádat u organizátorů festivalu nebo autorky této práce.

¹⁶⁵ SHEILAN, Sofia: *The Truth in Pictures*. Fps magazine, March 2005, s. 7-11.

¹⁶⁶ ROBINSON, Chris. „Waking Life: The Truth is in the Animation.“ *Montage Magazine*. 2004.

¹⁶⁷ Paul Fierlinger, v rozhovoru s Judith Kriger, In: KRIGER, s. 190.

¹⁶⁸ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVA, s. 129-130.

¹⁶⁹ Paul Fierlinger v úvodu filmu *Drawn from Memory*.

mimořádně vizuálně silném díle režisér prozkoumává vlastní paměť a rozpomíná se na své zážitky z vojenského života. Podobně jako Fierlinger, i Folman postupně odemyká dveře své paměti, za nimiž je mnoho pozapomenutých vzpomínek, které následně zpracovává pomocí animace v až halucinogenní obrazy války. Bylo by mnohem obtížnější dívat se na tyto leckdy velmi surové a násilné výjevy, pokud by byly natočeny klasickým dokumentárním postupem. Díky tomu, že animace pouze reprezentuje, nikoliv zaznamenává realitu, je jednou z jejích kvalit jisté odosobnění a odtažení od zobrazené „reality“, a právě díky tomu lze ve filmu ukázat v podstatě cokoliv. Hlavní animátor filmu, Yoni Goodman, k tomu poznamenal:

„Opravdu to byl jediný způsob, jak ten film ukázat. Obvyklou metodou by bylo nahrát rozhovory, pak použít archivní materiál a udělat z toho co nejuvěrohodnější montáž. S animací toho ale můžete udělat mnohem víc. Můžete prozkoumávat emoce... Záměrně jsme pracovali s tím, že se lidi budou dívat na všechny ty hrozné věci, které se ve válce staly. Jako divák to přijmete – řeknete si, tohle je animace, a tak se tomu otevřete. Vidíte to a řeknete si: ‚Je to OK, není to skutečné,‘ a tak to přijmete lépe. Ale pak si řeknete: ‚Počkat, tohle je skutečné!‘“¹⁷⁰

Valčík s Bašírem, stejně jako *Drawn from Memory*, nebyl motivovaný politicky, ale osobním nutkáním tvůrce vypořádat se svými bolestivými vzpomínkami a nabídnout svůj intimní pohled na válečné zážitky. Využití animace v kontextu historické události vytváří dialektický obraz mezi duševními ideami a optickou reprezentací. Animace se tak stává prostředkem, jehož prostřednictvím lze fantazie a subjektivní vzpomínky anebo ztrátu paměti, chápat jako nedílnou součást snahy přenést se přes trauma tragické či znepokojivé události, které byl filmař či hlavní postava svědkem.¹⁷¹

*„Najednou, bez alkoholu, jsem se dokázal vymanit z rutiny a kresba se pro mě opět stala prostředkem vyššího sdělení a komunikace. Při tvorbě filmů *Drawn from Memory* a *Still Life with Animated Dogs* jsem byl opravdu někým jiným a začal jsem svou práci znovu milovat... Byl jsem jako na drogách a zároveň blažený, zaujatý svou prací a psychicky se rozpouštějící ve vlastních kresbách a obrazech.“¹⁷²*

¹⁷⁰ KRIGER, s. 11.

¹⁷¹ Z dalších děl věnujících se podobnému tématu válečných vzpomínek či jinak traumatických příběhů uveďme např.: *Silence* (Orly Yadin a Sylvie Bringas, 1998), *Hidden* (Heilborn, Aronowitsch, Johansson, 2002), *Dětské hlasy* (Eduardo Carrillo, 2003), *It's Like That* (Southern Ladies Animation Group, 2004), *The Prisoner: Or How I Planned to Kill Tony Blair* (Michael Tucker a Petra Epperlein, 2006), *Operation Homecoming: Writing the Wartime Experience* (Richard Robbins, 2007), sérii krátkých filmů *Animated Minds* (Andy Glynn, 2003-2007), *Slavar* (2008) a *Sharaf – An Animated Documentary* (2012, oboje Hanna Heilborn a David Aronowitsch), *Truth Has Fallen* (Sofia Sheilan, 2013).

¹⁷² Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 118 a 140.

Druhým příkladem srovnatelným s Fierlingerovou autobiografií *Drawn from Memory*, tentokrát díky znovuožívování rodinné minulosti a vyrovnávání se s obtížnými vztahy, je animovaný snímek *The Moon and the Son: An Imagined Conversation* z roku 2005. Americký animátor John Canemaker v něm vypráví o vztahu se svým zesnulým otcem, a nabízí tak intimní pohled do raného života své rodiny. Stejně jako Paul Fierlinger při tom prokládá ručně kreslené sekvence fotografiemi a dobovými novinovými články o svém otci. Již samotný název díla napovídá, že se jedná o imaginární, vymyšlenou konverzaci, kterou Canemaker „vedl“ po otcově smrti. Zatímco většina příkladů z oblasti animovaného dokumentu jsou v první řadě dokumenty využívající animaci¹⁷³, Canemaker i Fierlinger zde postupovali spíše opačně – jako animátoři do svého animovaného příběhu zahrnuli dokumentární postupy, aby zesílili účinek díla a dobrali se hlubší pravdy. Přestože mnoho animátorů tvoří filmy ve vlastní režii, často tuto formu nevyužijí k vyprávění osobního příběhu. Obecně platí, že diváci jsou zvyklí na sledování animovaných filmů jako na zábavné rozptýlení od někdy kruté reality života. Fierlinger i Canemaker naopak ve svých dílech okamžitě vtahují diváka do reality svých zkušeností a nutí je k pochopení úzkosti a tvrdé skutečnosti, jaké je vyrůstat s obtížným otcem. Oba tvůrci používají velmi populární médium ke zprostředkování výsostně soukromého příběhu.

„Mohl jsem udělat tradiční dokument o svém příběhu a použít fotografie, domácí filmy, rodinné rozhovory a archivní záběry. Ale nemyslím si, že by to bylo tak osobní, silné a unikátní, protože animace je nedílnou součástí mého života. Myslím si, že v ručně kreslené, snímek po snímku tvořené animaci je jakési viscerální spojení mezi hlavou, srdcem a rukou.“¹⁷⁴

¹⁷³ Kromě již výše zmíněných filmů v této kapitole uvedme například tyto animované dokumenty, vzniklé v posledních třech dekáдах: *Leisure* (Bruce Petty, 1976), *The Colours of My Father* (Joyce Borenstein, 1995), *Feeling My Way* (Jonathan Hodgson, 1997), *The Passerby* a *The Fifth Province* (oboje Don McWilliams, 1997 a 2003), *My Grandmother Ironed the King's Shirts* (Torill Kove, 1999), *The Film About Me* (Kajsa Naess, 2000), *Young, Beautiful and Gifted* (Anne Kjersti Bjorn, 2001), *Passages* (Marie-José Saint-Pierre, 2008), *An Eye-ful of Sound* (Samantha Moore, 2009), *Kiss the Water* (Eric Steel, 2013), *Je muž, který je vysoký, šťastný?* (Michel Gondry, 2013).

Mezi další příklady patří hrané dokumenty využívající animaci pouze v krátkých sekvencích, například: *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), *Blue Vinyl* (Judith Hefland a Daniel B. Gold, 2002), *She's a Boy I Knew* (Gwen Haworth, 2007).

¹⁷⁴ John Canemaker, In: KRIGER, s. 53.

Vyhodnocení

Z výše uvedených poznatků tedy lze vyvodit, že animovaný dokument je ideálním žánrem pro vyprávění osobních příběhů a jako specifický druh „life story“ je možné jeho funkci chápat coby umělecký pramen biographical research. Animovaný dokument můžeme vnímat dvěma způsoby – jako výsostně uměleckou formu, která užívá motivy životního příběhu, anebo jako historický dokument, jenž byl zpracován uměleckou formou. Odhalit, do jaké míry pak tato umělecká forma odpovídá life story, v tomto případě life story Paula Fierlingera, je úkolem této práce.

„Problém je v tom, že dokument, jak by řekl náš přítel dokumentarista Eric Steel¹⁷⁵, nemusí být nezbytně o pravdě. Je tak jako tak pouze vaší vlastní interpretací pravdivých událostí. A pokud je chcete upravit, tak jde prostě jen o vaše soukromé ozvláštnění, na které má každý plné právo.“¹⁷⁶

¹⁷⁵ Eric Steel je americký režisér a producent. Nejznámější je především jeho film *The Bridge* (2006) popisující příběhy sebevražd, které se staly na Golden Gate Bridge v San Francisku.

¹⁷⁶ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 131.

Míra autorského a autobiografického vkladu v tvorbě Paula Fierlingera

„Je to jeho jednoduchý styl kreslení ovlivněný Jamesem Thurberem a teplé barvy, ale především je to neutuchající pocit nostalgie, paměť, touha a osobní historie, co odlišuje Fierlingerovu práci od jeho jasněji definovatelných kolegů.“¹⁷⁷

Následující kapitoly se zaměřují na stylový rozbor Fierlingerových filmů, v němž je pozornost soustředěna na takové filmové prostředky, které spoluvytváří dílo se silnými autobiografickými prvky. Jak již bylo zmíněno při vymezení metodologie, studium těchto filmových postupů bude vycházet především z neoformalistické filmové analýzy Kristin Thompsonové a bude se soustředit na dominantní znaky a motivy a jejich funkce ve filmu.

Vzhledem k rozloze a žánrové, stylové i tematické různorodosti Fierlingerovy tvorby je však pro větší přehlednost nejprve nutné rozdělit jeho tvorbu do čtyř podskupin, kde kritériem není horizontální odlišnost, ale míra autorského vkladu a kontroly nad výsledným dílem. Stěžejním aspektem tak není dokonce ani účel díla, jeho „objednatel“, ale schopnost tvůrce prosadit vlastní ideu v daných mantinelech a vtisknout jí originální podobu.

1. **Skupina účelová:** Snímky, které bezprostředně naplňují konkrétní tematické zadání v přesně určeném žánru, v nichž je možné sledovat originální koncept kupříkladu ve vykreslení a charakterizaci postav, tempu vyprávění, v barevnosti a celkovém ladění mizanscény, ve zvukovém vyznění či v možném symbolickém významu dílčích motivů. Bezesporu se jedná o celou první etapu Fierlingerovy tvorby v Československu, v emigraci a rovněž o počáteční tvorbu v USA, jež byla zasvěcena reklamě, výukovému filmu a politickému filmu a kde se i vzhledem k nízké míře zkušenosti autorský vklad nemohl výrazněji projevit, tím méně pak je možné vysledovat autobiografické prvky.¹⁷⁸
2. **Skupina žánrová:** Do druhé skupiny patří filmy, v nichž se autorský přínos – a tedy i případný autobiografický vklad – projevuje výrazněji.¹⁷⁹ Byť se většinou jedná o

¹⁷⁷ ROBINSON, Chris: *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey, 2005, s. 75.

¹⁷⁸ Výjimku v této kategorii tvoří krátký snímek *Kyvadlo* (1965), jenž byl samostatným autorským počinem Pavla Faly.

¹⁷⁹ Zahřnuty jsou i pouhé animované sekvence, které Fierlinger vytvořil pro díla jiných tvůrců, ale stále v nich zachoval svůj osobitý styl a tvůrčí postupy – jsou to dokumentární snímky *Maggie Growls* (Barbara Attie, Janet Goldwater, 2002) a *New Year Baby* (Socheata Poouv, 2008).

zakázkovou tvorbu, převážná část vstupních aspektů je výsledkem kreativního procesu Paula Fierlingera, jenž inovuje žánr, pokouší se o nové technické postupy, vytváří specifická prostředí, mizanscénu filmu i výraznou charakteristiku postav a jejich jednání. Mezi oběma kategoriemi se prolíná schopnost technických i narativních řešení, stejně jako nutnost výstavby zkratkovité zápletky a gagů. Patří sem v podstatě většina zakázek vytvořených již pod hlavičkou Fierlingera studia AR&T Associates.¹⁸⁰

3. **Skupina interpretační:** Snímky, v nichž jsou přímo tematizovány podstatné otázky Fierlingera vlastního života, a přitom vycházejí z již existujících námětů či literárních předloh. Fierlinger v těchto dílech využívá možnosti zdůraznit určité motivy a jejich vyznění, jeho interpretace se zde velmi blíží vlastní autorské tvorbě, přestože je zároveň uplatňován mimořádný pozorovací talent a dokumentaristická tendence. Právě toto interpretační mistrovství, jež z téměř fotograficky přesného znázornění „cizího“ popisu či reality činí svébytný umělecký artefakt pod zřetelným rukopisem, považujeme za uměleckou výsadu Paula Fierlingera. V této skupině exceluje především Fierlingera adaptace známé knihy *My Dog Tulip* (2009) a poslední projekt, animovaný román *Slocum at Sea with Himself* (2015), řadí se sem však i adaptovaný příběh *It's So Nice to Have a Wolf Around the House* (1979).
4. **Skupina autobiografická:** Do čtvrté skupiny patří autorská díla, jež vzešla z vnitřní potřeby samotného tvůrce a která jsou jen minimálně produkčně a dramaturgicky ovlivněna vnějšími zásahy. Zde nacházíme filmy, v nichž jsou témata, motivy, stejně jako charakteristiky postav a prostředí přímo odvozeny z životní zkušenosti a skutečného světa a převážně spadají do žánru animovaného dokumentu. Způsob jejich zobrazení považujeme za uměleckou autobiografii určité části vlastní life story. Jedná se o snímky: *And Then I'll Stop...Does Any of This Sound Familiar?* (1989), *Drawn from Memory* (1995), *Still Life with Animated Dogs* (2001), *A Room Nearby* (2003) a částečně i snímky *Kyvadlo* (1965), *Rainbowland* (1978) a zatím poslední, stále rozpracovaný projekt *From Eliza (To Paul & Sandra)* (2015).

¹⁸⁰ Tzn. skeče pro *Sesame Street*, *The Electric Company*, *3-2-1 Contact*, *Square One TV*, krátké filmy vytvořené pro Learning Corporation of America a US Healthcare, znělky a série pro Nickelodeon, Cartoon-a-Week a Oxygen Network.

Motivy a stylové postupy v díle Paula Fierlingera

V rámci analýzy filmových děl Paula Fierlingera a jejich sounáležitosti s autobiografickým přístupem zvolíme postup umožňující průřezové sledování těch dominant jednotlivých snímků, které korespondují s klíčovými aspekty autorova života, ať už na úrovni témat či motivů, tak i v uměleckém ztvárnění životního pocitu či filozofických otázek. Za zásadní přitom budeme považovat filmy, které jsme zařadili do skupiny autobiografické a interpretační. Coby doprovodné důkazy a argumentace pak budou zohledněny i ty, u nichž autorský vklad není tak markantní, ale dominantu tvoří výskyt zvoleného motivu. Se znalostí celkového díla si stanovíme témata a motivy tvořící ideové okruhy a na nich se pokusíme demonstrovat autorské intence a stylové postupy a jejich genezi v sebereflexi autorského subjektu.

Budeme-li vycházet z tématu práce o exilové melancholii a z teze o provázanosti díla s osobními zážitky, bude pro nás dominantním prvkem motivika nejtěsněji spojená s životním příběhem a pocitem autora hledajícího prostor osobní svobody – tzn. motivy domova, svobody, nezávislosti, exilu, melancholie, osamění, solitérství, ale i spirituálního propojení.

Motiv domova a exilu

„Bál jsem se především, co řekne Václav Havel, který nikdy neměl příliš v oblibě emigranty, kteří svou zemi podle něj tak trochu zradili... Pak mi ovšem vysvětlil, že mě nikdy za emigranta nepovažoval, protože jsme se seznámili v době mého příchodu z USA, kdy jsem ani neuměl česky. Takže jsem pro něj byl podvědomě vždy spíše cizinec, který se emigrací vrátil zpět domů.“¹⁸¹

Vzhledem k problematickému ukotvení Paula Fierlingera v rodinném kruhu a k němu se vztahujícímu toposu fyzického domova je jedním z nejzajímavějších motivů v jeho díle právě domov a jeho symbolické významy.

Poprvé výrazněji zaznamenáváme tento motiv v krátkém snímku *Kyvadlo* (1965), jenž bychom mohli považovat za raný autorský pokus s autobiografickými prvky. Domov je zde místem osobní izolace, kterou hlavní postava prožívá pouze ve společnosti psa, jehož role je substituovat chybějící pocit lidské sounáležitosti. Tohoto osamělého muže se psem, ubíjeného

¹⁸¹ Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 121.

rutinou každodenního stereotypního života a čekajícího na oživující lidský kontakt, můžeme bez rozpaků považovat za autorské alter ego a obraz domova coby vyprázdněného prostoru bez sociálních vazeb pak lze vidět jako odkaz na životní zkušenost z Československa s provizorním, nikdy nekompletním rodinným zázemím.

Co se týče stylové roviny, je zajímavé sledovat, že již v tomto raném snímku v sobě Fierlingerovy animátorské gagy obsahují pro něj typické dvojsmyslné narážky a důmyslný, i když poněkud suchý humor. Postava je zasazena do kontrastu se svým bezprostředním okolím, jež se vyznačuje strohým prostorem, který jako by hlavního hrdinu dusil. Výtvarným stylem se *Kyvadlo* v kresbě přibližuje Fierlingerově tehdejší ilustrátorské karikatuře, ještě poněkud zjednodušeným tvarům odlišujícím se od pozdější realistické kresby, přičemž animace je záměrně značně limitovaná. Barevnosti dominují tlumené šedé odstíny, podtrhující celkovou bezvýchodnou atmosféru díla.

Motiv domova se výrazně uplatňuje i v základním prostředí mnoha edukativních skečů pro pořady *Sesame Street* a *The Electric Company* a krátkých serií pro společnosti Learning Corporation of America a Nickelodeon. Zde však koncept domova naplňuje vzhledem k žánru a účelu děl stereotypní představu komplexního dětského světa: např. v populární sérii *Teeny Little Super Guy* (1982) je domov, zosobněný kuchyní, místem her, dobrodružství i ponaučení, ale také prostředím známým a bezpečným. *Teeny Little Super Guy* je navíc zajímavý tím, že se stylově velmi odlišuje od zbytku Fierlingerovy tvorby. Jedná se totiž nikoliv o kreslený film, ale animaci objektů, v tomto případě průhledných plastových kelímků, na nichž lze zaznamenat jen jednoduché rozpothybované postavy typické pro Fierlingerův styl v dané době - jednoduché, obléjší tvary, vzhledem i barevností vycházející z tehdejšího stylu americké televizní animované produkce 70. a 80. let.¹⁸²

Výjimku ze skupiny žánrových filmů tvoří alegorický *Rainbowland* (1978), spadající částečně do kategorie autobiografické, ovšem bez dokumentaristické tendence. Domov je zde pojednán spíše jako země, či dokonce kontinent, jenž tvoří zázemí pro spokojenost a štěstí. Jeho hodnotu si hlavní postava, Phil, uvědomuje až po jeho ztrátě. Fierlinger zde dokonce zjevně symbolicky zpodobňuje krajinu svého dětství, Spojené státy americké, jako místo plné barev, Rainbowland, zatímco ostatní země jsou pro něj šedé a depresivní. Tento výklad plně odpovídá zážitkům popsaným v biografickém interview, kdy barevnost kontra šed' byly

¹⁸² Televizní animované produkci se věnuje např. BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons: One hundred years of Cartoon animation*. London: John Libbey, 1994, s. 234-238, nebo FURNISS, Maureen: *Art in motion: Animation aesthetics* (revised ed.). London and Montrouge: John Libbey, 2007, s. 141-150.

nikoliv pouze fotogenickými, ale přímo významotvornými kvalitami jednotlivých životních úseků v rozdílných geografických a politických lokacích.¹⁸³

Snímek rovněž pracuje se strukturou cesty poznání či zasvěcení, kterou musí hrdina projít, aby prozřel a ukotvil svůj hodnotový systém, zároveň má tato pouť trajektorii a vyústění šťastného návratu. Nelze si nepovšimnou podobnosti s dětstvím a dospělým návratem Paula Fierlingera, jenž byl poměrně těžce vykoupěn dvěma desetiletími v komunistickém Československu. V *Rainbowland* Fierlinger poprvé angažoval svého pozdějšího dlouholetého spolupracovníka, herce a komika Jima Thurmana, který k příběhu přispěl hlasem vypravěče. Právě zesílená úloha neznámého, vševědoucího vypravěče, jenž klidným hlasem ve voice-overu komentuje děj filmu, se stane Fierlingerovým charakteristickým stylovým postupem, který bude i nadále používat ve všech autorských projektech.

Interpretační strategii Fierlinger zaujímá v případě *It's So Nice to Have a Wolf Around the House* (1979), kde zpracovává literární předlohu Harryho Allarda a James Marshalla o vlkovi jménem Cuthbert Q. Devine. Moderní bajka je ztvárněna výrazovými prostředky, které podtrhují schéma vnějšího nebezpečí, pramenícího ze společnosti, a domu coby chráněného, izolovaného domova, jenž získává svůj význam teprve ve chvíli vzájemnosti, společného respektu, pochopení a souznění. Osamělý starý muž, žijící pouze se psem, kocourem a akvarijní rybkou, získává nečekaného přítele v podobě vlka s temnou minulostí, který je tak zahrnut do „rodinného kruhu“, čímž je jeho život změněn a naplněn. Obsahově je *It's So Nice to Have a Wolf Around the House* příběhem o každodenních lidech a jejich trápeních a takové podobné „malé hlasy“ Fierlinger zdůrazňuje v celé své kariéře.

Přestože se *It's So Nice to Have a Wolf Around the House* řadí do Fierlingerovy starší tvorby, vyznačuje se už mnohem vytříbenějším stylem než předešlé snímky a nepochybně v sobě nese příznaky Fierlingerova rukopisu. Jednoduché, silné černé linie, tmavé pastelové barvy, náladová hudba, nenápadný inteligentní humor, zábavný a sebejistý hlas vypravěče Jima Thurmana, poskytující vtipné slovní hříčky, a rytmické komediální vsuvky, jsou jasnými znaky. Postavy jsou již o něco protáhlejší a detailnější, animace je limitovaná¹⁸⁴, nicméně lze zaznamenat složitější pohyby a polohy. Všudypřítomná atmosféra jakéhosi vzdáleného, nostalgického a izolovaného světa je podkreslována ve zvukové složce např. houkáním sirén v přístavu, šplouchající vodou, šumějícím deštěm či tikotem starých kukaček na zdi.

¹⁸³ Dojem z návštěvy Československa v roce 1990 Fierlinger popisoval následovně: „...taky na ni poměrně depresivně zapůsobil stále trvající nedostatek, který byl v Čechách pro rodáky z USA velmi patrný. Prázdné obchody, zima a ošklivé počasí, všudypřítomná šed.“ In: Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 119.

¹⁸⁴ Limitovaná animace je pro nezávislé a autorské tvůrce charakteristická, zatímco plná animace je vlastní velkým studiím. Pojmy „plná“ / „limitovaná“ animace a jejich využití podrobně popisuje např. Maureen Furniss v kapitole „Full and limited animation“, In: FURNISS, s. 133-150.

Přímým popisem několika typů domova je pak Fierlingerova osobní konfese v autobiografickém dokumentu *Drawn from Memory* (1995). S archivářskou pečlivostí zde Fierlinger vykresluje místa svého života od narození v Japonsku přes dětství v USA, dospívání v Československu až po vytoužený návrat zpět do Ameriky. Formou vyprávění i výtvarnou technikou autor těmto místům vtiskuje výrazná emoční zabarvení a vyšší významovou vrstvu. Japonská Ashiya je viděna jako exotická pohádka nořící se z hlubin paměti, spíše než domov připomíná obrázek z cest. Hlas vypravěče, samotného Paula Fierlingera, i subjektivní point-of-view dosvědčují autenticitu vzpomínek a jejich ztvárnění. Dozvídáme se zároveň o netypickém začátku dětství bez plnohodnotných rodinných vazeb a stability. Domov je ve filmu nahlížen jako místo sociální interakce, prostor rodinného kruhu, který však od počátku chybí. Teprve náhradní pěstounské rodinné zázemí v USA poskytuje alespoň elementární dojem sounáležitosti a bezpečí. U druhé pěstounské rodiny Doaneových se navíc přidává efekt předměstského života v přívětivém přístavním městě Burlington, skýtajícího řadu možností pro dětské vyžití. *Drawn from Memory* tak popisuje kořeny Fierlingerova obdivu a zalíbení v předměstském životě Ameriky. Autor ve filmu neopomíná zdůraznit barvitost krajiny a svou „ideální“ Ameriku vykresluje jako perfektní pohlednicový obrázek, k čemuž přidává i typické klukovské atributy – moře, lodě, letadla, komiksy, jízdu na kole, partu kamarádů a společné hry. Je evidentní, že je divákovi doručen obraz spokojenosti a vzpomínky na relativně šťastný životní úsek, jenž se stal do budoucna zcela formativním a k němuž Fierlinger následně vždy odkazoval. Fierlinger pro své dětské vzpomínky ve filmu dokonce používá i jiný styl kresby, a odlišuje je tak od zbytku vyprávění – postup, který si osvojil a používá dodnes. Upozorňuje tak na to, jak může být subjektivní pohled co do věrohodnosti křehký. Během tohoto jediného idylickějšího období v dětství si Fierlinger vytvořil iluzorní, ale velmi reálný portrét Ameriky, jak ji známe z médií. Napříč celým filmem se pak snaží tento idylický svět znovu zrekonstruovat navzdory faktu, že takový svět ve skutečnosti neexistuje. Je to pouhý stav mysli, svět, jehož se nedá dosáhnout. Ve své tvorbě se Fierlinger opakovaně snaží přispívat ke konstrukci a udržení si tohoto nemožného snu.

„Byl to pro mě svět jak z krásného vánočního přání. Byly to pohádkové časy, když mi ještě nebylo ani šest let.“¹⁸⁵

¹⁸⁵ Vypravěčský komentář Paula Fierlingera ve filmu *Drawn from Memory*.

Pravým opakem je pak popis etapy života v Československu. Náznaky rodinného kruhu jsou rozrušeny odhalenou falší celého komunistického systému, jež rodiče a strýc zastupují. Fyzický byt v Praze reprezentuje spíše otcův luxusní životní styl než schopnost a chuť tvořit dětem zázemí a internátní školy vymezují syrový prostor dětského outsiderství a neschopnosti splynout s kolektivem. Jedinou připomínkou šťastnější minulosti je prázdninové Posázaví a pobyty na lodi. Další pražská léta zobrazená ve filmu jen podtrhují nehostinnost prostředí a nemožnost bez svobody nalézt či vybudovat komplexní identitu.

Kontrast mezi oběma světy je dobře patrný ve scéně, kdy je Paul na vojně umístěn do kárné roty v Trutnově a účastní se hromadného promítání amerického snímku *The Little Fugitive*, jenž se svým dějem velmi podobá Paulovu vlastnímu dětství. Fierlinger prostředí Československa vykresluje roztřesenými liniemi rozpouštějícími se v temných, ponurých odstínech barev, v atmosféře neustupujícího strachu a osamění.¹⁸⁶ Postava hlavního hrdiny, Paula, se potuluje se sklopenou hlavou osamělými chodbami internátu nebo opuštěnými ulicemi noční Prahy. Autorovo umělecké prostředí, jímž byl byt a zároveň ateliér i pražské putyky, je sice přeplněné zbytečnými předměty a lidmi, mezi nimiž se hrdina ztrácí, a přesto je vyprázdněné a osamělé. Výjevy z dětství či fantazie o návratu domů jsou naopak vyobrazeny plnými liniemi a v jasných, radostných barvách a překypujícími scénami, jichž je postava plnohodnotnou součástí. Autorský komentář ve voice-overu pak tyto idealistické sny doplňuje o krutá, leč naplno vyřčená přání o smrti vlastních rodičů a následné možnosti útěku z tohoto nového „domova“.

„Začal jsem si přát, aby můj otec zemřel. Také jsem si přál, abych nikdy nepřijel do Československa. Konečně jsem byl doma, a já si přál být někde jinde... Často jsem myslel na to, jaké by to bylo, kdyby oba rodiče byli mrtví a já byl zpátky v Americe. Teď, když matka zemřela, jsem se cítil, jako bych tam už napůl byl.“¹⁸⁷

Podobné epizody ze života v Československu se objevují i v následujícím autobiografickém snímku *Still Life with Animated Dogs* (2001), v němž je podtržen princip osamělosti motivem psiho společníka. Psi zde do jisté míry poskytují pocit domova, bezpodmínečnou věrnost, lásku a spřízněnost, kterou Fierlinger častokrát nenacházel v lidech. I zde je patrný

¹⁸⁶ V dochovaných recenzích o *Drawn from Memory* bývá někdy zmiňováno i použití kresby uhlem a při některých scénách se to tak dokonce může zdát, nicméně tohoto efektu Fierlinger dosáhl díky tomu, že část kreseb na papíře snímal Sony kamerou do svého prvního počítače Amiga. Podobně manželé Fierlingerovi experimentovali i s kolorováním scén a postupně se jim během několika let a projektů podařilo eliminovat klasickou animaci na papíře a ultrafánek a vše kreslit a barvit v počítači v softwaru pro 2D animaci TVPaint Pro, na jehož testování a vývoji se podíleli.

¹⁸⁷ Vypravěčský komentář Paula Fierlingera ve filmu *Drawn from Memory*.

přerod hlavní postavy a jejího vnímání světa, ovšem oproti *Drawn from Memory*, je inverzní. Paul Fierlinger se ze svého amerického domova postupně rozpomíná na jednotlivé etapy ve svém životě a psy, kteří ho při nich provázeli. Autor zobrazuje sám sebe ve svém studiu, kde sedí u počítače nebo kreslí a občas okomentuje situaci, čímž jednak spojuje jednotlivé epizody a jednak nám poskytuje jakýsi vlastní, rozpořbovaný autoportrét. Následně se z tohoto diegetického komentáře stane přemýšlivé autorské vyprávění popisující vlastní rozkreslené vzpomínky. Jakmile se postava Paula dostává z temné minulosti blíže k současnosti, dojem nehostinné sklíčenosti ustupuje a nahrazuje ho nalezení domova v nejširším slova smyslu, v souznění s přírodou a ve vlastním srdci.

Fierlinger zde postupuje víceméně v podobných kontrastujících krocích jako u *Drawn from Memory*. Zatímco americké části tohoto „zátiší“ autorova života překypují fotogenickými, rozlehlými krajinami v mnoha odstínech barev, československé pasáže se mihotají v nesouvislých liniích a utápí se v šedých, vybledlých tónech a neuspořádaných scénách. Zajímavé je, jak Fierlinger navazuje na *Drawn from Memory* i co se týče sourodnosti vyobrazovaných prostor. Jako by si jen dal na pár let pauzu a pak se vrátil zpět do svého zchátralého podkrovního pokoje/ateliéru v centru Prahy. Nicméně ve *Still Life With Animated Dogs* je kvalita obrazu i animace podstatně lepší, jelikož Fierlinger už převážně pracoval na počítači, což jeho stylu velmi prospělo. Postupem let se neustále zdokonaloval, paralelně s používaným softwarem pro 2D animaci.

Nakonec dvě zcela protichůdné varianty domova podávají následující projekty: *My Dog Tulip* (2009) a *Slocum at Sea With Himself* (2015), z nichž oba jsou autorskou interpretací již etablované látky v podobě knižního bestselleru. Zatímco v *My Dog Tulip* nachází hlavní postava, spisovatel J. R. Ackerley, uspokojení v minimalistickém rodinném uspořádání, do nějž patří on, jeho pes a jeho sestra, kapitán Joshua Slocum je ve svém příběhu hnán touhou po dobrodružství, a domovem se mu tak stává kajuta lodi, v níž objevuje nový svět.

Co se týká stylových prostředků, podléhají období, kdy Fierlinger pracoval s konkrétními technologiemi, zůstávají však znatelné stylové konstanty, za jejichž pomoci jsou motivy formovány. Nejprůkaznějšími příklady zobrazení motivu domova jsou snímky *Drawn from Memory* a *Still Life With Animated Dogs*, které navíc přinášejí oba póly ze škály pozitivního versus negativního zobrazení domova či rodinného prostředí.

Téma svobody a nezávislosti

Druhým nejvýraznějším autobiografickým tematickým okruhem ve Fierlingerově díle je koncept svobody, nezávislosti a exilu, jenž úzce souvisí s pojetím domova a jeho případné absence. Jestliže jsme se v tématu domova setkávali s nedostatkem zázemí, citu a zabydlenosti, jeví se v případě Paula Fierlingera útěk a osvobození se, osobní nezávislost, vnitřní i vnější exil, jako jedna z možností, jak se lze vymanit z nehostinného prostředí. Velmi dobře je téma svobody a její závažnosti zřetelné v kontradičce se zobrazovanými motivy nátlaku, nesvobody, oprese.

V již výše popsaném snímku *Kyvadlo* jsou nesvoboda a oprese zobrazeny ve stereotypu, v každodenním rutinním životě, v nedostatku příležitostí k osobnímu i profesnímu rozvoji, který je v komunistickém režimu nemožný. Klaustrofobnímu vyznění díla by se daly připsat jistě i vlastní autorovy zkušenosti se strachem z rodinného života v době politických procesů, kdy se otec se strýcem báli o své místo u moci.

Téma svobody je až plakátovitým způsobem vyobrazeno v krátkém účelovém snímku *Fresh colors* (1970), který je oslavou amerického politického režimu a má silné propagandistické rysy. Fierlinger se zde vydává až cestou politické demagogie a otevřeně se staví proti komunistickému režimu.

Radikální zprostředkování konceptu svobody i jejího odnětí lze vidět v dokumentu *Prague: The Summer of Tanks* (1969) přímo na konkrétní historické události, která je nevyhnutelná a osudová. Pro Paula Fierlingera je celá situace jen potvrzením jeho existenčních obav a domněnek – že komunistický režim je silně zaklesnutý, neměnný a nedovolí individuální svobodu a možnost realizace, že 60. léta neznamenaají vytoužené osvobození se. Jedinou cestou je tedy otevřená demokracie a pluralita po americkém vzoru, nikoliv vláda jedné strany, jako tomu bylo do srpna 1968.

Oproti tomu v *Rainbowland* je zvýraznění svobody metaforické, ale i tak velmi jednoznačné. Svoboda jako životní pocit ve chvíli zjednodušené a restriktivní sociální reality dochází újmy a omezení. Fierlinger opět znázorňuje fakt, že není možné se individuálně nadechnout, jakmile společnost a okolí není svobodné a pestré, člověk tak přichází o základní možnost různorodé interakce, seberealizace a originality. Jedná se o jasnou parafrázi na dobové postmoderní utopie v tom, že ostatní země nejsou krásné a ideální, naopak jsou orwellovským světem plným úzkosti a paranoie.

V *It's Nice to Have a Wolf Around the House* se nesvoboda naopak projevuje ve formě společenského nepřijetí a posuzování. Touha po vymanění se ze zaběhnutých stereotypů a

jejich porušování má za následek společenský exil, který je však vykoupen přátelskou podporou, rodinným zázemím a možností být sám sebou.

V žánrovém snímku *Louis James Hates School* (1980) je motiv oprese a touhy po svobodě jasně tematizován v podobě útěku hrdiny ze školní docházky. Toto snažení nicméně není nijak heroizované, naopak, vede k uvědomění, že výuka a vzdělání jsou důležité a bez nich je hrdina odsouzen k ještě větším omezením, protože nemůže kvůli své negramotnosti následovat své sny a vybrat si zajímavou práci.

Tématu osobní nesvobody ve formě závislosti se věnuje instruktážní a spíše polopatický *The Quitter* (1988), a především zčásti autobiografický animovaný dokument *And then I'll Stop...* (1989), jenž pojednává o nadměrném užívání alkoholu či drog v šesti různých lidských příbězích. Každý z nich nám prostřednictvím rozhovorů s odvykajícími si pacienty popisuje jejich každodenní zvyky, pád na dno a následné uvědomění a zotavení každého pacienta. Fierlinger přiřadil každému hlasu jiný styl kresby, které se pohybují od tmavých šedých skečů až ke zjednodušeným geometrickým kresbám ve stylu Saula Steinberga. Vyprávění doprovází ponurá minimalistická hudba. Síla filmu tak spočívá v kombinaci Fierlingerovy působivé grafické kresby se soundtrackem a syrovými příběhy skutečných lidí.

„Ve filmu není ani kapka sentimentality. Je to spíše hororový příběh.“¹⁸⁸

Největší překvapení přijde na konci, kdy je nám představena poslední postava – sám Paul. Fierlinger začne vyprávět svůj vlastní příběh pádu a zotavení. Je to jeden z nejosobnějších a nejvíce uzemňujících momentů v celém díle Paula Fierlingera. Ještě zajímavější je autorovo odmítnutí udělat ze svého problému statečný výkřik o pomoc. Místo toho nám předkládá logické a věcné přiznání si své slabosti a uzdravení. Překonáním závislosti jako největšího osobního problému je dosaženo vlastní svobody ústící k novému životu a vnitřnímu klidu, přičemž nejdůležitějším momentem podle všech zpovídáných je upřímné uvědomění si svého nedostatku, jelikož závislost je často skrytá a dlouho se nijak neprojevuje. Paul Fierlinger svůj příběh popisuje jako život v netušené nesvobodě, v níž mu bylo víceméně dobře. Až při poslouchání nahrávek se zpověďmi ostatních si uvědomil, že se mu velice podobají, a tak odhalil i vlastní závislost, s níž se rozhodl okamžitě skončit.

„Když jsem ty nahrávky poslouchal, najednou jsem věděl, že musím přestat s pitím.“¹⁸⁹

¹⁸⁸ ROBINSON, s. 83.

¹⁸⁹ Paul Fierlinger, tamtéž.

V *Drawn from Memory* je vsudypřítomná nesvoboda znázorňována napříč celým filmem především pomocí fenoménu hranic, politického rozdělení světa a závislosti na rodinném osudu. V průběhu vyprávění se pak toto téma neustále připomíná v dílčích situacích, např. v podobě nedobrovolného pobytu v nenáviděné zemi, povinné vojenské služby, organizovaných průvodů a voleb, stádní disciplíny, omezené pohyblivosti i možnosti projevu atd. Fierlingera tyto stavy děsí, a proto je pro něj tak příznačná právě tvorba v reklamě a karikatuře – je jakýmsi útekem, možností svobodného vyjádření.

Vedle vnější oprese v podobě krutého osudu a politického útlaku však autorovi není dopřána ani svoboda vnitřní – neustále ho sužuje přítomnost nenáviděného otce, jemuž nedokáže odpustit. Zatímco v některých recenzích bývá *Drawn from Memory* označován jako film o odpuštění, jedná se spíše o rozzlobené dílo. Většina zloby je namířena právě na otce, Jana Fierlingera, který je zobrazen jako oportunistický kariérní diplomat, připravený se adaptovat na jakoukoliv stranu, která vyhraje válku, jako materialistický pokrytec a zbabělec, který se zajímá více o svou kariéru než o rodinu. K této charakteristice přispívá i působivý hlas Jana Třísky, který Jana Fierlingera namluvil až téměř karikaturně pompézním způsobem. Paul Fierlinger také nenápadně upozorňuje na otcův alkoholismus, často ho vykresluje, jak hledá sklenku s pitím, přičemž jeho koňak a drahé víno odkazuje k prestiži vyšší třídy. Když pak otec zemře, pro Paula to neznamena nic jiného než pouhou možnost emigrovat. Jako by byl se smrtí otce vysvobozen z pomyslného uvěznění a zbaven stigmatu vlastní rodiny, Paul okamžitě využívá situace a nabyté „svobody“ k útěku ze země.¹⁹⁰ A jelikož byl donucen se svým otcem zabývat na denní bázi, produkce *Drawn from Memory* se pro Fierlingera stala jistým druhem zařikání. Kreslil svého otce snímek po snímku a přiváděl ho zpátky do života, čímž se do určité míry osvobodil od jejich problematické minulosti.

„Otec nikdy nechtěl, abych se stal animátorem. A já ho přivedl zpět k životu a dělal jsem s ním, co jsem chtěl.“¹⁹¹

Ve stylové rovině je pak jasným kontrastem především porovnávání dvou naprosto odlišných sfér – svobodného amerického světa barevných bannerů a neonů s utlačovanou československou červenošedou uniformní společností. Fenomenálně je pocit tísně a úzkosti ukotven např. ve scénách z poděbradského gymnázia, ve které Fierlinger zabírá děj buď z nadhledu, nebo podhledu, z pokroucené perspektivy a v bezútěšných scénách rozlehlého

¹⁹⁰ Jan Fierlinger zemřel v září 1967, Paul Fierlinger emigroval 2. 10. 1967. (osobní pas autora)

¹⁹¹ Paul Fierlinger, In: ROBINSON, s. 84.

labyrintu, v němž se jeho dospívající já téměř ztrácí. Oproti tomu je Fierlengerovo období v USA zaplněné motivy lodí a letadel, symbolizujících svobodu, a rozlehlými idylickými krajinami.

Jak již bylo popsáno výše, podobnými stylovými postupy se vyznačuje i *Still Life with Animated Dogs*, jenž je ostatně určitým epilogem k *Drawn from Memory*. Ke srovnání se nabízí např. zakončení obou filmů: Zatímco v prvním se autor jako hlavní postava dostane z nenáviděné země ven až do vytoužené Ameriky a jde tedy převážně o svobodu vnější, v druhém dosahuje Fierlenger svobody vnitřní a to skrze hlubší propojení s přírodou. Spirituální rozměr pak dodává snímku lidské vyznění plné patosu a osobního smíření se s životem.

V animovaných sekvencích vytvořených manželky Fierlengerovými se motiv svobody a nezávislosti objevuje i v žánrových, dokumentárních filmech *Maggie Growls* (2002) a *New Year Baby* (2008). Zatímco první případ pojednává o boji za lidská práva a možnostech pracovního uplatnění i v pokročilém věku a v podstatě jde o pouhou animovanou rekonstrukci historické události, ve druhém televizním dokumentu se Fierlengerovo pochopení pro dané téma projevuje mnohem více. Snímek je autobiografickým příběhem režisérky o emigraci jejích rodičů do Spojených států amerických. Fierlenger v animovaných úsecích příběhu rozehrává svou poetickou imaginaci a vcítění se do problému, čímž značně přesahuje kvality zbylých částí díla.

Motiv osamělosti a melancholie

Třetím nejvýraznějším tematickým okruhem ve Fierlengerově díle jsou motivy outsiderovství, solitérství, osamělosti a melancholie, jež úzce souvisejí s oběma již zmíněnými motivickými celky. Fierlengerova osamělost vyvěrá právě z nedostačujícího rodinného zázemí, chybějící rodičovské lásky i neustálého přesouvání se v geografickém i sociálním prostoru. Osobní nezávislost a vnitřní i vnější exil jsou pak jednou z možností, jak uniknout bolestivým konfrontacím, což má ovšem za následek celkovou izolaci a pocity samoty. Tyto motivy jsou ve Fierlengerově díle ve stylové rovině jasně čitelné díky všudypřítomné nostalgické atmosféře a celkovému melancholickému vyznění děl.

Motiv osamělosti a izolovanosti je tedy patrný v již výše popsaných dílech – *Kyvadlo, It's So Nice to Have a Wolf Around the House, And then I'll Stop...*, *Still Life with Animated Dogs*, *Slocum at Sea with Himself*, v nichž je samota zobrazena jako základní stav bytí, jako určující životní pocit, ale také jako výchozí bod a rozhodující element, od něhož se (při

dostatečné snaze a introspekci) mohou hlavní postavy odrazit, poučit se a dosáhnout hlubší vnitřní svobody.

Nejzřetelněji se však tento motiv projevuje v *Drawn from Memory*, kde se Paul Fierlinger vykresluje ze svého osudového předurčení mít solitérskou roli a být sám. *Drawn from Memory* je nicméně emocionálně komplexním, občas až paradoxním filmem. V samém jádru je odmítnutí rodiny a následná citová odtažitost a sociální izolovanost. Paul však není schopen svému otci ani matce odpustit, a tím se dále uzamyká ve svém kruhu vykořeněnosti a odloučení. Nedokáže na svou traumatickou minulost zapomenout a oprostít se od všech křivd, jež na něm byly napáchány. Zároveň tento hněv a neschopnost uniknout stínu vlastního otce dovedly Fierlingera až k odcizení se vlastním synům. Na konci filmu Paul vyslovuje naději, že mu jeho synové snad někdy odpustí, ale on sám odpustit nedokáže. Podobné protiklady dodávají tomuto životnímu příběhu o opuštění i naději, sílu a syrovou lidskost. Částečného vykoupení dochází Fierlinger až při pokračování na *Still Life With Animated Dogs*, ale motiv osamělého syna, kterého neustále pronásleduje a straší duch otce, se objevuje znovu například v příběhu kapitána Joshuy Slocuma ve snímku *Slocum at Sea with Himself*.

Co se týče kompozice samostatných záběrů, i na této rovině Fierlinger ve všech dílech vykresluje melancholickou náladu a odkazuje na motivy opuštěnosti, izolovanosti a na překážky v životech hrdinů. V mnoha záběrech je postava zakomponovaná do scény tak, aby vynikl její malý rozměr a nicotnost v protikladu s rozlehlostí okolí.

Nejvýraznější je motiv osobního exilu a izolace v animovaném dokumentu *A Room Nearby* (2003), kde je samota přímo tematizována v podobě pěti příběhů, jejichž společným rysem je osobní zkušenost s osamělostí. Stejně jako v *And Then I'll Stop...* jsou hlavní hrdinové doprovázeni zvukovou stopou nahraných rozhovorů se skutečnými lidmi, mezi něž je zařazen i Miloš Forman. V jednotlivých epizodách hrdinové popisují své zážitky se záchvaty opuštěnosti a snaží se nalézt pozitivní faktor, jímž je samota obohatila. Na závěr každé epizody je dotyčná osoba „odkryta“ pomocí reálného fotografického portrétu „en face“. Vedle Fierlingerova vynalézavého a neustále se měnícího výtvarného stylu animace a sugestivního přemítání o životě ve voice-overu, je tedy film i jedinečnou reportáží o různorodosti lidského bytí, v níž lze přesto nalézt jednotící vzorec. Stejně jako u *Still Life With Animated Dogs* Fierlinger opět reflektuje i sám sebe, vkresluje se do mezititulků spojujících dílčí biografie a otevírá divákovi svůj vlastní svět.

V celovečerním snímku *My Dog Tulip* je pocit osamělosti, podobně jako ve *Still Life With Animated Dogs*, částečně vykoupen díky psímu společníkovi, který v tomto případě představuje dlouho hledaného „ideálního přítele“.

*"Psi vyžadují absolutní oddanost a věrnost – což je dobré pro vyvedení člověka z deprese – nejen díky jejich společnosti, ale i tím, že ho udržují zaneprázdněného, tím, jak se o ně stará a dává na ně pozor. Až si nakonec jednoho dne uvědomíte, že pes je mrtvý, zatímco vy jste pořád naživu, s vědomím, že jste někoho přežili. Díky psům se cítíte důležitější."*¹⁹²

My Dog Tulip také dokazuje, jak moc se Fierlinger zdokonalil ve svém výtvarném stylu. Snímek nabízí jedinečný pohled na dobovou atmosféru anglického venkova a Londýna 40. let, již autor vykresluje až do neuvěřitelných detailů, což dodává snímku dokumentární rozměr. Fierlinger s až posedlou pečlivostí vyhledával dobové fotografie a dokumenty, aby mohl svůj animovaný svět znovu zrekonstruovat. Podobně postupoval i při produkci svého zatím posledního projektu *Slocum at Sea with Himself*.¹⁹³ Kresba se vyznačuje několika odlišnými styly, což je Fierlingerův typický přístup ke zpracování látky – od použití detailní kresby zachycující nejrůznější objekty a budovy, aniž by byly nezbytně nutné pro výstavbu děje, přes nedokonalejší, roztřesené linie, až k minimálním skečovitým nákresům sloužícím převážně k oddělení jednotlivých úseků příběhu, ale také jako prostředek propojení jednotlivých scén pomocí animátorské zkratky. Jednotlivé oddíly příběhu jsou navíc doplněny o barvitě detaily a typicky britský suchý humor, ve vypravěčském komentáři a dialozích se pak odráží Ackerleyho literární styl.

Stylové rovině *My Dog Tulip* i všech ostatních Fierlingerových děl tedy dominuje především práce s obrazem, rytmem vyprávění a animátorskými postupy. Co se týče barevnosti, na níž se podílela Fierlingerova žena Sandra, ve filmu převažují pro Fierlingerovu tvorbu typické tlumené barvy mnoha pastelových odstínů. Mnohokrát by se daly jednotlivé scény při zastavení pohybu považovat za hotová umělecká díla a nejednou bylo toto mistrovství Sandry Fierlinger velmi vychvalováno a oceněno. Kreslené scény z pera manželů Fierlingerových jsou orchestrem precizní detailní kresby a široké palety efektních barev.

Tyto dva typické rysy – styl kresby a barevnost na straně jedné a výskyt zmiňovaných motivů a autobiografických prvků na straně druhé – vyvstávají do popředí a tvoří dominantu celého díla Paula Fierlingera. Přispívají tím nejen k autobiografické povaze

¹⁹² Paul Fierlinger, In: ROBINSON, s. 87.

¹⁹³ Postup na tomto projektu Fierlinger popsal následovně: „*Když jsem pracoval na svém posledním projektu Slocum, našel jsem spoustu fotografického materiálu z 19. století. Je úžasné, kolik se ho dochovalo! Měl jsem k dispozici spoustu fotek kapitána Slocuma a jeho lodí. V jedné scéně jsme například admirála George Deweyho nakreslili přesně podle fotografií. Pak Sandra našla nějaký záznam na youtube o admirálovi, jak přistává na Gibraltaru. Ten dokument natočil Edison – a jeho scéna byla naprosto stejná jako ta naše!*“ In: Paul Fierlinger, In: BILÍK a ERBENOVÁ, s. 131.

filmů, ale zejména k silné výtvarnosti a vyhraněnému uměleckému stylu Fierligerovy tvorby.

Většina Fierligerových děl se svou narativní výstavbou řadí k filmům, u nichž syžet splývá s fabulí a kde převažuje kauzální následnost jednotlivých částí děje. U *Drawn from Memory* například Fierlinger jednoduše vypráví svůj život tak, jak si ho vybavuje, a jednotlivé vzpomínky řadí chronologicky za sebou, dětstvím počínaje a úspěšným dosažením svého cíle konče. Ačkoliv by se dalo říci, že takováto struktura vyprávění nenabízí mnoho prostoru pro umělecky inovativní režijní vklad, je to právě autobiografická forma, jež dovoluje autorovi použít osobní autorský přístup a jež se pro Fierlingera stala charakteristickou.

Závěr

Tato práce si vytyčila za cíl prozkoumat tvorbu Paula Fierlingera, uvést ji na pole filmové historiografie v českém prostředí a podrobit jeho dílo analýze formou srovnání s životním osudem. Cíl i metoda této studie byly zvoleny tak, aby postupným chronologickým průzkumem tvůrčích postupů a typických motivů v díle Paula Fierlingera doložily příslušnost jeho filmového díla k osobnímu životnímu příběhu, a zároveň k zásadním proměnám světového animovaného filmu posledních třiceti let. Stejně tak bylo cílem potvrzení domněnky, jak velký vliv Fierlingerova tvorba má a jak jeho rukopis zasáhl do globální audiovizu, a to především díky autobiografickému a dokumentárnímu přístupu k animované tvorbě, trvání na nezávislém modelu animátorské produkce a na vlastním autorském uměleckém stylu.

V úvodu práce byla položena otázka, zda je klíčem k výkladu Fierlingerových filmů právě jeho neobvyklý životní příběh, v němž se setkávají společensko-politické kontexty několika kontinentů a celé půle 20. století, a především tematika vykořenění a řada druhů vnitřního i vnějšího exilu. Řešením k problému, jak zachytit život člověka a jeho vyjádření v uměleckém díle, se ukázala být metoda biografického výzkumu či interpretativní biografie, jež využívá interpretace individuální lidské paměti k reflexi osudových zvrátů a pochopení životního příběhu. Sloučení této metody s neformalistickou filmovou analýzou a autorskou teorií pak umožnilo podrobit zkoumání těsný souběh umělecké kariéry a osobní historie napříč životem, k němuž v případě Paula Fierlingera došlo.

Oproti původnímu předpokladu, že by práce měla být analýzou jednotlivých titulů Fierlingerovy filmografie a produkčního zázemí, byl tedy zvolen postup zaměřit se především na témata nejtěsněji spojená s životním příběhem a pocitem autora hledajícího prostor osobní svobody. Opakující se motivy osamělosti a solitérství vedly ke stanovení tématu sociálního vyčlenění a jeho filmového ztvárnění. Tento životní pocit lze nazývat exilovou melancholií. Při prozkoumávání jednotlivých děl i Fierlingerových produkčních postupů se pak ukázalo, jak silně se exil vnitřní a vnější, geografický a osobní, prolínají a že skutečně tvoří klíč k pochopení jednotlivých filmů.

Hypotéza práce, tudíž že filmy Paula Fierlingera jsou silně poznamenány jeho specifickou osobní zkušeností, která je v nich vyjadřována víceúrovňově a několika způsoby, byla potvrzena prostřednictvím komplexního metodologického přístupu, jímž bylo funkční, systematické spojení tří metod – biographical research, neformalistická filmová analýza a

auteurská teorie. Tato metodologická východiska umožnila sledovat vývoj díla skrze srovnání s life story v podobě strukturovaného narativního interview, doplněné archívním výzkumem, a dále pak vytvořila prostor pro stylovou a formální analýzu, která směřovala k potvrzení dílčích hypotéz o výskytu charakteristických motivů a stylových prostředků v díle odkazujících na provázanost s životním příběhem.

Vzhledem k omezenému množství literatury věnující se přímo osobě Paula Fierlingera se práce opírala o více zdrojů a snažila se tak sestavit dohromady ucelenou podobu Fierlingerova díla. Nejdůležitějším zdrojem se staly rozsáhlé rozhovory s autorem, zpracované do narativní formy v knižní podobě, a archivní výzkum přímo na místě Fierlingerovy společnosti, a v relevantních archivech v České republice a USA.

První část této práce se věnovala tematickému, metodologickému a terminologickému vymezení. V první kapitole byly nastíněny základní charakteristiky tří zvolených metod a jejich nejdůležitější termíny. Další část práce se pak zaměřila na samotný život a dílo Paula Fierlingera. Po přiblížení life story a vymezení polarit hodnotového systému Paula Fierlingera a po názorné ukázce výskytu a frekvence jednotlivých životních okruhů a témat ve strukturovaném rozhovoru, byla zevrubně popsána co nejucelenější filmografie složená z existujících či dohledatelných děl. Následující kapitola dále navázala snahou o charakterizaci žánru animovaného dokumentu, který lze vnímat jako uměleckou formu užívající motivy životního příběhu, a zařazení Fierlingerova díla do jeho kontextu. Fierlingerova tvorba byla rovněž rozčleněna do čtyř kategorií podle tematického obsahu a přítomnosti charakteristických motivů a prvků. Všechny tyto poznatky potom posloužily jako základ pro stylovou analýzu, v níž bylo hlavním cílem hledat prvky s autobiografickou a dokumentární hodnotou a motivy přímo související s life story a tematikou vymezenou v hypotéze. Tyto aspekty byly rozpoznány v několika dílech, z nichž nejdůležitějšími a nejtěsněji reflektujícími životní příběh se staly autobiografické animované dokumenty *Drawn from Memory* (Kresleno po paměti, 1995) a *Still Life With Animated Dogs* (2001). Výsledkem tak bylo zjištění, že se téma osamělosti a nezávislosti projevuje nejen v produkčním způsobu práce, ale rovněž na úrovni ideové a stylistické. Závěrem lze tudíž konstatovat, že jak na nezávislém produkčním modu Fierlingerovy tvorby, tak i na sémantické a stylové rovině jednotlivých děl bylo poukázáno na charakteristické autobiografické komponenty a autorské stylové postupy s typickou motivikou obsažené ve filmech Paula Fierlingera. Podrobnou analýzou výskytu těchto prvků a jejich souvztažností s životním příběhem byl tedy doložen autobiografický charakter tvorby Paula Fierlingera, jenž se dá nejlépe nazvat jako exilová melancholie.

Anotace a resumé

Autor: Bc. et BcA. Kristýna Erbenová

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních a filmových studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: *Paul Fierlinger – Exilová melancholie*

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Počet znaků: 202 378

Klíčová slova: kinematografie, animovaný film, animace, animovaný dokument, český film, světový film, Paul Fierlinger, autobiografie, Biographical research, biografie, exil, monografie, melancholie, auteur, neoformalismus

Anotace: Magisterská diplomová práce je monografickou studií tvorby předního českého exilového tvůrce animovaného filmu Paula Fierlingera s hlavním důrazem na autobiografické prvky, téma exilu a motiviku melancholie, osamělosti, a jednotlivých proměn exilové reality. Předmětem práce je vzájemná provázanost a srovnání životního příběhu a filmového díla Paula Fierlingera, a to prostřednictvím komplexního přístupu tří metodologických okruhů – biografického výzkumu, neoformalistické filmové analýzy a auteurské teorie.

Author: Bc. et BcA. Kristýna Erbenová

University department and faculty: The Department of Theatre and Film Studies, Faculty of Arts Palacký University Olomouc

Title of the thesis: *Paul Fierlinger – Exile Melancholy*

Supervisor of the thesis: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Number of characters: 202 378

Key words: film, animation, Czech cinema, cinema, animated documentary, Paul Fierlinger, Biographical research, biography, autobiography, exile, melancholy, monography

Resumé: The thesis is a monographic study of the leading Czech exile animator Paul Fierlinger with the main emphasis on autobiographical elements, the theme of exile and motives of melancholy, loneliness and various changes in the exile reality. Using a comprehensive approach of three methodological areas - biographical research, neoformalist film analysis and auteur theory, the object of this study is to compare the life story and film work of Paul Fierlinger and their interdependence.

Soupis filmografie Paula Fierlingera

Soupis filmografie vychází z pramenného výzkumu a komparace několika zdrojů, velmi roztržitých a nesnadno dostupných. Základ tvoří soubory z osobního archivu autora – audiovizuální i písemné prameny. Chybějící části informací byly doplněny archívním výzkumem na území ČR a USA a také osobními rozhovory s Paulem Fierlingerem a jeho ženou Sandrou, které se staly velmi cenným zdrojem informací.

1958–1960

Keramická bižuterie – 1 min., televizní reklama (první profesionální zakázka); krátké reklamy vytvořené pro Reklamní podnik, např. *Kovošrot* a *Cestovní potřeby*, technika papírkového filmu.

1960–1967

Cca 20 dětských krátkých filmů pro Československou televizi – série s názvem *Pohádky na dobrou noc* (10 min.), cca 30 televizních reklam (3 min.), cca 5 animovaných populárních písní pro televizi (6 min.), cca 60 animovaných grafů nebo jiných vsuvek pro televizní dokumenty (1 min.), cca 40 animovaných grafů a segmentů pro výukové filmy z produkce Krátkého filmu Praha – Výukového filmu (3 min.), 10 animovaných instruktážních filmů pro Výukový film (10 min.).

Paridův soud – Krátký film Praha, 24 min., 1962. Scénář a režie: Radúz Činčera. Kamera: Svatopluk Malý. Hudba: William Bukový. Výtvarník: Pavel Fala. Filmová férie o kráse a umění v deseti proměnách, humorná kreslená groteska na téma „Co je to krásno?“, zabývající se problematikou aktu uměleckého tvoření, popis procesu umělecké tvorby v plnosti jejích intelektuálních a emocionálních parametrů.

Hledá se Toxin X – Krátký film Praha – Studio populárně-vědeckých a naučných filmů, 1962, 15 min., 16 mm. Námět: Vladimír Kabelík, Václav Borovička. Scénář a režie: Vladimír Kabelík. Kamera: Vladimír Lorenc. Hudba: Jan Klusák. Dramaturg: Václav Borovička... Výtvarná spolupráce: Pavel Fala, Luděk Pešek... Vedoucí výroby: dr. Jan Stibral. Odborná spolupráce: MUDr. Miloš Vojtěchovský, MUDr. Stanislav Grof. „Český krátký populárně-vědecký barevný film seznamuje s novým pohledem moderní psychiatrie na duševní choroby a ukazuje subjektivní pocity pokusných osob při experimentálních psychózách.“

O plánech a lidech – Krátký film Praha – Studio populárně-vědeckých a naučných filmů Praha, 1963, 203 m, bar. Námět, scénář, režie: Radúz Činčera. Výtvarník: Pavel Fala. Hudba:

Josef Vitvar... „Filmový fejeton natočený pro ministerstvo všeobecného strojírenství...“ R. Činčera: "Je to barevný kreslený filmeček asi na pět minut. Zabývá se aktuálním národohospodářským tématem, potřebou vědeckého plánování. Stylizovaný svět dětské železnice s jejími humornými zmatky a karamboly, to je výtvarná paralela problému, jeho vizuální podoba. Mírně ironický komentář kritizuje formální plánování od zelených stolů, které často probíhá bez nezbytné koordinace s provozem. S výtvarníkem Pavlem Falou spolupracujeme od Paridova soudu. Také v novém filmu se snažíme co možná nejfilmověji zvládnout zdánlivě nefilmovatelnou tematiku. Snad jsme skutečně přinesli něco nového proti banálnímu a nezáživnému způsobu práce s pouhými grafy."

Svišť' twist – Československá televize, krátký kreslený film, 3 min., 1965. Režie: Pavel Fala, Ivo Havlů. Vedoucí výroby: Dagmar Homerová. Výtvarník: Pavel Fala. Kamera: Ota Horský. Hudba: Jan Patočka. Kreslený film – animovaná písnička o svišť'ovi, píseň v rytmu twistu, zpívá E. Štaubertová, kresba a animace Pavel Fala.

Škola hravé obraznosti – Československá televize, studiový pořad, 50 min., datum vysílání 20. 5. 1965. Režie: Věra Jordánová. Scénář: Eva Kopecká. „Setkání dětí s výtvarníky, kteří se věnují kreslenému humoru. Cílem pořadu je rozvíjet představivost a fantazii žáků...jak vzniká animovaný film. Výtvarník kresleného filmu Pavel Fala a kameraman Ota Horský mají pro děti připravenou postavičku malíře – tzv. papírák. Vybídnou je, aby samy vymyslely krat'oučký příběh.“

Pohlavek, Nápad – Krátký film Praha, autorské filmy, 3 min. Režie: Pavel Fala.

Kyvadlo – Krátký film Praha – Studio kresleného a loutkového filmu, autorský film, 1965, 11 min., 16 mm, Námět: Miroslav Uttl. Scénář a režie: Pavel Fala. Kamera: Ivan Masník. Hudba: Milan Kymlička. Dramaturg: Jindřich Vodička. Sřih: Květa Mašková. Zvuk: Josef Vlček. Vedoucí výroby: Jiř Šebestík, Václav Strnad. „Groteskní vyprávění o muži, kterému se stal osudný jeho stereotypní způsob života. Nedokázal překonat náraz na svůj navyklý životní pořádek, vyrovnat se s novou situací.“ Výtvarník Pavel Fala debutoval Kyvadlem v kresleném filmu. Je spoluautorem námětu (napsal jej s Miroslavem Uttlem), výtvarníkem a režisérem snímku. Ve svém filmu postihl bezduchost člověka žijícího v naprosto přesných kolejích, neschopného jakékoli adaptace na odlišné podmínky. I sebemenší změna vyvolává pocit nepřekonatelných překážek a v nadsázce byla v Kyvadlu vylíčena jako záhubná složka existence.

Rádiem řízené modely – Krátký film Praha – Výukový film, 1966, 17 min., 16 mm. Námět, scénář, režie a vedoucí výroby: Oldřich Korejz. Kamera: Jiř Červenka. Dramaturg: Ivan Halla. Výtvarník: Pavel Fala... „Instrukční film o modelářské činnosti, zejména letecké, o stavbě a létání dálkově ovládaných modelů.“

1967

Televizní vsuvky (1 min.), Televize Hilversum, Holandsko; *Concord(e)*, *Couleurs du France*, *L'Étrange Noël* – spoty v televizních zprávách (2 min.), Radio Télévision Paris.

1968

Konference zvířat (Die Konferenz der Tiere) – Linda Film Produktion, Německo, 1969, animovaný film, 93 min. Scénář a režie: Curt Linda. Produkce: Curt Linda a Gustav Gavrin. Kamera: Wolfgang Dietrich, Barbara Linda, Ivan Masník... Animace: P. Fierlinger, H. Barta, A. Becker, E. Marino, H. Weiss... Nadčasový film režiséra Curta Lindy, rodáka z Českých Budějovic, natočený podle slavného stejnojmenného románu německého spisovatele Ericha Kästnera z r. 1949. Obsah: Státníci z celého světa nedojdou ani po 364. konferenci o světovém míru k žádnému rozhodnutí. Zástupci různých druhů zvířat tedy uspořádají svou vlastní konferenci. Nyní se uvažuje, co se dá podniknout proti mocí a válkou posedlým lidem. Výzva k míru určená lidem však není vyslyšena. Proto se zvířátka uchýlí k drastickému kroku. Během jediné noci unesou všechny děti na celém světě. Děti jsou totiž těmi, kdo válkou nejvíce trpí. Zvířátka si děti ponechají tak dlouho, dokud státníci nepodepíší smlouvu, ve které je zakotveno, že všechny zbraně a vojáci na světě přestanou existovat.

Prague, the Summer of Tanks – Universal Pictures (Kinetic Arts – Art Department), černobílý dokumentární film, 37 min., 16mm, 1968. Režie: Paul Fierlinger. Střih: Paul Fierlinger a Soňa Slomovičová. Produkce: Brent Sloan. Dokumentární film sestříhaný ze záběrů, které natočili českoslovenští kameramani v době invaze na 16mm materiál, jež se jim poté podařilo propašovat do zahraničí. Nashromážděný materiál byl zkombinovaný se záběry z televizních vysílání a poskládaný dohromady tak, aby vytvořil co nejautentičtější obraz sovětské okupace. Dokument vystihuje hrubou sílu sovětských okupantů, stejně jako ohromující zuřivost a odvahu československého lidu.

A Letter to My Uncle – kolekce animovaných gagů, 3 min., *Hack, hack!* – reklama proti kouření, 1 min, sebepropagační ukázkové portfolio.

1969

Mnoho animovaných televizních reklam a propagačních spotů v pozici Uměleckého ředitele v televizní stanici WCAX-TV, Burlington, Vermont.

1969–1971

Cca 10 televizních politických spotů pro Huberta Humphreya a další politické kandidáty; cca 10 animovaných segmentů pro různé výukové filmy, (1–3 min.), Concept Films, Philadelphia.

Fresh Colors – Concept Films pro Perennial Education a Encyclopaedia Britannica, 21 min, barevný, 16 mm, 1973. Scénář, režie, animace: Paul Fierlinger. Upravená verze stejného snímku z roku 1970. Obsah: Československý animátor Paul Fierlinger využívá svých zkušeností jako uprchlík, aby vyprávěl evoluci národních praporů. Popis vývoje a významu amerických vlajek a amerického ideálu.

1971–současnost

Založení vlastního produkčního studia AR&T Associates, Inc., ve Filadelfii, od té doby dokončeno cca 700 projektů (od krátkých animovaných segmentů pro zdravotnické filmy přes celé série filmů až po celovečerní snímek).

Sesame Street - AR&T Associates pro Children's Television Workshop, krátké animované segmenty pro *Sesame Street*, od roku 1970. Režie a animace: Paul Fierlinger. Např. „What Do We Do Before We Eat?“, „Geese Fly South“, „How to Find a Parking Space?“, „The Alphabet Song“, „The Sneezing Song“, „If You're So Terrific“, „Fire Station H Words“, „Six Soccer Socks“, „Pink Elephant“, „Letter O In Grocery Store Sign“, „Ice Cream Map“, „Dinner for 9“, „7 Sopranos“, „Hot Dog“, „H: Horse“, „V Van“ a série „Alice Kadeezenberry“.

Why We Take Care of Property, or Planet of the Ticklebops – AR&T Associates pro Learning Corporation of America, krátký animovaný film, 12 min., 1975. Režie: Paul Fierlinger. Námět: Susan Horowitz. Art Department: Paul Fierlinger, Helena Fierlinger, Alida Diment, John Conning. Animace: Paul Fierlinger. Kamera a střih: Bruce Litecky. Hudba: Ralph Libretto. Zvuk: George Bartholomew. Příběh o tom, co se stane, když se nezajímáme o majetek druhých lidí a staráme se jen o sebe.

Why We Need Reading, or The Piemaker of Ignoramia – AR&T Associates pro Learning Corporation of America, krátký animovaný film, 12 min., 1976. Režie: Paul Fierlinger a John Conning. Scénář: Derek Lamb. Dále viz předchozí film.

Rainbowland – AR&T Associates pro Learning Corporation of America, krátký animovaný film, 14 min., 1978. Režie: Paul Fierlinger. Scénář: Paul Fierlinger, Ron Kanter. Produkce: Robert McDonald, Helena Fierlinger. Hudba: Larry Gold. Kamera: Jiří Žižka. Art Department: Paul Fierlinger, Andrea Scattergood. Hraje: Jim Thurman. Obsah: Alegorický příběh Phila, který hraje na harmoniku a žije v zemi zvané Rainbowland, ideální, svobodné zemi, kde je všeho dostatek. Phil se ve své zemi nudí a neustále si na něco stěžuje. Jednou v noci potká trumpetistu, který mu řekne o zemi Blueland, kde se hraje nejlepší blues. Phil se

do Blueland vydá, ale zjistí, že tam nehrají nic jiného a celá země je modrá a depresivní. Vyženou ho do sousedního státu – Pinkland, ve které probíhají neustále revoluce, lídři státu se často mění a všichni žijí ve strachu cokoliv říct. Následuje Purpleland, jejíž vůdce naopak vládne už desetiletí a vše musí probíhat podle předpisů. Phil není schopen dodržovat přísná pravidla a skončí ve vězení. Podaří se mu však uniknout do Greyland, kde se z lidí stali už jen duchové. Nalodí se na loď, která ho odveze domů. Phil se po návratu do Rainbowland nikdy necítil ve své barevné a svobodné zemi tak šťastný.

It's So Nice to Have a Wolf Around the House – AR&T Associates pro Learning Corporation of America, krátký animovaný film, 12 min., 1979. Režie: Paul Fierlinger. Námět: Harry Allard a James Marshall. Scénář: Paul Fierlinger, Jim Thurman. Produkce: Robert McDonald, Paul Fierlinger, Helena Fierlinger. Hudba: Larry Gold. Kamera: Jiří Žižka. Art Department: Paul Fierlinger, Andrea Scattergood. Hraje: Jim Thurman. Obsah: Příběh filmu je adaptací známé knihy Harryho Allarda a Jamesa Marshalla o vlkovi jménem Cuthbert Q. Devine, který byl v minulosti zlý a špatný, ale rozhodl se změnit v dobrého společníka a přinést štěstí do života a domácnosti jednoho starého muže a jeho psa, kocoura a ryby. Když je vlkova minulá reputace odhalena, je deprimovaný, ale nakonec ho jeho nová rodina podpoří i při soudním líčení. Ocenění: Nominace na Oscara za nejlepší krátký animovaný film (1980), CINE Golden Eagle, „OIAF Award“ na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Ottawě (1980).

Louis James Hates School – AR&T Associates pro Learning Corporation of America, krátký animovaný film, 10 min., 1980. Režie: Paul Fierlinger. Námět: Bill Morrison. Scénář: Jim Thurman. Produkce: Robert McDonald, Helena Fierlinger. Hudba: Larry Gold. Kamera: Jiří Žižka. Art Department: Paul Fierlinger, Laurie Geers, Jim Kneibelman. Obsah: Krátký snímek vypráví příběh malého chlapce Louise, který nenávidí školu a jednoho dne se rozhodne ze školy odejít, najít si práci a zbohatnout. Jelikož se však ani nenaučil číst, není schopen většinu prací vykonávat a jeho život se čím dál víc komplikuje. Po mnoha strastech si nakonec uvědomí, že se bude muset naučit číst a psát a vrátí se do školy.

The Electric Company – Children's Television Workshop pro PBS, televizní série, Paul Fierlinger jako animátor krátkých animovaných segmentů pro arabskou verzi pořadu "The Adventures of Letterman" (مغامرات أبو الحروف الحلقة) Série o hrdinovi „Abul Churuf“, který napravuje škody po zloduchovi, jenž přehazuje písmenka/znaky, a mění tak význam slov/symbolů.

Making Love Better – American Association of Sex Educators, Counselors and Therapists, televizní dokumentární film, 30 min. 1982. Scénář: Randy Miller. Režie: Mickey Lemle. Hudba: Larry Gold... Animace: Paul Fierlinger, Tom Sloan.

3-2-1 Contact – Children's Television Workshop a CPB, televizní série, 30 min. Paul Fierlinger jako animátor krátkých animovaných segmentů vysvětlujících různé vědecké principy a jejich uplatnění. Série sleduje vědecká zkoumání, v nichž děti poznávají různá odvětví vědy skrze experimenty, filmy, animace a demonstrace.

Teeny Little Super Guy – AR&T Associates pro Children's Television Workshop, krátká animovaná série pro *Sesame Street*, 15 min., 1982. Režie: Paul Fierlinger. Scénář: Jim Thurman. Produkce: Edith Zornow. Hrají: Jim Thurman. Hudba: Larry Gold. Série o malém animovaném hrdinovi, který žije v plastovém kelímku a občas pomáhá svému kamarádovi R. W. Shipshapeovi, chlapci ze slánky.

Square One TV – Children's Television Workshop a CPB, televizní série, 30 min. Paul Fierlinger jako animátor krátkých animovaných segmentů. Produkce: David D. Connell, Jim Thurman. Série pro děti věnující se různým principům z matematiky, které jsou prezentovány skrze vtipné skeče využívající parodii, hudební videa a videohry.

Turkey Television – AR&T Associates pro Nickelodeon Network, televizní série, 30 min., 1985. Paul Fierlinger jako tvůrce úvodní znělky pro sérii komediálních skečů. Produkce: Geraldine Laybourne. Voice-over: Jim Thurman.

Have You Got 5 Minutes and 57 Seconds? – AR&T Associates pro US Healthcare, krátký animovaný promo film, 7 min., 1988. Scénář, režie, design animace: Paul Fierlinger.

Doctor! Doctor! – AR&T Associates pro US Healthcare, krátký animovaný promo film, 9 min., 1988. Scénář, režie, design animace: Paul Fierlinger, Produkce: Helena Fierlinger. Snímek získal cenu Grand Prize na festivalu Holland Animation Film Festival v Amsterdamu.

The Quitter – AR&T Associates pro US Healthcare, krátký animovaný film, 7 min., 1987. Scénář: Jim Thurman, Paul Fierlinger. Režie, design a animace: Paul Fierlinger. Komentář: Jim Thurman. Hudba: Paul Messing. Technická asistence: Pete Fierlinger. Kamera a brushing: Phil Fierlinger. Produkce: Lawrence Alten, Helena Fierlinger. Obsah: Vzdělávací film o příčinách a následcích kouření a důvodech, proč přestat. Ocenění: „OIAF Award“ na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Ottawě (1989) a na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy (1989).

Fractions and Some Cool Distractions – AR&T Associates pro Alicia Boyd a Cletus Oakley, animované části pro sérii výukových filmů o matematických postupech, 180 min., 1990.

And Then I'll Stop...Does Any of This Sound Familiar? – AR&T Associates a U.S. Healthcare pro Pyramid Film, krátký animovaný film, 22 min., 1989. Námět, scénář, design, animace a režie: Paul Fierlinger. Asistence: Barbara Nislick. Hudba: Paul Messing. Produkce: Paul Fierlinger, Larry Alten. Obsah: Vzdělávací film o příčinách a následcích drogové a alkoholové závislosti. Film se skládá z příběhů šesti lidí, kteří popisují své zkušenosti s drogami a alkoholem, a proces, jak se jim jejich závislost podařilo překonat. Poslední příběh vypráví sám autor, Paul Fierlinger. Ocenění: „OIAF Award“ na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Ottawě (1990).

Dink, the Little Dinosaur – Hanna&Barbera Productions pro CBS, televizní animovaný seriál pro děti o malém dinosaurovi, 30 min., 1989–1990, Paul Fierlinger jako storyboard artist.

1990–současnost

Tvůrčí spolupráce se Sandrou Fierlinger, tvorba televizních spotů a reklam pro US Air, US Healthcare, Honda Automobile Philadelphia Veterans Service, Comcast Cable, Humane Society, The Shelter Pet Project a další klienty (např. obchodní domy, autosalony), dále Merck & Comp, Pfizer Pharmaceuticals (promo a instruktážní filmy pro farmaceutické společnosti). Hlavní zaměření je na tvorbu autorských animovaných snímků, vytvořených převážně pro televizi. Část filmů Paula Fierlingera byla vybrána do stálé kolekce newyorského Muzea moderního umění (MoMA) a byla promítána v rámci série MoMA New Directors, New Films. V roce 1997 Paul Fierlinger obdržel Pew Fellowship Grant za celoživotní tvorbu. Stejně tak získal dvakrát grant Pennsylvania Council of the Arts.

We Sure Know How to Pick'em – AR&T Associates pro US Healthcare, krátký animovaný promo film, 3 min., 1991. Scénář, režie, design animace: Paul a Sandra Fierlinger.

Drawn from Memory – AR&T Associates pro American Playhouse (PBS), animovaný televizní film, 56 min., 1995 (premiéra vysílání 30. 10. 1995). Scénář, režie, design, animace: Paul Fierlinger. Produkce: Ron Diamond (Acme Filmworks), Lynn Holst, Lindsay Law (American Playhouse). Asistence: Sandra Fierlinger, John Donlevie, Susan Strauss Kelley, Martin Škarda. Komentář: Paul Fierlinger. Hrají: Paul Fierlinger, Jan Tříška, Václav Havel, Miloš Forman, Pavel Landovský, Gene Shay. Hudba a zvuk: Paul Messing. Premiéra na filmovém festivalu Sundance, 1995. Promítání a prezentace na mezinárodní televizní konferenci INPUT v Guadalajara, Mexico, 1996. Ocenění za nejlepší televizní celovečerní film na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy, 1995. Obsah: Autobiografický film vyprávějící životní příběh Paula Fierlingera od narození v Japonsku, přes dětství v Americe, dospívání v Československu a návrat zpátky do Ameriky. V této autobiografii Paul Fierlinger evokuje přetrvávající obrazy z dětství ve snaze vypořádat se s bolestnými vzpomínkami.

A Rabbit Story – AR&T Associates, krátký animovaný film, 3 min., 1997. Scénář, režie, design, animace: Paul a Sandra Fierlinger. Hudba a komentář: John Avarese. Obsah: John Avarese vypráví příběh svojí babičky, jejího psa a její sousedky, která měla milovaného králíka. Pes jednoho dne králíka přinese domů mrtvého, babička ho umyje, usuší a vrátí zpátky do kotce. Druhý den ráno jí však štkající sousedka sdělí, že králíka den předtím pohřbila, musel být ale asi stále naživu, protože se vyhrabal a vrátil zpátky do kotce, kde umřel doopravdy.

Marsh People – AR&T Associates pro Cartoon-a-Week, krátký animovaný film, 3 min., 1997. Scénář, režie, design, animace: Paul a Sandra Fierlinger. Komentář: Paul Fierlinger.

Hudba: John Avarese. Obsah: Krátký příběh o malé rodině žijící v mokřinách využívající nadsázku a černý humor. Otec je cholerický alkoholik, kterého se všichni obávají, aby ho nerozzlobili. Když se jednoho dne rozzuří nad něčím, co mu řekl jeho syn, vyběhne jako obvykle ven do mokřin, aby si zchladil hlavu. V závalu vzteku však narazí lodí na břeh a motor mu hlavu usekne. Syn nehodu zamaskuje a nikdo se nic nedozví.

Amy and Dexter – AR&T Associates pro Nickelodeon, pět krátkých animovaných epizod pro pořad Nick Jr., 1997. Scénář, režie, design, animace: Paul a Sandra Fierlinger. Hudba: John Avarese. Produkce: Beth Gardiner, Cathy Masinter, Tricia Nolan. Obsah: Amy a Dexter jsou dvě ruce, které se přeměňují v malého chlapce a dívku, z nichž každý zastupuje jednu ruku. Spolupracují spolu a dohromady řeší nejrůznější problémy. Série pro děti ilustrující vše, co se dá dělat dvěma rukama.

Playtime – AR&T Associates pro Children's Book of the Month Club, animovaný cyklus dětských písní, 20 min., 1999. Scénář, režie, design, animace: Paul a Sandra Fierlinger. Hudba: Mark Howard. Produkce: David Allender. Raná digitální animace – některé příběhy jsou kreslené na papíře, později oskenované a kolorované v počítači, některé části jsou již animované v počítači v programu NewTek Aura/TVPaint.

Drawn from Life – AR&T Associates pro Oxygen Network, patnáct dvouminutových animovaných příběhů ze života obyčejných žen, které je samy vyprávějí, 2000. Scénář, režie, design, animace: Paul a Sandra Fierlinger. Hudba: John Avarese. Ocenění: "Grand Prix" na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Ottawě (2000).

Still Life with Animated Dogs – AR&T Associates, Independent Television Service (ITVS) pro PBS, animovaný televizní film, 27 min., 2001 (29. 3. 2001). Scénář, režie, design, animace: Paul a Sandra Fierlinger. Produkce: Sally Jo Fifer. Obsah: Autobiografický snímek o životě se psy, kteří autora provázeli při různých životních etapách od temných časů československého komunismu až po současnost ve Spojených státech. V příběhu vystupuje několik psů, kteří Fierlingerovi pomohli na jeho cestě životem díky možnosti hlubšího propojení s přírodou. Ocenění: „Speciální sena poroty“ na mezinárodním festivalu animovaných filmů v Záhřebu v roce 2002, Peabody Award 2001, Golden Gate Award v San Francisku, prezentace a promítání na mezinárodní televizní konferenci INPUT v Kapském městě v roce 2001.

Maggie Growls – AR&T Associates, Attie & Goldwater Productions pro Independent Lens (ITVS/PBS), televizní dokumentární film s animovanými částmi, 56 min., 2002. Režie a produkce: Barbara Attie, Janet Goldwater. Hudba: John Avarese. Paul a Sandra Fierlinger jako tvůrci animovaných sekvencí. Obsah: Biografický dokument o Maggie Kuhnové, bojovnici za lidská práva a zakladatelce tzv. „Gray Panthers“ v 70. letech.

A Room Nearby – AR&T Associates, Independent Television Service (ITVS) pro PBS, animovaný televizní film, 27 min., 2003. Scénář, režie, design, animace: Paul a Sandra Fierlinger. Hudba: John Avarese. Produkce: Sally Jo Fifer. Obsah: Pět různých lidí vypráví

své osobní příběhy o osamělosti a to, jakým způsobem je jejich zkušenost obohatila. Biografická, dokumentární koláž, do které je zařazeno i vyprávění Miloše Formana. Ocenění: "Grand Prix" na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Ottawě (2004), Peabody Award (2005). Promítáno na Margaret Meade Festivalu v New Yorku 2003.

New Year Baby – AR&T Associates, ITVS pro Independent Lens (ITVS/PBS), televizní dokumentární film s animovanými částmi, 2008. Scénář: Režie: Socheata Poouv. Produkce: Charles Vogl. Paul a Sandra Fierlinger jako tvůrci animovaných sekvencí. Obsah: Autobiografický příběh režisérky o životě jejích rodičů v době kambodžské genocidy a o emigraci do USA.

My Dog Tulip – AR&T Associates a Norman Twain Productions pro Pennsylvania Film Commission, celovečerní animovaný film, 83 min., 2009. Režie: Paul Fierlinger. Scénář: Paul Fierlinger podle knihy J. R. Ackerleyho. Produkce: Norman Twain, Howard Kaminsky, Frank Pellegrino. Design: Paul a Sandra Fierlinger. Hudba: John Avarese. Animace: Paul Fierlinger. Hrají: Christopher Plummer, Lynn Redgrave, Isabella Rossellini. Obsah: Adaptace stejnojmenné autobiografické knihy britského spisovatele J. R. Ackerleyho z roku 1946. Příběh se odehrává v Londýně ve 40. letech, kde si Ackerley ve středním věku pořídí německého ovčáka, fenku jménem Tulip. Ackerley je svým psem fascinován, Tulip se stane jeho „ideálním přítelem“, kterého tak dlouho hledal. Prožijí spolu šťastných 15 let. Ocenění: Nominace na cenu „Cristal“ na mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy (2009), Nominace na cenu za nejlepší animovaný celovečerní film na Village Voice Film Poll (2010).

Me...Jane – AR&T Associates pro Scholastic – Weston Woods, krátký animovaný film, 7 min., 2013. Scénář, režie, design, animace: Paul a Sandra Fierlinger. Krátký film pro děti o dětství Jane Goodall podle knihy Patricka McDonnella.

Slocum at Sea with Himself – AR&T Associates, nezávislý animovaný, interaktivní film určený pro internetovou distribuci, 150 min., 2015. Scénář, režie, design, animace, produkce a distribuce: Paul a Sandra Fierlinger. Hudba: Shay Lynch. Obsah: Film je adaptací autobiografické knihy *Sailing Alone Around the World* mořeplavce Slocuma. Kapitán Joshua Slocum jako první obeplul svět zcela sám na své lodi. Svoji cestu a zážitky popsal ve své knize, která se stala mezinárodním bestsellerem a stálým artefaktem každého milovníka lodí a plachtění.

From Eliza (To Paul & Sandra) – AR&T Associates, nezávislý animovaný film, 2015. Scénář, režie, design, animace, produkce a distribuce: Paul a Sandra Fierlinger. Hudba: Shay Lynch. Obsah: Biografický příběh o podstoupení léčby rakoviny a překonání strachu ze smrti skrze spirituální zkušenost. Námět filmu vznikl z e-mailové korespondence mezi tvůrci filmu a přítelkyní Elizou.

Bibliografie a prameny

Animovaný film

- BENDAZZI, Giannalberto: *Cartoons: One hundred years of Cartoon animation*. London: John Libbey, 1994.
- BLAIR, Preston: *Cartoon Animation*. Laguna Hills, California: Walter Foster Publishing, 1994.
- COHEN, Karl: „Milestones of the Animation Industry in the 20th Century.“ *Animation World Magazine*, Issue 4.10 (January 2000),
<http://www.awn.com/mag/issue4.10/4.10pages/cohenmilestones.php3>.
- DelGAUDIO, Sybil. *If truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation*. *Film History*, Vol. 9, 1997, s. 189-199.
- DUTKA, Edgar: *Minimum z dějin světové animace*. Praha: AMU, 2004.
- DUTKA, Edgar: *Scénáristika animovaného filmu/Minimum z historie české animace*. Praha: AMU, 2006.
- FURNISS, Maureen: *Art in motion: Animation aesthetics* (revised ed.). London and Montrouge: John Libbey, 2007.
- HONESS ROE, Annabelle: “Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary.” *Animation: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, Issue 3, 2011, s. 215 – 231.
- HONESS ROE, Annabelle: *Animating Documentary*. Disertační práce, University of Southern California, Faculty of the Graduate School, 2009.
- HONESS ROE, Annabelle: *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- HONESS ROE, Annabelle: „Animated Memories“. *Animationstudies* 2.0,
<http://blog.animationstudies.org/?p=145> (1.1.2013).
- KARASOVÁ, Jindra: *Tvůrci animovaného filmu*. Praha: Filmový ústav, 1965.
- KUBÍČEK, Jiří: *Slovník pojmů z oblasti animovaného filmu*. Praha: AMU, 1997.
- KUBÍČEK, Jiří: *Úvod do estetiky animace*. Praha: AMU, 2004.
- LENBURG, Jeff: *Who's Who in Animated Cartoons: An International Guide to Film and Television's Award-Wining and Legendary Animation*. New York: Applause, 2006.
- MOORE, Samantha: “The Truth of Illusion – Animated Documentary and Theory.” AP Engine, <http://www.apengine.org/2010/11/the-truth-of-illusion-animated-documentary-and-theory-by-samantha-moore/> (11.11.2010).

- POŠ, Jan: *Český animovaný film 1934 – 1994*. Praha: Krátký film, 1994.
- POŠ, Jan: *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon, 1990.
- ROBINSON, Chris: *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey, 2005.
- ROZENKRANTZ, Jonathan: “Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary.” *Film International*, <http://filmint.nu/?p=1809> (6.5.2011).
- SKOLLER, Jeffrey: „Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practises in Documentary Animation.“ *Animation: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 6, Issue 3, 2011, s. 207-214.
- STROM, Gunnar: „The Animated Documentary“. *Animation Journal*, Vol. 11, 2003, s. 46-63.
- SUBOTNICK, Steven: *Animation in the Home Digital Studio: Creation to Distribution*. Waltham: Focal Press, 2003.
- ŠTOCHLOVÁ, Helena: *Animovaný film*. Praha: Odeon, 1985.
- ULVER, Stanislav (ed.): *Animace a doba: sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000.
- URC, Rudolf: *Animovaný film*. Martin: Osveta, 1980.
- WELLS, Paul: *Understanding Animation*. London and New York: Routledge, 1998.
- WELLS, Paul (ed.): *Art and Animation*. London: Academy Group/John Wiley, 1997.
- WELL, Paul (ed.): *Animation and America*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.
- WELLS, Paul: *Animation: Genre and Authorship*. London: Wallflower Press, 2007.
- Československý animovaný film – Tvůrci*. [Xerokopie konceptu, nepublikovaný rukopis, nedatováno, uloženo v knihovně NFA v Praze].
- Československý animovaný film – Filmy 1942 – 1972*. [Xerokopie konceptu, nepublikovaný rukopis, nedatováno, uloženo v knihovně NFA v Praze].
- The Animated Documentary: What happens when the real meets the unreal?*, FPS frames per second magazine, March 2005.

Biographical research

- ATKINSON, R.: *The Life Story Interview*. London: Sage, 1998.
- BERTAUX, Daniel a KOHLI, Martin: „The Life Story Approach: A Continental View.“ *Annual Review of Sociology*, Vol. 10. (1984), s. 215-237.
- BORNAT, Joanna: “Biographical methods.” In: ALASUUTARI, Pertti; BICKMAN, Leonard and BRANNEN, Julia (eds.). *The Sage Handbook of Social Research Methods*. London: Sage, 2008, s. 344–356.

- CLAUSEN, J. A.: "Live Reviews and Life Stories." In: GIELE, J. Z.; ELDER, G. H. (ed.). *Methods of Life Course Research: Qualitative and Quantitative Approaches*. London: Sage, 1998, s. 189-212.
- DENZIN, Norman K.: *Interpretive Biography: Qualitative Research Methods, vol. 17*. London: Sage, 1989.
- DENZIN, Norman K. a LINCOLN, Y. S. (ed.): *Handbook of Qualitative Research*. London: Sage, 2000.
- DUDOVÁ, Radka: "Kvalitativní výzkum životních drah: life stories a biografický výzkum." Praha: Socioweb - sociologický webzín, Sociologický ústav AV ČR, 11/2011.
<http://www.socioweb.cz/index.php?disp=teorie&shw=480&lst=117>
- FREEMAN, M.: *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London: Routledge, 1993.
- GIELE, J. Z. a ELDER, G. H. (ed.): *Methods of Life Course Research: Qualitative and Quantitative Approaches*. London: Sage, 1998.
- GOODLEY, D.; LAWTHOM, R.; CLOUGH, P.; MOORE, M.: *Researching Life Stories: Method, theory and analyses in a biographical age*. New York: RoutledgeFalmer, 2004.
- JOSSELSOHN, R. a LIEBLICH, A. (ed.): *The Narrative Study of Lives, 3*. London: Sage, 1995.
- KONOPÁSEK, Zdeněk: *Auto/biografie a sociologie. Druhá verze*. Praha: Institut sociologických studií FSV UK, 1994.
- MILLER, R. L.: *Researching Life Stories and Family Histories*. London: Sage, 2000.
- McADAMS, D. P.: "Studying Lives in Time: A Narrative Approach." In: LEVY R.; GHISLETTA, P.; GOFF, J.-M. L.; SPINI, D.; WIDMER, E. (eds.) *Towards an Interdisciplinary Perspective on the Life Course*. Oxford: Elsevier, 2005, s. 237-258.
- RENZA, Louis A.: „The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography.“ *New Literary History Vol 9, No. 1*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1977. s. 2-26.
- PLUMMER, K.: *Documents of Life*. London: George Allen and Unwin, 1983.
- ROBERTS, Brian: *Biographical Research*. Philadelphia: Open University Press, 2002.
- ROSENTHAL, G.: "Reconstruction of life stories: principles of selection in generating stories for narrative biographical interview." In: JOSSELSOHN, R. a LIEBLICH, A. (ed.): *The Narrative Study of Lives, I*. London: Sage, 1993.
- SVOBODA, Michal: "Biografická Metoda v Antropologii." *Západočeská univerzita v Plzni: Antropowebzín*, 2-3/2007. <http://antropologie.zcu.cz/biograficka-metoda-v-antropologii>.
- VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel, PELIKÁNOVÁ, Hana: *Naslouchat Hlasům Paměti: Teoretické Praktické Aspekty Orální Historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.

VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel: *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2011.

ZINN, Jens O: *Social Contexts and Responses to Risk Network (SCARR): Introduction to Biographical Research* (working paper). University of Kent: School of Social Policy, Sociology and Social Research, 4/2004.

Film studies

ALLEN, Michael Patrick a LINCOLN, Anne E.: „Critical Discourse and the Cultural Consecration of American Films.“ *Social Forces* 82, no. 3 (March 2004): 887.

ALLEN, Robert C. a GOMERY, Douglas: *Film History: Theory and Practice*. New York: McGraw Hill, 1985.

ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

ALTMAN, Rick: Obaly na vícero použití: žánrové produkty a proces recyklace. *Iluminace*, roč. 14, 2002, č. 4, s. 5-40.

ALTMAN, Rick: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Iluminace*, roč. 1, 1989, č. 1, s. 17–29.

BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1990.

BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007.

BORDWELL, David a THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, 2011.

EJCHENBAUM, Boris M.: *Sur la théorie de la prose*. In: TODOROV, Tzvetan (Ed.): *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1966, s. 228.

GEUENS, Jean-Pierre: *Film Production Theory*. New York: State University of New York Press, 2000.

GRANT, Barry Keith: *Film Genre: from Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press, 2007.

GRIERSON, John: „The Documentary Producer.“ *Cinema Quarterly* 2 (1), 1933, s. 7-9.

HAVELKA, Jiří: *Filmografie čs. filmových pracovníků 1898 – 1968*. [rukopis, nedatováno, uloženo v knihovně NFA v Praze].

KAMINSKY, Stuart M.: *American Film Genres*. Chicago: Nelson Hall, 1985.

KUČERA, Jakub: Filmový žánr. <http://www.cinepur.cz/article.php?article=942>. [3. 2. 2015]

- MATHIEU, Chris: „The ‚Cultural‘ of Production and Career.“ In: SZCZEPANIK, Petr a VONDERAU, Patrick (ed.): *Behing the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 45-60.
- NEALE, Steve: *Questions of Genre*. In: GRANT, Barry Keith (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- NICHOLS, Bill: *Blurred Boundaries*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- PTÁČEK, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000.
- SKOPAL, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012.
- SORENSEN, Bjorn: *To Catch Reality: The Century of the Documentary Film*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- SZCZEPANIK, Petr a VONDERAU, Patrick (ed.): *Behing the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, roč. 10, č. 1, s. 3 – 36.
- VORÁČ, Jiří: *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host, 2004.

Bibliografie k ‚Paul Fierlinger‘

- AL-RAWI, Baz: *Waltz with Bashir Animation Workshop*. Film Ireland, July/August 2009, 129, s. 52.
- ANDERSON, John: *Computer Animation, Made by Hand*. The New York Times, August 29, 2010, s. 12-14.
- BILÍK, Petr a ERBENOVÁ, Kristýna: *Paul Fierlinger: Biografie*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014.
- BLAIR, Ian: *Indie pics keep hand in game*. Variety plus, December 14, 2010, s. A2.
- BROTTMAN, Mikita: *Dog film that’s actually about a dog*. Chronicle of higher education, Vol. 57, Issue 13 (19. 11. 2010), s. B16-B17.
- BŘEŇOVÁ, Halina: *Život pro jiné: Ján Papánek 1896-1991*. Praha: Faun, 1995.

EHRlich, David; FIERLINGER, Paul; GRIFFIN, George: *Animation in the digital age: part one*.

Cartoons: The International Journal of Animation, Vol. 3 No. 1 (April 2007), p.26-30.

GÉNIN, Bernard: *Annecy 2009: Festival international du film d'animation*. Positif, Issue 583 (Septembre 2009), s. 68-69.

GUTHMAN, Edward: *Still Life with Animated Dogs: An artist's life and the dogs who have shared it, is examined*. The Bark Magazine, Issue 14, Spring 2001.

GUTHMAN, Edward: *My Dog Tulip: J. R. Ackerley's classic is adapted brilliantly to the screen*. The Bark Magazine, Issue 60, June-August 2010, s. 61 – 63.

HARVEY, Dennis: *New Year Baby*. Variety, Vol. 406, Issue 9 (Apr 16- Apr 22, 2007) s. 73.

KLAWANS, Stuart: *Dogged Truths*. The Nation, Septemer 27, 2010, s. 34-35.

KRIGER, Judith: *Animated Realism: A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Oxford: Focal Press, 2011.

MALTIN, Leonard: *Leonard Maltin from Ottawa*. Film comment, Vol. 6, No. 16 (November/December 1980), s. 8.

MERTOvÁ, Michaela: *33. Mezinárodní festival animovaných filmů Annecy*. Synchron: Zpravodaj českého filmového a televizního svazu FITES, roč. 8, č. 4/2009 (srpen/září 2009), s. 22.

MOHR, Ian: *Thesp trip leashed to cartoon dog pic*. Daily Variety, August 14, 2006, s. 5.

RICKEY, Carrie: *An Animator's Defining Lines In „Drawn From Memory“*. The Philadelphia Inquirer, http://articles.philly.com/1995-05-03/entertainment/25674703_1_paul-fierlinger-animations-czech-republic (3.5.1995).

ROBINSON, Chris: *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey, 2005.

SALT, Robert; BRAUN, Barbara; BANKS, Richard: *1991: Twenty-Third Annual National Council on Family Relations Media Awards Competition*. Family Relations, Vol. 41, No. 1 (January 1992), pp. 110-119.

SCOTT, Tony: *American Playhouse. Drawn from Memory*. Variety, Vol. 360, Issue 13 (Oct 30 1995), s. 189.

SHEILAN, Sofia: *The Truth in Pictures*. Fps magazine, March 2005, s. 7-11.

Soudobé dějiny, Svazek 3, Vydání 1–4, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1996.

SPÁČILOVÁ, Mirka: *Pražský festival uvede animovaný film o Havlovi*. Mladá fronta Dnes, roč. 7, č. 143 (19.6.1996), s. 18.

STABLES, Kate: *My Dog Tulip*. Sight & Sound, Vol. 21, Issue 6 (June 2011), s. 71.

THOMPSON, Patricia: *Toon town: Ottawa '88 - International Animation Festival*. Cinema Canada, January 1989, s. 14-16.

VACKOVÁ, Martina: *Osud emigranta v animované podobě*. *Práce*, roč. 52, č. 161 (12.7.1996), s. 13.

ZAHED, Ramin: *Bauhaus promotes the paperless revolution: How the layer-based, paint-animation software has changed the m.o. of two artists from different worlds*. *Animation Magazine*, November 10, 2003, s. 64.

ZAHED, Ramin: *One Man's Best Friend*. *Animation Magazine*, October 10, 2010, s. 16-17.

Filmový monitor. Praha : Československý filmový ústav, 1980, č. 10-11 (5.-6.1980), s. 14.

Filmový přehled. Praha : Československý filmový ústav, 1963, č. 4 (4.2.1963).

Filmový přehled. Praha : Československý filmový ústav, 1964, č. 9 (9.3.1964).

Filmový přehled. Praha : Československý filmový ústav, 1965, č. 47 (29.11.1965).

Filmový přehled. Praha : Československý filmový ústav, 1966, č. 49 (12.12.1966).

INPUT 96: International Public Television Screening Conference catalogue, INPUT 96 Guadalajara, Mexico (26.5.-1.6.1996).

INPUT 2001: International Public Television Screening Conference catalogue, INPUT 2001 Cape Town, South Africa (25.4.-5.5.2001).

Ročenka České televize 1997. Praha: Česká Televize – Public relations, 1998.

„Sbohem a šáteček (Česká animace ve světě a světová u nás)“. *Katalog PAF: Přehlídka animovaného filmu Olomouc 2003*, PAF Olomouc (12.-14.12.2003), s. 2-5.

„Still Life with Animated Dogs“. *London Film Festival Catalogue*, Vol. 46 (November 6, 2002), s. 112.

Toronto International Film Festival 2009 catalogue, (10.9.-19.9.2009).

„Malá pražská zastavení s krajany: Skeptická ex generace.“ *Západ*, Podzim 1993, roč. 2, č. 4, s. 15.

Prameny ‚Pavel Fierlinger‘

FALA, Pavel: *K některým problémům kresleného filmu*. Film a doba, 1959, roč. 5, č. 3, s. 206 – 208.

ROMPORTLOVÁ, Ludmila: *Radši na lvy*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. 149 s. Edice humoru a satiry.

Literární noviny: týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1952-1968. R. 1960, roč. 9, č. 41 (8.10.1960), s. 6; č. 50 (10.12.1960), s. 12.

Literární noviny: týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1952-1968. R. 1961, roč. 10, č. 2 (14.1.1961), s. 8; č. 5 (4.2.1961), s. 4; č. 11 (18.3.1961), s. 8; č. 23 (10.6.1961), s. 4; č. 29 (22.7.1961), s. 4; č. 32 (12.8.1961), s. 5.

Literární noviny: týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1952-1968. R. 1963, roč. 12, č. 20 (18.5.1963), s. 2; č. 32 (10.8.1963), s. 2.

Literární noviny: týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1952-1968. R. 1964, roč. 13, č. 11 (14.3.1964), s. 10.

Literární noviny: týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky. Praha: Svaz československých spisovatelů, 1952-1968. R. 1965, roč. 14, č. 5 (30.1.1965).

Kultura: Týdeník pro otázky kultury a umění. Praha, 1961, roč. 5, č. 3 (19.1.1961), s. 2.

Kultura: Týdeník pro otázky kultury a umění. Praha, 1961, roč. 5, č. 14 (6.4.1961), s. 2.

Kultura: Týdeník pro otázky kultury a umění. Praha, 1961, roč. 5, č. 16 (20.4.1961), s. 4.

Mladý svět: Týdeník. Praha, 1961, roč. 3, č. 6, s. 10; č. 40, s. 10.

Mladý svět: Týdeník. Praha, 1962, roč. 4, č. 7, s. 16; č. 47, s. 15.

Mladý svět: Týdeník. Praha, 1964, roč. 5, č. 16, s. 16.

HARTL, Pavel: „Stal jsem se částí lži: Dvanáct podob Pavla Faly.“ *Lidové noviny - Nedělní příloha*, Praha, 19.1.1991, s. 1-3.

Archivy

Archiv bezpečnostních složek (*Oddělení archivních fondů federálního ministerstva vnitra*): Pavel Fierlinger – karta emigrace; vyšetřovací spis V-16924 MV, Vyšetřovací spis 78, X-7/71; materiály I. správy SNB – MTH 21269, MTH 21270, MTH 21271, MTH 21272, MTH 21274, MTH 22237; objektové svazky OB-351 Br, OB-11531 Br.

Archiv bezpečnostních složek (*Oddělení archivních fondů federálního ministerstva vnitra*): Jan Fierlinger – fond SÚMV, 302-72-1/437; 305-87-6; H-671.

Archiv České Televize: Pavel Fala - Dramaturgický list pořadu, Název pořadu: *Škola hravé obraznosti*, IDEC: 265 531 15913.

Archiv České Televize: Pavel Fala - Dramaturgický list pořadu, Název pořadu: *Svišť twist*, IDEC: 263 531 31806.

Archiv Krátkého Filmu Praha a.s.: Pavel Fala – *Hledá se Toxin X, Kyvadlo*.

Archiv Národního muzea: Fond *Zdeněk Fierlinger*.

Národní archiv Praha: Fond *Svaz československých výtvarných umělců – ústřední výbor, Praha* (ÚSČSVU), karton 155, signatura „Pavel Fierlinger“.

Státní oblastní archiv Tábor: Fond *Střední průmyslová škola keramická Bechyně*, Třídní výkaz Pavla Fierlingera a Vysvědčení o maturitní zkoušce r. 1955; školní katalog - šk. roky 1950/1951-1954/1955.

Vojenský historický archiv: Pavel Fierlinger, Jan Fierlinger – 20-6/33/135,145; 37-10/38/23; 37-108; 37-53.

Audiovizuální zdroje

Paul Fierlinger – My Dog Tulip, Q&A, série „Books on Film“, TIFF Toronto, 2014.

Paul Fierlinger – Animated Documentary, Masterclass, IDFA Amsterdam, 2007.

Internetové zdroje

<http://www.annecy.org/about/archives:en/1995:en/official-selection/film-index:f950236>

www.awn.com

<http://www.animationmagazine.net/>

http://history.sundance.org/films/112/drawn_from_memory

www.keyframeonline.com

<http://newdirectors.org/archive>

<http://www.peabodyawards.com>