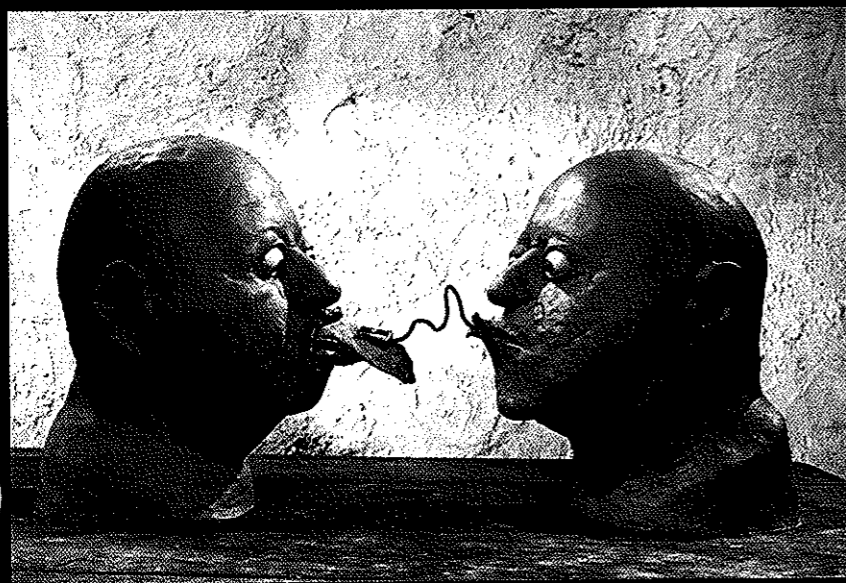


ČESP

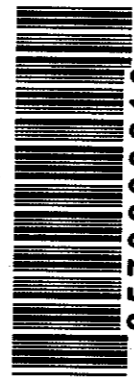
ČESKÝ
ANIMOVANÝ
CZECH FILM
ANIMATED



FILM

1934

100%



B4

791.43-ČESK4-1

ANIMATED FILM

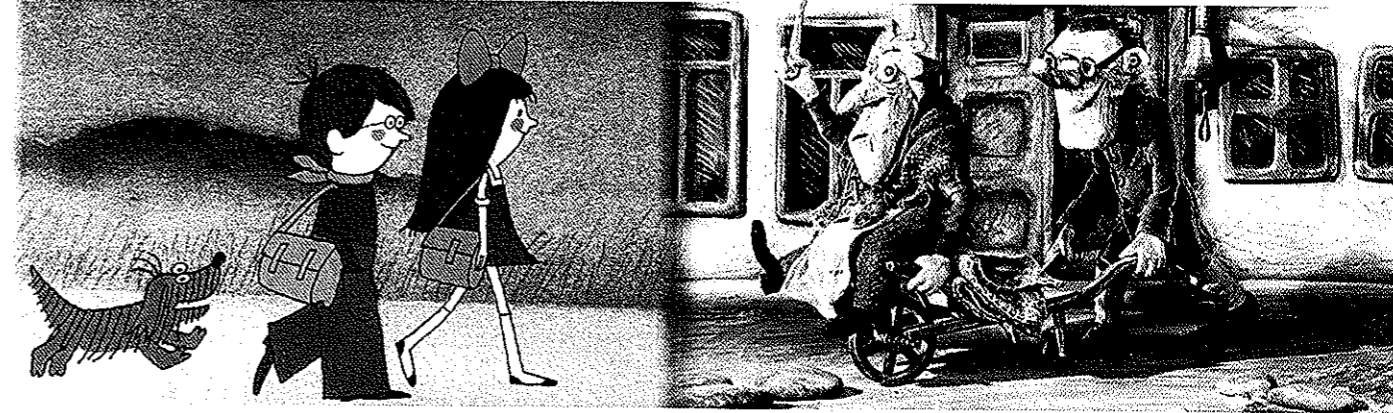


ČESKÝ
ANIMOVANÝ
CZECH FILM
ANIMATED
FILM

1934
1994

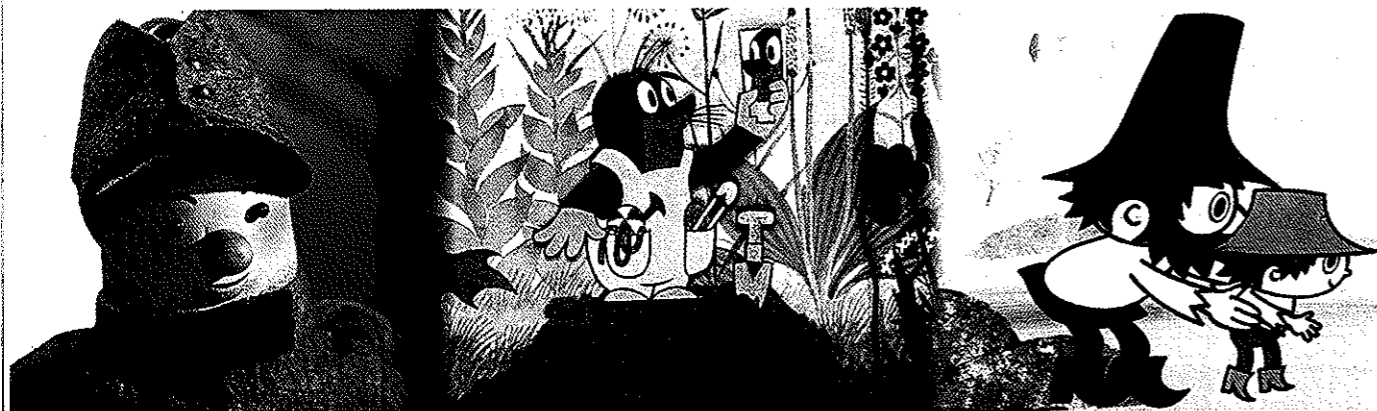
JEHO MINULOST A PŘÍTOMNOST
ITS PAST AND PRESENT

Č E S K Ý



C Z E C H

ANIMOVANÝ



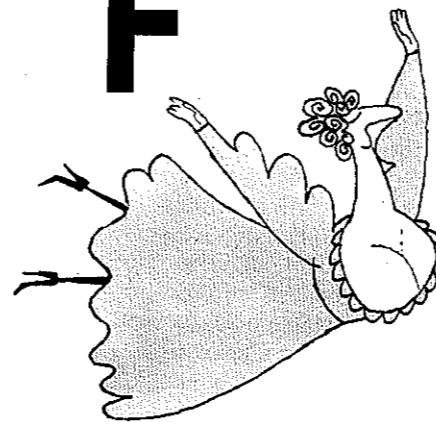
ANIMATED

MINISTERSTVO KULTURY
ČESKÉ REPUBLIKY

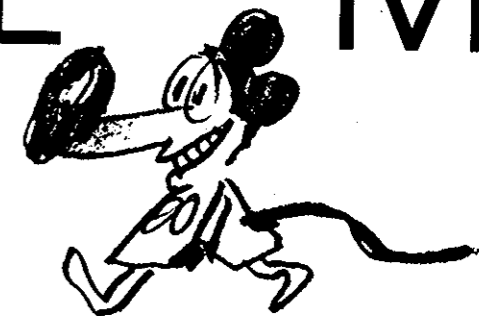
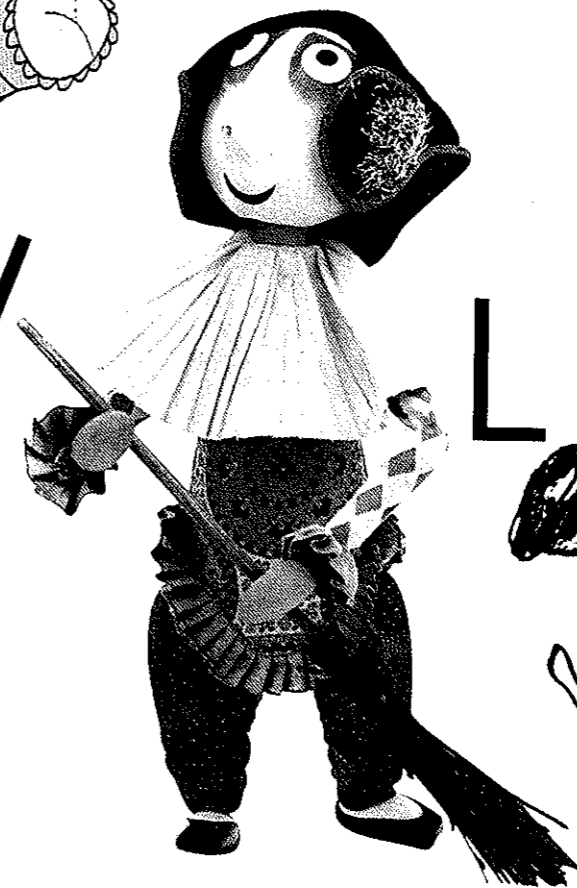


KRÁTKÝ FILM
A.S.

F I L M



F / L M



JEHO MINULOST A PŘÍTOMNOST
ITS PAST AND PRESENT

Český animovaný film 1934 - 1994

Publikace byla vydána ve spolupráci
Ministerstva kultury České republiky,
KF a.s. Praha a Ateliery Zlín a.s.
1994

Czech animated film 1934 - 1994

The publication was issued in cooperation of
the Ministry of Culture of Czech Republic,
KF a.s. Prague and Studios Zlín a.s.
1994

701.13 - ČESK 4-1
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO
3216-02

Úvod

Čechy, malá země uprostřed Evropy, jsou místem, kde střetání a prolínání rozmanitých duchovních vlivů bylo vždy východiskem pozoruhodných kulturních a uměleckých výbojů.

Monumentalismus tu vždy působil cize, právě tak jako exaltovaná dramata a vypjaté tragédie, zato hořká komika, přízračnost, absurdnost, groteskní nadšázka - a na dně toho všeho hluboká lidskost - to jsou pojmy, jež bychom mohli vztáhnout na leckterý projev zdejšího uměleckého ducha. Loutka, jakási miniaturizovaná napodobenina člověka, oscilující mezi jeho idealizací a karikaturou, k tomuto regionu patří od nepaměti a loutkové divadlo znalo z jarmarku každé malé dítě už v předminulém století. Na jeho scéně se odehrálo nesčetně bizarních příběhů, nemálo rekům tu byly státy hlavy anebo jim zlovolné úklady padouchů zkoušely opakovaně vyrvat z náruče jejich vyvolenou, než konečně zavládla spravedlnost. Trnka, jedna z největších postav loutkového filmu, vzpomínal na pimprlová představení jako na nejsilnější zážitky z dětství, označoval je za nejmocnější zdroje inspirace pro své dílo. Mistr o generaci mladší, Jan Švankmajer, cítí jejich poetiku a duchovní náboj stejně naléhavě.

Jen z neznalosti lze mluvit o velkolepém nástupu českého animovaného filmu po druhé světové válce jako o nevysvětlitelném zázraku, jak se s tím v literatuře setkáváme, on tady prostě musel vzniknout, on tady vlastně latentně existoval v podobě bohaté a živé tradice loutkového divadla. Jen díky této tradici se mohl český animovaný film, sotva zrozený, rázně postavit všemocné disneyovské poetice a namísto amerického realismu a naturalismu nastolit poetickou zkratku, metaforu, jazyk plný jemných náznaků, vybízejících diváka ke hře a k přemýšlení. Jenže český animovaný film, to není jen film loutkový, nýbrž i kreslený. Zazářil na konci 40. let, kdy objektivně prokázal, že rozhýbané obrázky nemusí být jen valícím se vodopádem gagů, ale i vybudnutím k hlubšímu přemítání o současném světě, společnosti a člověku. Namísto jednotného výtvarného názoru, jemuž se musí všichni podříditi, prosadila se zde

Introduction

The Czech lands a small country in the middle of Europe, are a place where the confrontation and interweaving of different spiritual influences has been a permanent source of remarkable cultural and artistic disclosures.

Monumentalism has always been something alien here, as has exalted drama, tense tragedy, whereas bitter humour, symbolism, absurdity, grotesque exaggeration - and at the bottom of everything, profound humanity - are concepts which can be related to all kinds of displays of the Czech artistic spirit. The puppet, a sort of miniaturising image of a person, oscillating between ideal and caricature, has belonged to this region since time immemorial. Every small child knew puppet theatre from fairs by the 18th century. Endless bizarre stories were acted out on the puppet stage; heroes had their heads cut off or malevolently plotting villains repeatedly tried to snatch their chosen one from the heroes' arms, before justice finally prevailed. Trnka, one of the greatest figures of puppet film, remembered puppet shows as the strongest experiences of his childhood, and called them the most potent sources of inspiration for his work. A master from a generation later, Jan Svankmajer, feels their poetics and psychological charge no less keenly. Only unfamiliarity can cause the magnificent rise of Czech animated film after the Second World War to be spoken of as an unexplainable miracle, as is sometimes said in film literature. It simply had to arise here, and in fact existed latently in the form of the rich and vital tradition of the puppet theatre. Only thanks to this tradition could Czech animated film, when hardly born, manage to face the Disney tradition so vigorously, and instead of American realism and naturalism establish the poetic symbol, the metaphor, a language full of subtle hints, inviting the viewer to play and to ponder. However, Czech animated film is not just puppet film, but cartoon film as well. This shone for first at the end of the 1940s, when it revealed that animated pictures did not have to roll in a waterfall of jokes, but could also be an invitation to think more deeply about the contemporary world.

originalita výtvarných rukopisů a pouhé kopírování skutečnosti bylo nahrazeno volnou hrou autorské fantazie. Tyto nově zjevené hodnoty se pak plně rozvinuly v 60. letech s nástupem mladých tvůrců, jejichž díla obdařila kreslený film impozantní šíří a barvitostí výtvarných i animačních stylů. Šedesátá léta, to je také čas, kdy animovaný film dosáhl věku své dospělosti, kdy se postavil po bok jiných umění, jelikož osvědčil svou schopnost zabývat se složitými existenciálními problémy a reagovat vnímavě na aktuální společenské dění.

Ceský animovaný film má spletitou historii a ač oněch zhruba pět desetiletí jeho trvání se vejde do jednoho lidského života, stačil dát svému národu i světu několik zcela výjimečných jmen. Jmen talentovaných lidí, kteří objevili nové tvárné postupy, inspirovali další svým jedinečným stylem a především mnohokrát potvrdili, že magickou silou fantazie lze vzdorovat nepravostem světa. Je to zvláštní, ale fantaskní loutky či podivuhodné metamorfózy kreslených tvarů, odehrávající se na stříbrném plátně, stále hypnotizují diváka stejně sugestivně jako kdysi jarmareční představení venkovského chasníčka v Trnkově Špalíčku, jenž se na pouťovém představení vrhl na loutku zlotřilce, aby zachránil spanilou zemanskou dceru.

As far as the graphics of cartoon is considered the unified design was replaced by the individual one and free imagination has been involved instead of making copies of reality. These newly revealed qualities of a cartoon developed then fully in sixties when young generation of filmmakers appeared. Cartoon film reached with their work an imposing variety in styles of design and animation. That decade was also the time when animated film grew up to the age of maturity, and took its place by the side of other arts, in as much as it proved its capability of dealing with complex existential problems and of reacting sensitively to current social affairs.

Czech animated film has a complicated history, and although these first fifty years or so can fit into one human life, it has managed to give the Czechs and the world several quite exceptional names. These are names of talented people who discovered new artistic approaches, and gave inspiration with their singular style. Above all they have shown many times that the magic power of the imagination can counter the wrongs of the world. It is strange, but fantastic puppets or peculiar metamorphosis of drawn forms on the silver screen can hypnotise audiences just as much as the puppet play influenced the village lad in Trnka's "The Czech Year", who during the performance throws himself on the puppet villain in order to save the yeoman's charming daughter.

Prvopočátky a počátky

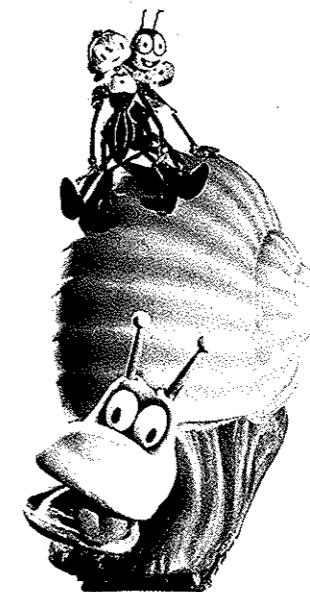
Dovolíte-li, úvodem několik úvah. Česká republika je dnes jedním z menších střeoevropských států. Přesto byly Čechy ve čtrnáctém století za vlády Karla IV. skutečnou velmocí, středem evropské kultury a vzdělanosti. Roku 1621 ztratily svou samostatnost a kdysi mocná česká šlechta byla rozdrčena a její majetek vyvlastněn. Po celá tři staletí byly pak Čechy a Morava pod vládou Habsburků politicky bezvýznamnou složkou rakouského soustátí, bránící se germanizaci a bojující za zachování své národní identity. Po celou tu dobu však charakterizovala český lid vysoká gramotnost, tvořivost a činnost. V devatenáctém století byly Čechy průmyslově nejvyspělejší zemí rakousko-uherské monarchie.

Po první světové válce, během dvaceti let svého trvání, byla Československá republika jedním z kulturně i hospodářsky nejproduktivnějších států Evropy. Nacistická okupace zrušila nejprve české vysoké školy, cenzurovala českou kulturu a český průmysl exploatovala pro potřeby Říše. Poválečný komunistický diktát postupoval pod jinou firmou obdobně. Přístup na vysoké školy, pro mnohé zapovězený, podmínil povinným studiem marxismu-leninismu, lehký a spotřební průmysl téměř zničil a vybudoval pro tuto zemi nevýhodný průmysl těžký. Literaturu, divadlo, publicistiku, film, rozhlas a televizi spoutal ideologickým náhubkem. Česká kultura se však vyvíjela dál v zahraniční emigraci, v domácím disentu a ve stálých střetech se stranickou nomenklaturou.

The beginnings

A few considerations to begin with. The Czech Republic is today one of the smaller central European states. Nevertheless, during the fourteenth century, under Charles IV, Bohemia was a real power, a centre of European culture and education. In 1621 it lost its independence, and the once-powerful Czech nobility was beaten and its property appropriated. For three whole centuries Bohemia and Moravia were then an unimportant part of the Austrian empire under the Hapsburgs, protecting themselves against germanisation and struggling to preserve their national identity. For the whole of this period, however, the Czechs were characterised by a high level of literacy, creativeness and activeness. In the nineteenth century, Bohemia was the most industrially developed country in the Austro-Hungarian empire.

After the First World War, the Czechoslovak Republic was, for the twenty years it lasted, one of the culturally and economically most productive countries of Europe. Nazi occupation first closed down Czech universities, then began to censor Czech culture and exploited Czech industry for the needs of the Reich. The post-war communist dictatorship carried on the same thing under a different name. It made access to higher education conditional on the compulsory study of Marxist-Leninism, it almost destroyed light and consumer industry, and it built up heavy industries, which were quite unsuitable for the country. Literature, theatre, jour



Hermína Tyrlová
Ferda Mravenec
"Ferda the Ant"

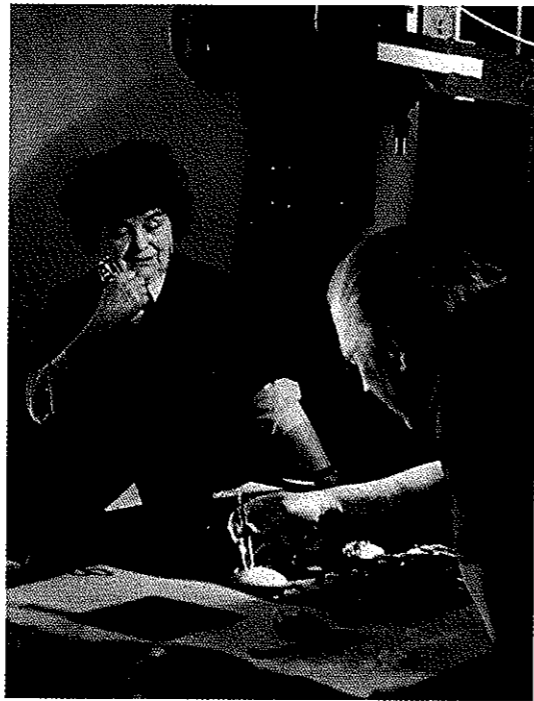


Jednou z nejméně zasažených oblastí, schopnou vlastního vývoje, se stal i po zestátnění kinematografie rodící se kreslený a loutkový film. Snad proto, že byl činností, do níž mohli jen stěží zasahovat laici, která neskytala možnosti tučných prebend a pak i proto, že nebyl jako hříčka určená zdánlivě jen dětským divákům brán příliš vážně. Vlastními příčinami jeho rychlého, téměř závratného úspěchu byla vysoká úroveň českého výtvarného umění, smysl pro humor i sebeironii, respektování filmové specifiky tohoto žánru, osobitost tvůrců, netrpících stádností a jejich demokratický humanismus.



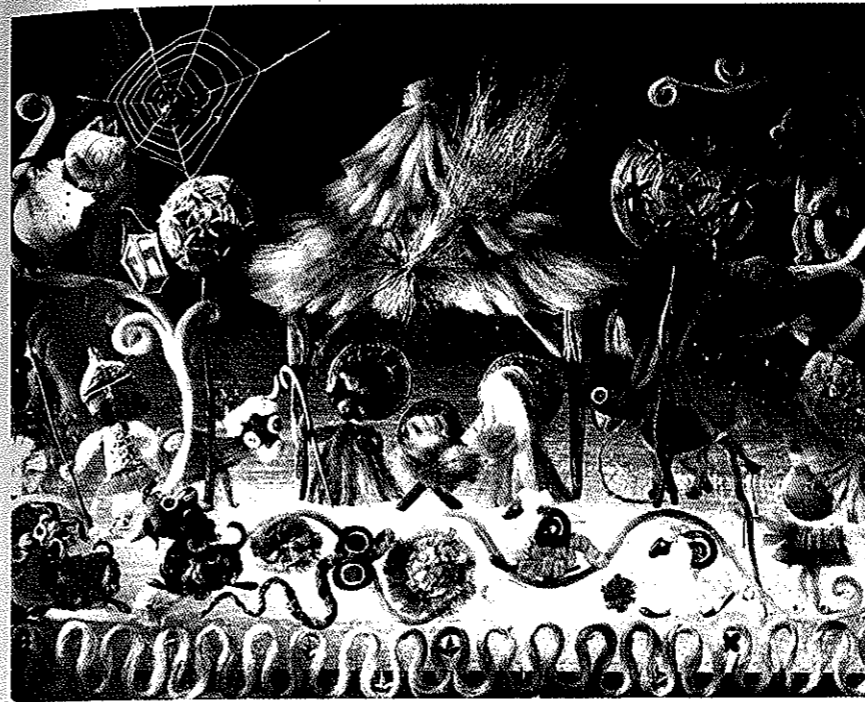
Hermína Týřlová
pracovní foto
"working photograph"

Můžeme-li pokládat za datum zrodu animovaného filmu rok 1906, v němž neznámý technik společnosti Vitagraph naučil kameru pookénkovému snímání a kdy její majitel James Stuart Blackton natočil svůj Hounted house, v němž poprvé použil



nalism, film, radio and television were bound with an ideological muzzle. However, Czech culture continued to develop in foreign exile, in dissident movements at home, and in continuous clashes with the party apparatchiks.

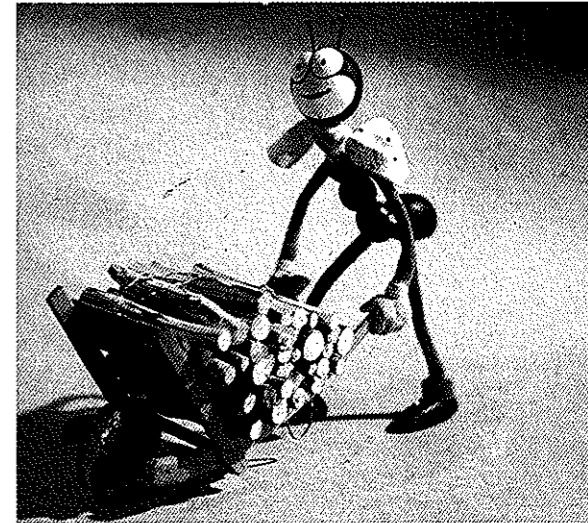
One of the areas which suffered the fewest inroads and was able to develop alone, even after the nationalisation of the film industry, was the newly-emerging art of cartoon and animated film. This was perhaps because it was an area to which the layman had little access, one which did not offer the possibility of rich financial reward and because it was not seen as a serious art form but as a game which was apparently aimed only at an



Hermína Týřlová
Hvězda Betlémská
"The Star of Bethlehem"

"americký pohyb" - animaci, pak jsou začátky české animované tvorby značně opožděné. Teprve o dvacet let později začíná český propagační grafik Karel Dodal se svou společnicí Hermínou Týřlovou, pozdější režisérkou desítek úspěšných loutkových filmů, své experimenty s animovaným filmem. Jejich první kreslený film Zamilovaný vodník vznikl roku 1926, tedy v době, kdy Walt Disney slavil již své největší úspěchy s Králíkem Oswaldem, Myšákem Mickeyem a se svými Silly Symphonies. O jejich dalších filmech napsal přední filmový historik Georges Sadoul: V Československu vedly dlouholeté snahy malíře Dodala a jeho ženy k pozoruhodným výsledkům ve snímku Všudybylova dobrodružství, který měl

Hermína Týřlová
Ferda Mravenec
"Ferda the Ant"



audience of children. The internal causes of its rapid, almost dizzy success, were the high standard of Czech fine art, a sense of humour and self-irony, a respect for the film specifics of the genre, the personalities of its creators who had no intention of following the herd, and their democratic humanism.

The birth of animated film may be taken to have occurred in 1906, when an unknown technician from the Vitagraph company got a camera to shoot frame by frame, and the company's owner, James Stuart Blackton, made a film called "Haunted House", the first to use American motion, or animation. In this respect, the beginnings of Czech animated film came



Hermína Týrlová
Hvězda Betlémská
"The Star of Bethlehem"

výchovné posláním, v Nezapomenutelném plakátu, který byl komický a v několika abstraktních filmech",

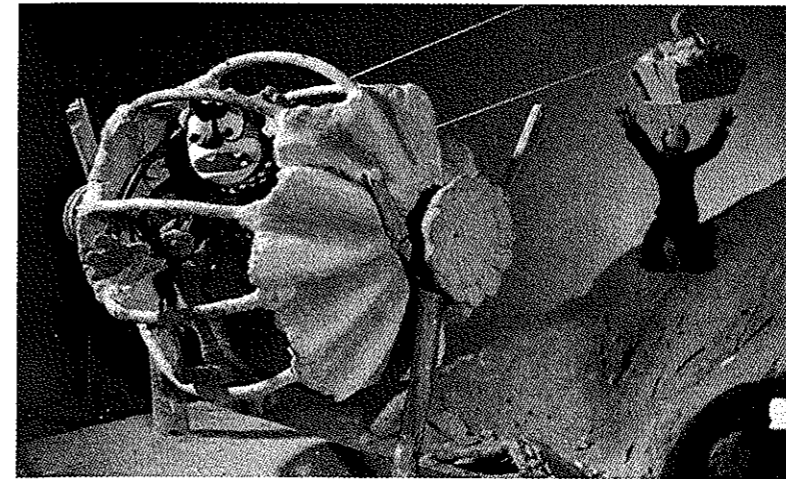
Roku 1939 odjíždí Dodal před agresivním nacismem do ciziny a Hermína Týrlová pokračuje ve své práci v zlínských Baťových ateliérech, kde natáčí první český loutkový film Ferda Mravenec (1944), realizovaný animací loutek s drátěnými kostrami.

Za války přebírají Němci v Praze malou propagační firmu AFTT (ateliér filmového triku), aby z ní vybudovali podnik, schopný konkurovat samotnému Disneyovi. Po zavření vysokých škol přijímají 120 jejich posluchačů-výtvarníků a pod vedením Rakušana Richarda Dillenze, naprostého diletanty, zahajují velikášský projekt animované opery. Po jeho krachu přicházejí čeští výtvarní-

relatively late, when twenty years afterwards, the Czech commercial graphic designer Karel Dodal began to experiment with animated film, together with his partner Hermína Týrlová who was later to direct dozens of successful puppet films. They made their first cartoon film, "The Love-Lorn Water Sprite", in 1926, at a time when Walt Disney had already celebrated his greatest successes with Bugs Bunny, Mickey Mouse and the Silly Symphonies. Dodal and Týrlová's further successes were described by the leading film historian Georges Sadoul: In Czechoslovakia, the attempts over many years of Dodal, the artist, and his wife produced remarkable results in a film called "The Globetrotter's Adventures" which had an educational message, in "The Unforgettable Poster", which was comic, and in several abstract films.

In 1939 aggressive Nazism forced Dodal to go abroad, and Hermína Týrlová carried on working in Bata's ateliers in Zlín, south Moravia, where she made the first Czech puppet film, "Ferda the Ant" (1944), made by animating puppets with wire skeletons.

During the war the Germans in Prague took over the small AFTT firm, which made animated films for advertisements, with the intention of creating a company able to compete with Disney itself. After the universities were closed,



Hermína Týrlová
Ferda Mravenec
"Ferda the Ant"

ci a animátoři s vlastním podnětem k rozmarné bajce Svatba v Korálovém moři, která byla úspěšně dokončena ještě před koncem války. Film čerpal z pouček Disneyových, ale měl již své animačně velmi zdařilé pasáže a osobitou, úsměvnou poetiku. Pracovala na něm řada pozdějších významných animátorů, výtvarníků a režisérů, jako Eduard Hofman, Jiří Brdečka, Břetislav Pojar, Václav Bedřich, Jaroslav Kándl, Čeněk Duba, Stanislav Látal, Bohuslav Šrámek, Josef Kluge a další.

Malá skupina výtvarníků se pokoušela o kreslený film i ve Zlíně, její produkce se však nakonec omezila jen na Němci objednaný seriál. I z ní však vzešli režiséři-animátoři Zdeněk Miler, Josef Kábrt a Břetislav Dvořák. Ve Zlíně debutoval tehdy i Karel Zeman, jenž spolu s Hermínou Týrlovou natočil pozoruhodný film Vánoční sen, kombinující hru reálného herce s animací loutky.

I když tedy byly počátky české animované tvorby poněkud chaotické, přesto dokázaly, že jsou pro tuto tak specifickou výtvarnou a fantastní filmovou oblast v Čechách reálné předpoklady.

they took on 120 art students, who, led by the Austrian Richard Dillenz, an utter dilettante, began the meaningless project of an animated opera. After the project failed, the Czech artists and animators came up with their own idea for a capricious tale called "The Wedding in the Coral Sea", which was successfully completed before the end of the war. The film used many of Disney's precepts, but had some very successful passages of animation in its own right and a highly individual and cheerful lyricism. A number of animators, artists and directors worked on it who were later to become famous, such as Eduard Hofman, Jiri Brdečka, Bretislav Pojar, Vaclav Bedrich, Jaroslav Kándl, Cenek Duba, Stanislav Látal, Bohuslav Sramek, Josef Kluge and others.

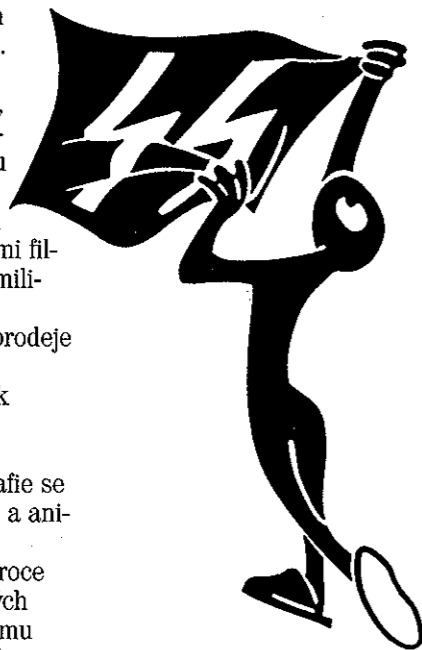
A small group of artists in Zlín also tried to make a cartoon, but all they were able to produce in the end was a serial ordered by the Germans. However, this group did produce some notable directors and animators - Zdenek Miler, Josef Kabrt and Bretislav Dvorak. Karel Zeman also made his debut in Zlín at this time; he and Hermína Týrlová made a remarkable film called "The Christmas Dream" using a combination of a real actor and animated puppets.

Although the beginnings of Czech film were therefore somewhat chaotic, nonetheless they showed that in the Czech lands the right conditions existed for this artistic and imaginative area of film-making.

Bratři v triku a Jiří Trnka.

Již za války připravovala řada filmových pracovníků zestátnění československé kinematografie. Nebyli to komunisté, ale demokratičtí antifašisté. Jejich cílem nebylo ani zdaleka podřízení filmové tvorby státnímu diktátu, ale její osvobození od diktátu politického a jednostranně ekonomického. Nikoho ani nenapadlo zatěžovat stát dotacemi, neboť filmová produkce byla tehdy zcela rentabilní. Orgán, rozhodující o otázkách filmové tvorby, Filmový umělecký sbor, byl složen z předních českých filmařů, umělců a ze zástupců všech čtyř poválečných politických stran. Až po únoru 1948 byl rozpuštěn a nahrazen "uměleckým vedením", jmenovaným a řízeným sice nepřímo, ale tím pevněji, komunistickou stranou. Od té doby to byl také "socialistický stát", jenž financoval a "dotoval" stamilionovými částkami filmovou tvorbu. O jejich rovněž stamilionových příjmech z distribuce v kinech, ze zakázkové výroby, z prodeje do zahraničí, z pronájmu ateliérů a služeb, z koprodukcí atd. se však už nehovořilo nikdy.

Do zestátněné kinematografie se zapojili i mladí výtvarníci a animátoři z AFTTu a během necelého měsíce po osvobození v roce 1945 založili první studio kreslených filmů, připojené později ke Krátkému filmu Praha. Nazvali je Bratři v triku. Věděli dobře, že mezi nimi dosud není

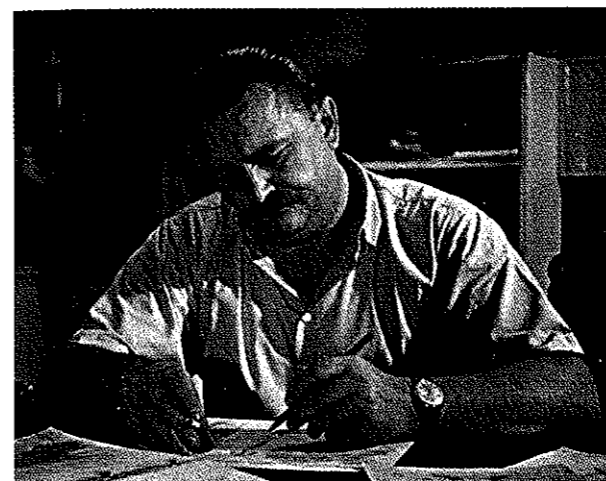


Jiří Trnka
Perák a SS
"The Springer and SS-Men"

The Trick Brothers and Jiri Trnka

During the war a number of film workers were already preparing the nationalisation of the Czech film industry. They were not communists, but democratic anti-fascists, and their goal was not to subjugate film-making to the dictates of the state, but to free it from political and one-sided economic dictates. It did not even occur to anyone to burden the state with having to provide subsidies, since film production was at that time entirely profit-making. The body which decided questions concerning film-making, the Film Artistry Association, was composed of the foremost Czech film makers, film artists and representatives of all four post-war political parties. After the Communist putsch in February 1948 it was dissolved and replaced by an artistic leadership appointed and managed by the Communist Party, albeit indirectly but all the more strongly for that. From then on it was also the socialist state which financed and subsidised the film industry with its million parts. However, nothing was ever said of the millions of crowns gained from distribution to cinemas, bans on production, foreign sales and the hiring out of studios and services.

The young film artists and animators from AFTT also joined in the nationalisation of film-making, and in less than a month after the country was liberated in 1945 they founded the first cartoon studio, later joined to Kratky Film Praha, and called it Trick Brothers. They were well aware that there was no outstanding artistic



Jiří Trnka
pracovní foto
"working
photograph"



Jiří Trnka
Arie prairie
"The Song of the Prairie"

výrazná umělecká osobnost a požádali o vedení studia mladého, třiatřicetiletého, ale již všestranně úspěšného malíře, grafika, ilustrátora, scénografa a loutkaře Jiřího Trnku, jenž se již dříve o spolupráci s animovaným filmem zajímal. Touto volbou byl dán základ nejen k úspěšnému startu, ale i k perspektivám dalšího vývoje animované tvorby.

personality among them, and they requested that the studio be led by the thirty-three-year-old but already successful artist, graphic designer, illustrator and puppeteer Jiri Trnka, who had previously taken an interest in animated film. This choice not only ensured them a good start, but good prospects for the future development of animated work.



Jiří Trnka
Bajaja
"Bayaya"



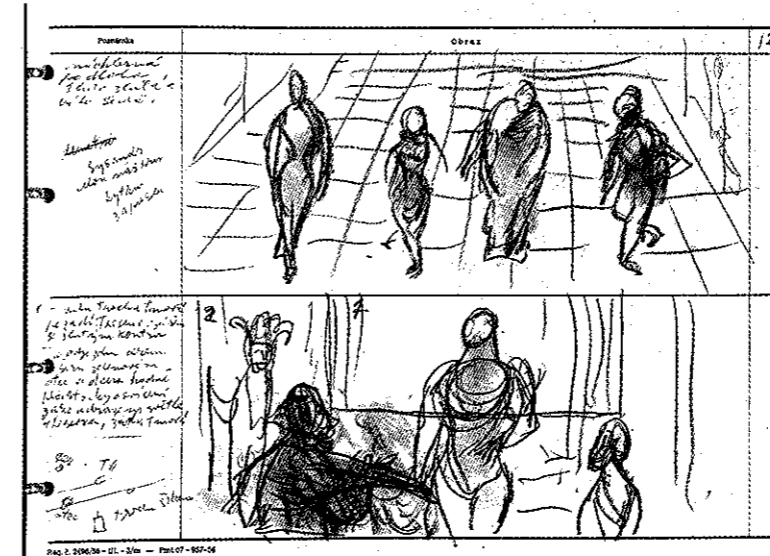
Jiří Trnka
pracovní foto
"working
photograph"

Jiří Trnka vyrůstal na české vesnici, jejíž lid a tradice znal a miloval, hlavně však na předměstí průmyslové Plzně. Loutky a hračky vyřezával už jeho dědeček, vesnický muzikant. Jeho profesorem kreslení na reálce byl Josef Skupa, zakladatel moderního českého loutkového divadla. Trnka už jako kluk uměl vzít za všechno a v sedmnácti letech vystavoval v Praze vlastní loutky. V době, kdy se ujímá vedení studia Bratři v triku, má za sebou studia na Uměleckoprůmyslové škole a bohatou vlastní tvorbu. Přední moderní český básník Vítězslav Nezval ji charakterizoval jako "čínorodé snění", v němž se propojuje fantazie a poetičnost s důmyslem, vynalézavostí, realistickým pohledem a tvůrčí vitalitou.

Podstatné pro Trnkův přístup k animovanému filmu je, že se nezalekl jeho složité a dosud neprobádané technologie a že správně pochopil její možnosti. Využíval jejich podnětů k optimálnímu uplatnění svých výtvarných záměrů. Výtvarník a filmař byli v něm dvěma stranami téže mince.



Jiří Trnka
Ruka
"The Hand"



Jiří Trnka
scénář, "script"



Jiří Trnka
Sen noci svatojánské
"Midsummer Night's Dream"

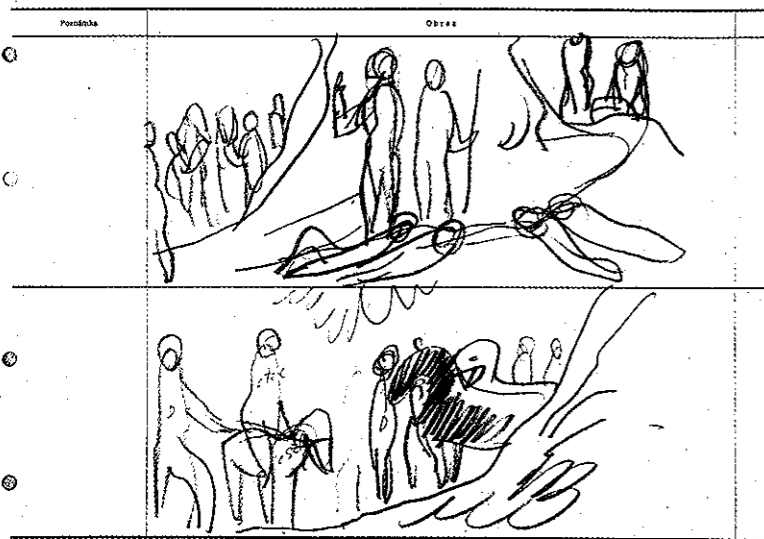
Jiri Trnka's childhood was spent partly in a Czech village, whose people and traditions he knew and loved, but mainly in the suburbs of industrial Plzen. His grandfather, a village musician, always used to carve puppets and toys. Trnka's drawing master at school was Josef Skupa, the founder of modern Czech puppet theatre. Even as a boy he was extremely resourceful, and when he was seventeen he exhibited his own puppets in Prague. When he took on the leadership of the Trick Brothers studio, he was a graduate of the College of Applied Art and already had a rich portfolio of work behind him. The leading Czech poet Vítězslav Nezval called it active dreaming, in which Trnka joined imagination and lyricism with ingenuity, inventiveness, a realistic outlook and a creative vitality.

What is fundamental about Trnka's approach to animated film is that he was not afraid of its complicated and as yet unfathomed technology, and correctly understood the possibilities it offered. From the very start he respected the organic structure of all the components of film making, and not just passively; they spurred him on to make all his artistic intentions felt. Artist and filmmaker were in him two sides of the same coin.

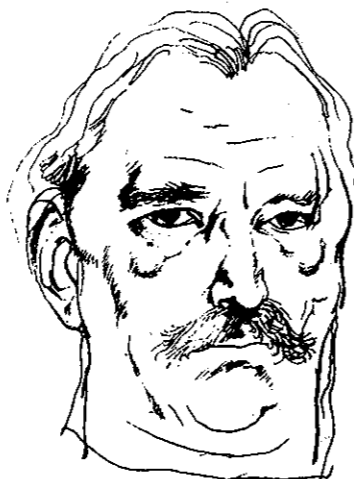
5. června 1945 vstupuje Trnka poprvé do nového studia a již v říjnu odevzdává svůj první desetiminutový kreslený film., úsměvnou bajku Zasadil dědek řepu. V následujícím roce vzniká pohádka Zvířátka a Petrovští a v zápětí satira na módnost v umění Dárek a protinacistická satira Pérák a SS. Tři filmy, tři různé žánry, tři různé výtvarné polohy. Svým druhým filmem Zvířátka a Petrovští vítězí Trnka v té nejtěžší mezinárodní konkurenci v Cannes, Pérák a SS získává cenu v Oberhausenu. Jednu z hlavních cen v Cannes obdržel i loutkový film Karla Zemana Vánoční sen. Tyto své první úspěchy na mezinárodním kolbišti získávají české filmy svou prostotou a srdečností, nevtíravým humorem, výtvarnou hodnotou. Trochu připomínají Davida mezi Goliáši.



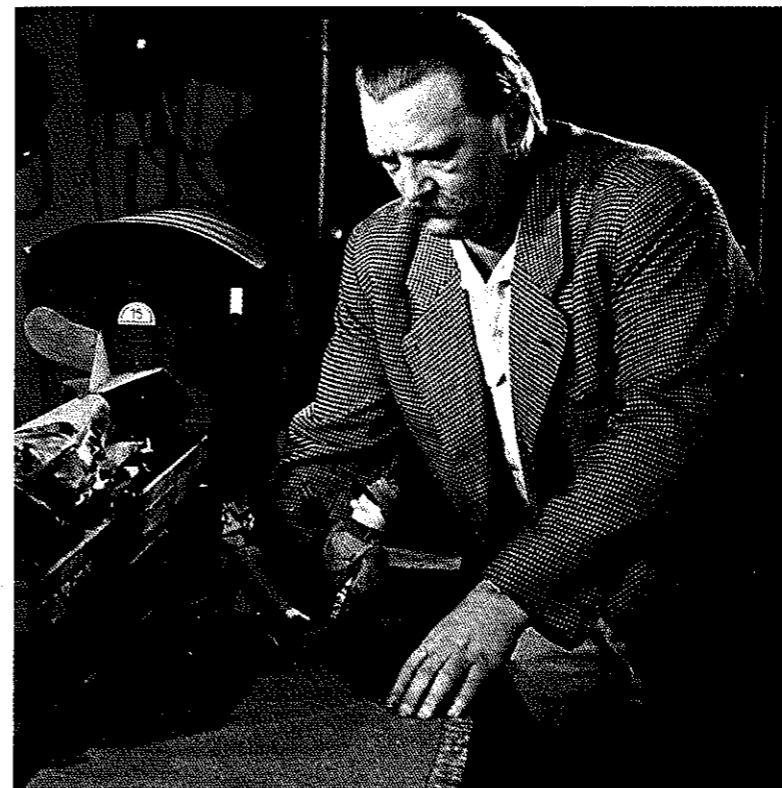
Jiří Trnka
pracovní foto
"working photograph"



Jiří Trnka
scénář
"script"



Jiří Trnka
Autoportrét
"Self-Portrait"



Jiří Trnka
pracovní foto
"working photograph"



Jiří Trnka
Osudy dobrého
vojáka Švejka
"Fortunes of the
Good Soldier
Shweik"

Trnka started work with the new studio on June 5, 1945, and by October had finished his first ten-minute cartoon, "Grandpa planted a beet", a traditional children's story. In the following year he produced another traditional story, "The Musicians of Bremen", "The Gift", a satire on fashion in art, and the anti-Nazi satire "Springman and the SS". Three films, three different genres and three different artistic pitches. His second film, "The Musicians of Bremen", won against strong international competition at Cannes, and "Perak and the SS" won an award at Oberhausen. One of the main awards at Cannes was taken by Karel Zeman's "The Christmas Dream". It was their simplicity and directness, their unobtrusive humour and their artistic value which gained Czech films these first successes on the international circuit. They were a little like Davids among Goliaths.



Jiří Trnka
Osudy dobrého
vojáka Švejka
"Fortunes of the Good Soldier Shweik"

Česká škola a státní kinematografie

Za vlastní zrod českého animovaného filmu můžeme tedy prakticky pokládat rok 1945. U jeho kolébky stojí tři jména: Hermína Týrlová, Karel Zeman a Jiří Trnka. Jeho vývoj a historii je proto tak těžké sledovat, že trvá teprve necelé půlstoletí. Mnozí z jeho průkopníků tvoří dodnes, přibyla ovšem nová, neméně významná jména.

Byla léta žírná a léta hubená. O české škole animovaného filmu se praví, že ji charakterizuje její výtvarná kvalita, její animační mistrovství, její myšlenková a mravní hodnota, její humor. To všechno je pravda. Přesto jsou pro ni důležité i její další vlastnosti: tou první je absence uniformity, usilovné hledačství, výrazná osobitost. Tou další je spontánní, bytostný demokratismus. Třetí je intelekt, odpor k schematismu. Čtvrtou je respektování filmové řeči, její montáže, časoprostoru. A konečně lidskost.

Krátce ještě o podmínkách, v nichž se česká animovaná tvorba vyvíjela. Kladně i záporně se projevovalo její zařazení do státní kinematografie. Na jedné straně stát poskytoval prostředky na její rozvoj, což alespoň zpočátku umožňovalo relativní svobodu tvorby. Analogicky s vývojem politickým však do ní později i zasahoval a všemožně ji usměrňoval. To se projevovalo zejména v padesátých letech, v době stalinismu a ždanovovské estetiky a v sedmdesátých letech v období tuhé "normalizace" v éře brežněvovské, kdy byly mnohé látky



Jiří Trnka
Perák a SS
"The Springer and SS-Men"



Jiří Trnka
Paraplíčko
"The Little Umbrella"

The Czech school and state filmmaking

Practically speaking, then, Czech animated film can be said to have been born in 1945. At its cradle were three names: Hermína Týrlová, Karel Zeman and Jiri Trnka. Its development and history is difficult to follow for the reason that it has lasted less than half a century. Many of its pioneers are still active today, although of course there is an abundance of new, no less significant names.

There were fat years and lean years. It is said that the Czech school of animated film can be characterised by its artistic quality, its masterful animation, its intellectual and moral value, and its humour. This is all true. Nonetheless, other qualities are also important; the first is an absence of uniformity, a strong desire to search and a considerable individualism. The second is a spontaneous, fundamental democracy, and the third is an intellect which makes it oppose schematism. The fourth is a respect for film language, its montage and its spatial and temporal nature. Finally there is the humanity which can go as far as self-irony.

A little more about the conditions in which Czech animated film developed. The nationalisation of the state film industry had both positive and negative consequences for animated film. On one hand, the state provided the means for its development, which, at least at first, allowed it relative freedom. However, in a way analogous to the political developments, it later began to interfere, and made every attempt possi-

tabuizovány a tvorba některých autorů značně omezena.

Animovaný film byl v době svých počátků rozmístěn do řady objektů, dílen a studií, do malých prostorů s často primitivním vybavením. Tato nevýhoda měla však i jedinou výhodu: vedla k vytváření menších, sešraných tvůrčích týmů, jejichž nadšení umožňovalo rychlou a levnou realizaci náročných projektů. Po vybudování nových ateliérů na Barrandově, filmovém komplexu na okraji Prahy, byla tato týmová tvorba značně narušena.



Jiří Trnka
Staré pověsti české
"Old Czech Legends"

Zakázková tvorba a distribuční praxe

Jistou samostatnost mělo původně i oddělení určené realizaci zakázkových animovaných filmů pro zahraničí. Byla to nejprve společnost Rembrandt-film (William L. Snyder), pro niž toto studio natočilo řadu děl populárních seriálů Námořník Pepek, Crazy Cat a další, i některé jednotlivé filmy, režírované Václavem Bedřichem a Jiřím Brdečkou. Později to byla firma Weston Wood (Norton Schindel). Do Prahy přijíždí přední americký režisér Gene Deitch, kdysi člen skupiny UPA a přináší s sebou své bohaté scénaristické, režijní a organizační zkušenosti. Natáčí zde svého

ble to bring film-making into line. This was most apparent during the period of Stalinist oppression in the fifties, and during the period of hard-line normalisation of the seventies, in the Brezhnev era, when much material was taboo and the work of many filmmakers was severely limited.

When animated film began, its production was spread out over a number of buildings, laboratories and studios, often primitively furnished. This disadvantage did have one advantage, however - it led to the creation of small, well-coordinated teams, whose enthusiasm enabled demanding projects to be completed fast and cheaply. After new studios were built at Barrandov, the film studio complex on the outskirts of Prague, this team work was considerably disrupted.

Films made to order and distribution practice

Acertain independence was originally enjoyed by the departments designed to create animated films to order from abroad. The first of these customers was the Rembrandt-film (William L. Snyder) company, for whom the studio made a number of episodes of the popular serials Popeye the Sailor, Crazy Cat and others, and some individual films, directed by Vaclav Bedrich and Jiri Brdecka. Later came the Weston Wood (Norton Schindel) company. The American director Gene Deitch came to Prague; once a member of the UPA group, he brought with him his rich scriptwriting, directing

Oscarem vyznamenaného Nudnika a řadu dalších filmů, na nichž spolupracuje jak s předními světovými výtvarníky (James Flora, Tomi Ungerer, Celestwin Piatti, Edward Emberley, Pat Hutchinsonová, Gail Haleyová, L. Dillon, Tomie de Paola atd.), tak s některými výtvarníky českými (Miloslav Jágr, Vratislav Hlavatý, Jaroslav Malák, František Skála). Věnuje se realizaci cyklu světových pohádek a natočí i několik filmů pro čs. distribuci. Jeho divácky atraktivní i umělecky hodnotná tvorba získává řadu ocenění na mezinárodních festivalech. Deitchova spolupráce s českým animovaným filmem je vzorovou ukázkou mezinárodní kulturní koexistence a vzájemné inspirace.

K zakázkové tvorbě patřila v 60. letech i rozsáhlá produkce dětských seriálů pro televizi, která si většinou sama dodávala scénáře a designovala výtvarníky i režiséry. Tato masová produkce neměla však vždy tu nejvyšší úroveň. Byla finančně níže limitována, vedla k neúnosnému zjednodušení příběhu i animace a blokovala značnou část kapacity pro tvorbu distribučních filmů pro kina. Jejich výrobní termíny se pak prodlužovaly a náklady stoupaly. Byla to však právě tato programová tvorba, která byla vlastní doménou animované kinematografie a její vývojovou základnou. Jejím rubem byla však absurdní praxe, s níž státní filmová distribuce připojovala často animovaný film bez ohledu na jeho charakter a adresáta k jedinému hranému filmu, ať českému či zahraničnímu. Při nevhodném připojení zůstal pak někdy znamenitý, mnoha cenami odměněný animovaný film zcela nevyužit a téměř neznám.

and organisational experience. He made the Oscar-nominated Nudnik here, as well as a number of other films on which he worked together with leading world artists such as James Flora, Tomi Ungerer, Celestwin Piatti, Edward Emberley, Pat Hutchinson, Gail Haley, L. Dillon and Tomie di Paola, and with several Czech artists (Miloslav Jagr, Vratislav Hlavaty, Jaroslav Malak, Frantisek Skala). He worked on his series of fairy tales from around the world, and also made several films for Czechoslovak distribution. His work was both attractive to audiences and artistically valuable, and won a number of awards at international festivals. Deitch's cooperation with Czech animated film is a model of international cultural coexistence and mutual inspiration.

Later, extensive children's television serials were also made to order, which mostly supplied their own scriptwriters, and designated particular artists and directors. This mass production was not always of the highest standard. It was done on a small budget, led to a unbearable simplifying of the story and the animation, and blocked a considerable part of the capacity for the creation of distribution films for the cinema. Their production deadlines were then extended and the costs went up. It was this work which was the domain of animated film and its developmental base. The other side of the coin, however, was the absurd practice by which the state film distribution often joined an animated film, heedless of its character and audience, on to a feature film, whether Czech or foreign. Unfortunate combinations then sometimes led to notable, often award-winning animated films remaining completely unused and almost unknown.

Režisér - výtvarník

Pro českou školu je také charakteristická mnohovrstevnost vztahů režiséra, výtvarníka a animátora. Jiří Trnka byl klasickým příkladem režisujícího výtvarníka, jenž byl i autorem a scénáristou většiny svých filmů, sám však nikdy neanimoval. Hermína Týrlová byla především animátorkou a režisérkou, která vždy pracovala s dalšími výtvarníky a zpravidla i autory a scénáristy. Ve čtyřicátých a padesátých letech byla těchto režisérů nevíce většina (Eduard Hofman, Jiří Brdečka, Václav Bedřich, Břetislav Pojar, Josef Kluge a další). V šedesátých letech přicházejí absolventi výběrného ateliéru filmové a televizní grafiky na Vysoké škole uměleckopřmyslové v Praze, který vedl nejprve znamenitý spisovatel, ilustrátor, karikaturista a diplomat Adolf Hoffmeister a později zkušený pedagog a ilustrátor Miloslav Jágr. Ovládají v podstatě kresbu, animaci i režii a převažuje opět plejáda režisujících výtvarníků. Někteří z nich si své filmy také sami píšou a někdy i animují (Václav Mergl, Jana Olexová, Pavel Koutský, Jiří Barta atd.).



Miloslav Jágr
Osmý trpaslík pana Háby
"Mr. Haba's Eighth Dwarf"



Jiří Brdečka
Blaho lásky
"The Blessing of Love"

The director - artist

Another characteristic of the Czech school is the multiple relationships between the director, artist and animator. Jiri Trnka is a classic example of an artist who was also the director, as well as the scriptwriter, for most of his films, but never did any of the animation himself. Hermína Týrlová was above all an animator and a director, who always worked with other artists and usually with authors and scriptwriters. In the 1940s and 1950s most directors were not artists (Eduard Hofman, Jiri Brdečka, Vaclav Bedrich, Bretislav Pojar, Josef Kluge and others). In the 1960s, graduates of the excellent film and television graphics studio of the Prague College of Applied Art arrived on the scene. The studio was led by the noted writer, illustrator, cartoonist and diplomat Adolf Hoffmeister, and later by the experienced teacher and illustrator Miloslav Jagr. Their graduates were well-versed in drawing, animation and direction, and the majority of them were both artists and directors. Some of them also wrote and even animated their films themselves (Vaclav Mergl, Jana Olexova, Pavel Koutsky, Jiri Barta and others).

Další úspěchy prvních let tvorby

Vraťme se však k vlastním začátkům, k roku 1946, kdy se Jiří Trnka po svých čtyřech kreslených filmech loučí s Bratry v triku, aby se plně věnoval filmu loutkovému. Během jediného roku natočí pak ve stísněných podmínkách bytového ateliéru s malým týmem spolupracovníků první český celovečerní loutkový film Špalíček. Mohli bychom dokonce říci - velkofilm. V šesti částech a se stovkami loutek v něm vypráví o zvycích, zábavách, práci a životě vesnického lidu od jara do zimy. Loutky jsou ještě masivní, toporné, skloubené drátky, těžko animovatelné. Trnka jim však dokáže dát mistrnou choreografii a záběrovou skladbou vířivý pohyb, atmosféru, humor. Film sklízí doma i v zahraničí mimořádné úspěchy a festivalové ceny.

Nežahálí však ani Trnkou tak šťastně odstartovaný kreslený film. Čerpá především ze dvou zvlášť silných zdrojů, které opět bezprostředně souvisejí s českou povahou: ze současné karikaturní kresby a z knižní ilustrace, tedy ze smyslu pro humor a z lásky ke krásné knize. A snad ještě z chuti vyprávět ať už pohádku, příběh či anekdotu. V jeho vývoji však téměř chybí tak populární honičková groteska a comicsová kresba.

V čem spočívala podstata Trnkova novátorského přístupu k filmové loutce a k loutkovému filmu vůbec? Především v tom, že nepřejímá ani tradice loutkové marionety (divadelní loutky) a jejího jevištního prostoru, ani se nepokouší nahradit autentickou fyziognoii, řeč i pohyb reálného herce. Tak, jako se hraný film zřekl detailním záběrem vnímání herce jen v celku jeviště a kontinuity akce, osvobodil Trnka i hru filmové loutky záběrovou dekupáží a montáží od optické popisnosti. Výtvarnou stylizací loutky prohlubuje její znakovou funkci, její individualitu i charakter, její emotivní působivost. Právě tak se nepokouší naturalisticky a veristicky přepsat animací autenticitu jejího pohybu. I ten umocňuje jak stylizací animace, tak záběrovou kompozicí a montáží do polohy charakterotvorné, dramatické, poetické či humorné. Pokud Trnkova loutka hovoří, nepokouší se o pitvorné napodobování synchronně se pohybujících úst, aby jí nenarušila kontinuitu vnitřní spontánnosti divákova vjemu. Trnkova poetičnost není jen ve výtvarném pojetí loutky či dekorace, ale v citově jednotné stylizaci a kompozici všech složek filmového díla jako harmonického celku.

Further successes of the early years

Let us return to the beginning, to the year 1946 when Jiří Trnka, after making four cartoons, left the Trick Brothers so he could concentrate on puppet film. During a single year, in the cramped conditions of a home studio with a small team of co-workers, he made the first Czech full-length puppet film, "The Czech Year". It could even be called an epic film; in six parts and using hundreds of puppets it relates the customs, entertainments, work and life of village people from spring to winter. The puppets are still massive, stiff, wire-jointed and difficult to animate. However, Trnka choreographs them masterfully, and creates a collage bustling with movement, atmosphere and humour. The film was exceptionally successful both at home and abroad, and won many prizes at festivals.

Given such a successful start by Trnka, cartoon film did not remain idle. It drew in particular from two abundant sources, which are again connected with the Czech character; from contemporary caricature and from book illustration - from a sense of humour and from love of beautiful books. It also drew from a love of telling fairytales, stories and anecdotes. In its development, however, the popular trend for the grotesque and for comic-type drawing is almost completely absent.

Mladý režisér Čeněk Duba natáčí s vynikajícím výtvarníkem Kamilem Lhotákem vtipnou a údernou protiválečnou satiru Atom na rozcestí (1947), která vítězí v Benátkách, v Bernu a v Paříži získává prestižní Méliésovu cenu. Eduard Hofman, jeden ze zakladatelů studia Bratři v triku, natočí s výtvarníkem Františkem Freiwillem kouzelnou satiru na nevděčnost zápasu dobra se zlem Andělský kabát (1948), která rovněž obdrží Méliésovu cenu. Výtvarník Zdeněk Miler realizuje moderní sociální pohádku O milionáři, který ukradl slunce (1948), kterou vypráví v náročné expresivní perokresbě. Trnkův scénaristický spolupracovník, jemný a kultivovaný Jiří Brdečka, natáčí s Kamilem Lhotákem secesní příběh zamilovaného vzduchoplavce Vzducholod' a láska, jenž získává hlavní cenu v Montevideu.

Trnka sám režuruje v roce 1948 další celovečerní loutkový film, kombinovaný s hraným rámcem, na motivy Andersenovy pohádky Císařův slavík. Jeho loutka se v něm dále uvolňuje a vyvíjí a Trnka-výtvarník se v něm předstihuje s Trnkou-filmařem a Trnkou-básníkem. Opět hlavní ceny v New Yorku, Locarnu, Paříži a v Mariánských Lázních a další Méliésova cena.

Ve zlínském studiu startuje úspěšně Karel Zeman. Ve filmu Podkova pro štěstí (1946) vytvoří znamenitou loutku ustaraného brýlatého občánka v slamáčku, pana Prokouka, zdánlivého nemotory, která se pak stane oblíbeným hrdinou řady dalších satirických moralit. V poetickém výtvarném krásném filmu Inspirace (1948) dokáže pak kouzelník Zeman vskutku nemožné. Rozehraje v pantomimické baletní etudě loutky

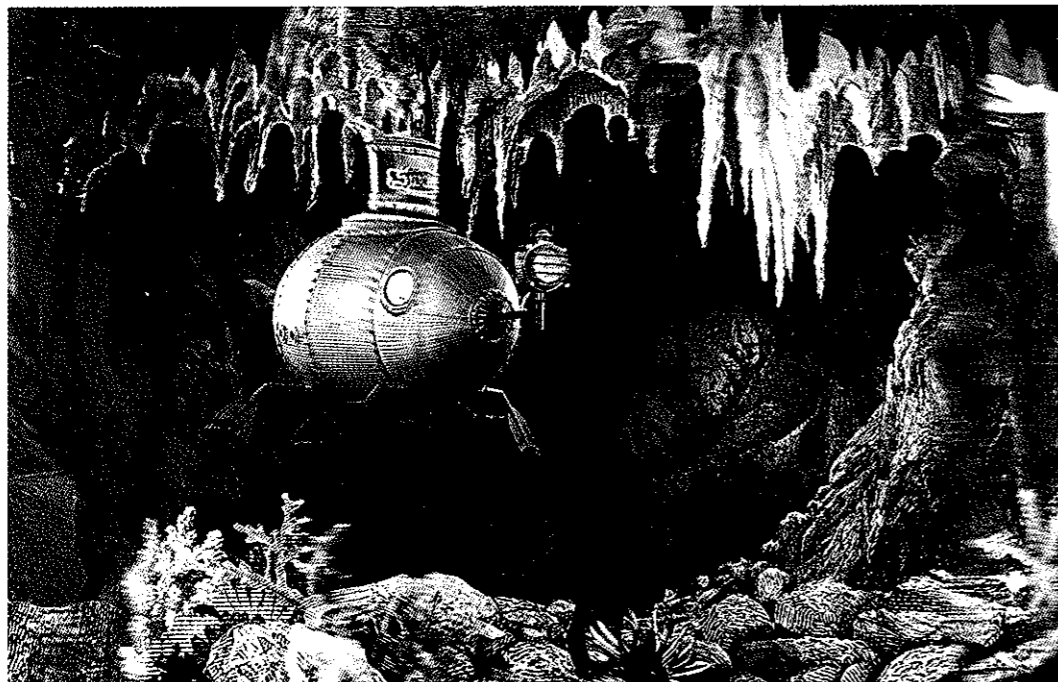
Jiří Trnka's approach to the film puppet and to puppet film in general lay above all in not simply taking over the puppet theatre and its stage, or trying to replace the authentic physiognomy, speech and movement of real actors. Just as feature film with its detailed shots no longer perceived the actor as part of the entire stage and within continuity of action, so Trnka used decoupage and montage to free the puppet film from visual description. By giving the puppet artistic stylisation, Trnka deepens its symbolic function, its individuality and character and its emotional effectiveness. In the same way, his animation does not try to transcribe authenticity of movement naturalistically and truthfully. He gives greater power to the movement itself through stylisation of the animation and the composition and montage of shots to create character, add drama, poetry and humour. When Trnka makes his puppets talk, he does not attempt a distorted simulation of mouths moving in synchronisation - he does not want to disturb the continuity of the audience's inner spontaneity. Trnka's poetry lies not only in his artistic conception of the puppet or in the decoration, but in the emotionally unified stylisation and composition of all the elements of a film work as a harmonious whole.

The young director Čenek Duba and the brilliant artist Kamil Lhotak made a witty and striking anti-war satire called "The Atom at the Crossroads" (1947), which was successful at the Venice and Berne film festivals, and won the prestigious Melies Award in Paris. Eduard Hofman, one of the founders of the Trick Brothers, and the artist Frantisek Freiwilleg made a magical satire on the unrewarding battle between good and evil, "The Angelic Coat" (1947), which also won the Melies Award. The artist Zdenek Miler created a modern social fairy tale called "The Millionaire Who Stole the Sun" (1948), which tells its story in demanding pen-and-ink drawings. Jiří Brdečka, a mild and cultivated man who was also the co-writer of Trnka's scripts, created a fin-de-siecle story about an aeronaut in love, called "Airship and Love", which won the main award at Montevideo.

In 1948, Trnka directed another full-length puppet film, framed with real actors, from Hans Christian Anderson's fairy tale "The Emperor's Nightingale". His puppets develop and become freer, and Trnka the artist catches up with Trnka the filmmaker and poet. Once again, the film won main prizes in New York, Paris and Marianske Lazne, and another Melies Award.

In the Zlin studio, Karel Zeman made a successful start. In the film "A Horseshoe For Luck" (1946), he created a remarkable puppet called Mr. Prokouk, a careworn, bespectacled, seemingly clumsy man in a straw hat, who then became the hero of several other satirical films with a moral at the end. In the lyrical "Inspiration", a beautiful film from 1948, Zeman magically achieves the

Karel Zeman
Vynález zkázy
"Invention of
Destruction"



z foukaného skla, navržené železnobrodským sklářem prof. Jaroslavem Brychta. Film vítězí v Knokke Le Zoute, v Yorktonu, v Dillii a v Montevideu.

Také Hermína Týrlová přesvědčila hned svými poválečnými filmy. Ve Vzpouře hraček (1946) kombinuje hru pixilovaného herce s animovanými hračkami a získává za ni ocenění v Benátkách a v Bruselu. V Benátkách vítězí pak i svým dalším filmem Ukolébavka (1948), v němž tentokrát citlivě a poeticky kombinuje hru nemluvněte s animací loutkyhračky.

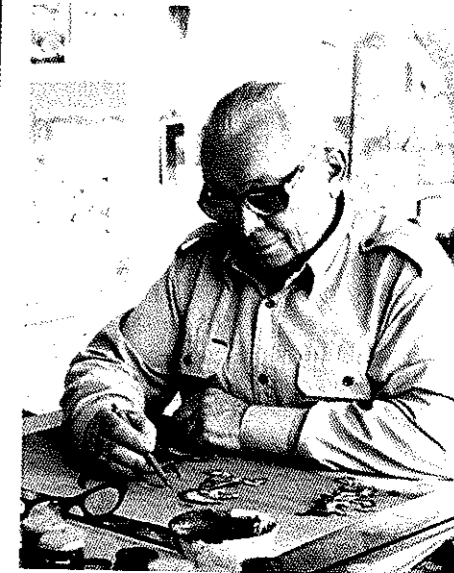
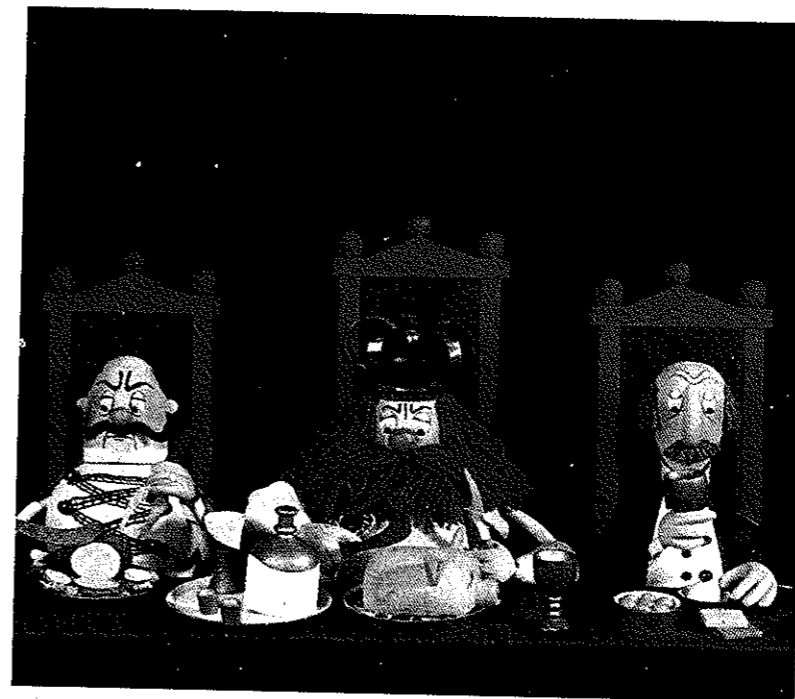


Karel Zeman
pracovní foto
"working photograph"

apparently impossible - a ballet of puppets made from blown glass, created by the glassmaker Jaroslav Brychta. The film won awards at Knokke Le Zoute, Yorkton, Delhi and Montevideo.

Hermína Týrlová's post-war films were also successful. In "Revolt of the Toys" (1946), she shrinks an actor and combines him with animated toys, winning awards in Venice and Brussels. She was also successful in Venice with her next film "Lullaby" (1948), a sensitive and lyrical combination of a baby and animated toys.

Karel Zeman
pracovní foto
"working photograph"



Karel Zeman
Král Lávra
"King Lavra"

Během necelých tří let od svého vzniku vytvořila tak česká animovaná tvorba asi třicet filmů, včetně dvou celovečerních, z nichž ji dvanáct proslavilo světově a přispělo k vzniku pojmu české školy. Často se říká, že tato škola vznikla jako protest proti filmové estetice disneyovské. Není to pravda. Všichni čeští tvůrci si značné části Disneyovy tvorby vážili a v mnohém vycházeli z jejích poznatků. Jejich ctností však bylo, že šli vlastní, vzájemně značně diferencovanou cestou, že nepropadli šabloně a módním požadavkům a hledali vlastní vztah k svým divákům a ke své době. Nemoralizují ani neidylizují, spíše vtipně glosují, ironizují, rozmarně si pohrávají.

Thus in the first three years of Czech animated film, about thirty films were made, including two full-length ones. Twelve of these won international acclaim, thus contributing to the concept of the Czech school. It is often said that this school arose as a protest against the Disney film aesthetic, but this is not true. All the Czech film artists admired a large part of Disney's work, and made considerable use of his knowledge. To their credit, however, they went their own ways, which were often very different from each other, and did not fall into a rut or succumb to the dictates of fashion, but found their own relationship to their audience and their time. They neither idylised nor moralised, but made witty and ironic comments and played capriciously with different themes.

Loutkový film v padesátých letech

Po tomto úspěšném nástupu nadchází však, s převzetím moci Komunistickou stranou Československa a s jejím totalitním diktátem, období pevného řízení a umělecké stagnace, jimž dokázali čelit jen ti nejpevnější. Animovaný film, podezřelý z kritických postojů a kosmopolitismu, se směl věnovat jen tvorbě pro děti a i ta musela být ideově nezávadná, popisná a poučná. Kvantita tvorby mírně stoupá, uměleckou kvalitu však svízelně obhájí nejvýše čtyři pět autorů.

Je to především Jiří Trnka, jenž v roce 1949 realizuje tři žánrově odlišné filmy, v nichž se soustřeďuje na vývoj hereckých možností loutky. Strašidelnou pohádku Čertův mlýn, přepis křehké, ironické Čechovovy povídky Román s basou a virtuózní parodii na laciné westerny Árie prairie, která kromě Méliésovy ceny získává řadu dalších festivalových poct.

V roce 1950 následuje další loutkový velkořím na motivy pohádek české spisovatelky Boženy Němcové Princ Bajaja, plný lásky a odvahy, poezie i kouzel. Bravurní klauniádou filmu Veselý cirkus, na níž spolupracuje s výtvarníky Seydlem, Tichým a Lhotákem, si ověří i technologii ploškového filmu a získává za něj kromě ostatních i další Méliésovu cenu (francouzský "Oscar" za nejlepší animovaný film roku).



Jiří Trnka
Árie prairie
"The Song of the Prairie"



Jiří Trnka
Sen noci svatojánské
"Midsummer Night's Dream"

Puppet film in the 1950s

After this successful beginning, however, the Communist Party came to power in Czechoslovakia, and in the 1950s there followed a period of firm control and artistic stagnation, which could only be faced by the strongest people. Animated film, suspected of critical attitudes and of cosmopolitanism, was only allowed to produce work for children, which had to be ideologically sound, descriptive and instructional. The quantity of work produced rose a little, but it is difficult to defend the artistic quality of more than four or five filmmakers.

Chief among these was Jiří Trnka, who in 1949 made three films which were different in genre, but which all concentrated on the development of the acting capabilities of puppets. They were a ghost story called "Devil's Mill", a version of Chekhov's fragile, ironic short story "Story with a Contrabass" and a virtuoso parody of cheap westerns, "Song of the Prairie", which apart from a Melies Award won a number of other prizes at other festivals.

In 1950 he made another full-length puppet film, "Prince Bajaja", from a story by the Czech writer Božena Němcová, full of love and courage, poetry and magic. With "The Merry Circus", a brilliant clown film on which the artists Seydl, Tichy and Lhotak also worked, he proved himself in the technique of two-dimensional film, and among the awards it won was another Melies award (the French Oscar for the best animated film of the year.)

Staré pověsti české (1952), opět výpravný celovečerní film, zobrazuje v dramatické zkratce slavné legendy z dávných dějin českého národa. Jedna jeho část, Lucká válka, je právě tak hlubokou analýzou odvahy a zbabělosti, jako jedním z nejvarovnějších obrazů válečných hrůz v dějinách světové kinematografie. Film získává deset významných mezinárodních trofejí a patří k jedněm z vrcholných děl kinematografie vůbec. Jiří Trnka se jím definitivně stává klasikem loutkového filmu.

Roku 1954 uzavírá Trnka důstojně svou činnost tohoto období dalším celovečerním filmem, složeným ze tří epizod slavného románu Jaroslava Haška Osudy dobrého vojáka Švejka. Vychází v něm ze znárodněle výtvarné interpretace Švejka českého kreslíře a ilustrátora Josefa Lady, kombinuje v něm loutkový film s ploškovým a úspěšně řeší i nevděčný úkol hovořící loutky. Film vítězí v Montevideu a v Karlových Varech.

K Trnkově charakteristice je třeba ještě dodat, že kromě vlastních filmů realizuje výtvarně i řadu filmů svých spolupracovníků (Stanislav Látal, Břetislav Pojar, Jiří Brdečka) a že kromě své filmové tvorby maluje, znamenitě ilustruje desítky knih, řeší významné výstavy atd. Vazby této a filmové činnosti jsou u něj vzájemně podnětné a důležité.

Také Karel Zeman překonává v několika filmech tísnivý kulturní útlum. Pokračuje úspěšně v příbězích svého pana Prokouka a roku 1950 realizuje satirickou loutkovou pohádku Král Lávr. V orientální pohádce Poklad Ptačího ostrova (1952), natočené kombinací loutky a kresby ve stylu perských miniatur, se poprvé



Jiří Trnka
Čertův mlýn
"The Devil's Mill"



Jiří Trnka
Špalíček
"The Czech Year"

"Old Czech Legends" (1952), another narrative full-length film, depicts famous legends from the early history of the Czech nation. One part, "The Lucine War", is a profound analysis of courage and cowardice, one of the most admonitory pictures of the horrors of war in the history of world cinema. In fact, the film is one of the supreme works of world cinema in general, winning ten international trophies and making Jiří Trnka one of the classic puppet animators.

In 1954 Trnka made a fitting end to his activities in this area with another full-length film, comprising three episodes of Jaroslav Hasek's famous novel, "The Good Soldier Svejk". Taking his lead from Josef Lada's popular illustrations, he combined puppet and two-dimensional film, and also successfully solved the thankless task of making the puppets talk. The film was successful at Montevideo and Karlovy Vary.

It should also be mentioned that Trnka, besides making his own films, contributed artistically to a number of films made by colleagues of his such as Stanislav Látal, Břetislav Pojar and Jiří Brdečka, and that he also painted, memorably illustrated dozens of children's books helped arrange important exhibitions. The connections between these and his film activities are mutually stimulating and important.

Karel Zeman also overcame the oppressive cultural clampdown in several of his films. He continued successfully with the doings of Mr. Prokouk, and in 1950 made a satirical puppet story called "King Lavra". In the Oriental fairy tale, "The Treasure of Bird Island", a combination of puppet and cartoon film, he attempted his first long film. However, Zeman was above all an eternal explorer, trying indefatigably to find his own path. He makes

pokouší o dlouhou metráž. Zeman je však především věčným průzkumníkem usilovně hledajícím vlastní cestu. Podstatně se k ní přiblíží v *Cestě do pravěku* (1955), v níž kombinuje akci herců s rekonstrukcí a oživením pravěké přírody a tvorstva.

Svou cestu hledá i jemná a křehká Hermína Týrlová. Roku 1951 úspěšně dokončuje další kombinovaný film *Nepovedený panáček*, jehož aktéry jsou dětské hadrové loutky. Ve filmech *Devět kuřátek* (1952), *Pohádka o drakovi* (1953), *Zlatovláska* (1956) a *Pasáček vepřů* (1958) se však marně snaží vyhovět požadavkům na fabulovaný poučný příběh s klasickou loutkou. Čím je příběh epičtější, literárnější, loutka popisnější, tím je Týrlová bezradnější. Její kouzelné animační hrátky, s nimiž umí rozehrát předmět, prostou hračku a dát jim charakter, nejsou pokládány za dostatečně přínosné. Daleko lépe se jí pak daří v poetických etudách filmů *Míček Flíček* (1956), *Věneček písni* (1956) a *Kalamajka* (1957), ale ani v nich dosud nedospívá k svému bytostnému výrazu.

Šťastným byl v těchto letech režijní start Trnkova animátora Břetislava Pojara. Roku 1953 realizuje s loutkami Jiřího Trnky osvětovou povídku *O skleničku víc*, varující řidiče před požíváním alkoholu. Byl to kromě Zemanových Prokouků první český loutkový film se současnými civilními aktéry, plný sugesivní atmosféry a filmařského temperamentu. Další Pojarův film *Paraplíčko*, jehož výtvarníky byli Zdeněk Seydl a Jiří Trnka, byl výtvarně, animačně i režijně strhující loutkovou pohádkovou estrádou. Oba filmy získaly devět významných festivalových ocenění.

a fundamental step towards it in *"Journey Into Prehistory"* (1955), in which he combines real actors with reconstructed prehistoric creatures.

The subtle, delicate Hermína Týrlova was also looking for her own path to follow. In 1951 she successfully completed another combined film, *"The Misfit Figure"*, whose characters are children's rag dolls. In *"The Ten Chickens"* (1952), *"The Taming of the Dragon"* (1953), *"Goldilocks"* (1956), and *"The Little Swineherd"* (1958), however, she in vain tried to meet the demands of an imaginative but instructional story with classical puppetry. The more epic and literary the story, and the more classical and realistic the puppets, the more difficult was Týrlova. Her magical animated has escapades, in which she brings an object, a simple toy, to life and gives it character, were not considered sufficiently educational. She did much better in the poetical *"The Naughty Ball"* (1956), *"A Garland of Folk Songs"* (1956) and *"Kalamajka"* (1957), but not even in these did she find her essential mode of expression.

Trnka's animator Břetislav Pojar made a successful debut as a director at this time. In 1953, using puppets by Trnka, he made an illuminating story called *"One Glass Too Many"*, which warned against drinking and driving. Apart from Zeman's *Mr. Prokouk* films it was the first Czech puppet film to use contemporary, everyday characters and was full of atmosphere and temperament. Pojar's next film, *"The Little Umbrella"*, whose artists were Zdeněk Seydl and Jiří Trnka, was in its artistry, animation and direction a captivating exposition of the possibilities of the puppet film. Both films won nine important international awards.

Stagnace kresleného filmu

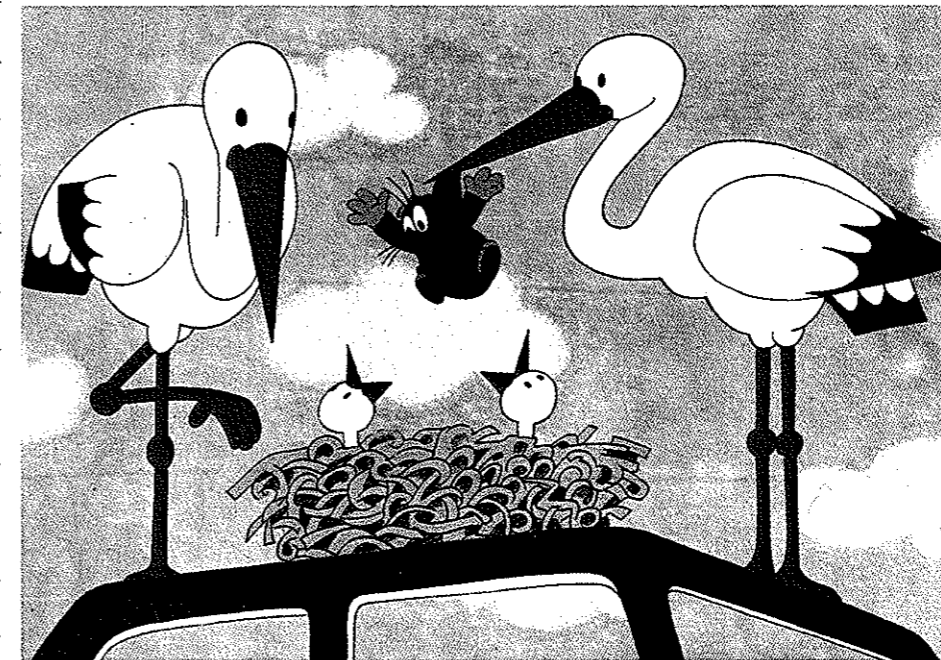
Těžce byli tímto desetiletím postiženi zejména Bratři v triku, tedy film kreslený, jenž se mohl nejhůře obejít bez jinotaje, nadsázky a zkratky. Většinu filmů, určených výhradně dětem, charakterizovala nudná literární story, popisný ilustrativní obraz a rozvlklé tempo. Nad průměr se vymkl jen volný cyklus příběhů *Povídání o pejskovi a kočičce*, realizovaný Eduardem Hofmanem podle knihy a kreseb vynikajícího výtvarníka a spisovatele Josefa Čapka.

Jediným zahraničním úspěchem tohoto období byl film režiséra a výtvarníka Zdeňka Milera *Jak krtek ke kalhotkám přišel* (1957). Je to úsměvný a svěží dětský příběh, jehož hrdina patří mezi nejznamenitější herce české kreslené tvorby. Po šesti letech se k němu jeho autor vrátil a následovalo pak jeho dalších 22 dílů. Ani jimi však neskončil. Jeho půlhodinová koprodukční pokračování se natáčejí dodnes. *"Krtek"* je nejstarší český kreslený seriál a jeho domácí popularita si nezádá s někdejší slávou Kocoura Felixe.

The stagnation of cartoon film

The decade was a more difficult one for the Trick Brothers in particular, since cartoon film found it more difficult to get by without allegory, exaggeration and symbols. Most films were aimed exclusively at children, and were characterised by tedious literary adaptations, realistic, illustrative pictures and a flaccid pace. Perhaps only one project rose above the average, and that was the *Cat and Dog* series, made by Eduard Hofman from the books and drawings of the brilliant artist and writer Josef Capek.

The one foreign success of this period was a film by the director and artist Zdenek Miler, *How the Mole Got Its Trousers*, a light and humorous children's story with one of the most distinguished heroes of Czech cartoon history. Six years later Miler returned to him, and there followed 22 more *Mole* films. This was not the end, though - he continues to star in films made in co-production today. The *Mole* is the oldest Czech cartoon, and his popularity at home ranks with the former glory of *Felix the Cat*.



Zdeněk Miler
Krtek
"The Mole"

Povětrnostní kalendář

Tak náhle, jako se nad animovanou tvorbou zatáhla po roce 1948 těžká mračna, tak se začalo po roce 1957 opět vyčasovat.

Ne že by se smělo všechno, ale jen máloco bylo přímo zakázáno. A když už jsme u tohoto povětrnostního kalendáře, neboť nyní budeme sledovat souvisle tvorbu jednotlivých umělců, koncem šedesátých let, po pádu "Pražského jara", se obloha opět zatáhla. Nové vedení nepřálo "intelektuálním potouchlostem", tedy talentu a kritice, nepřálo mnohým "prostořekým" autorům, vyžadovalo ideologickou disciplínu a prosazovalo vlastnoručně páchané a řádné "bojovné" náměty, antikapitalistické a antiimperialistické. Ty ovšem byla ochotna realizovat jen ta nejpokleslejší garnitura režisérů a výtvarníků. Přesto se však ani toto vedení nevzdalo touhy po festivalových vavřínech, na nichž by dokazovalo svobodu tvorby v "socialistickém" státě. Bylo tedy přece jen nuceno nechat občas točit i ty opravdu schopné a nepříslušující. Přes toto nestálé počasí pak došlo v sedmdesátých a osmdesátých letech k nástupu nové, talentované a průbojné generace.

Rozkvět animovaného filmu konce padesátých let reprezentují jak díla jeho průkopníků, tak úspěchy dalších režisérů a výtvarníků a dochází k značnému obohacení jeho žánrové a technologické výrazové škály. Cílem je myšlenka a její osobitě, výtvarně akční sdělení, naléhavé a poutavé oslovení diváka, ať už jde o minutový black-out či celovečerní film, rozmarnou hříčku, britkou satiru, zábavný příběh, vážnou úvahu či společenskou sondu.



The weather change

Just as suddenly as the sky had clouded over for animated film after 1948, after 1957 it began to clear up. Not that everything was allowed, but there was very little that was directly banned. At the end of the 1960s, after the collapse of the Prague Spring, the sky grew dark again. The new leadership did not favour intellectual guile, or talent and criticism, it did not favour many plain-spoken artists; it demanded ideological discipline and suitably militant anti-capitalist and anti-imperialist subjects. Naturally, only the most fallen yes-men among directors and artists were willing to make such films. Nonetheless, the regime did not give up its desire for festival successes by which it could demonstrate the freedom of expression afforded by the socialist state, and thus capable artists who did not toe the line were occasionally forced to make something. And despite the uncertain weather, in the 1970s and 1980s a new, talented and determined generation did emerge.

The blossoming of animated film at the end of the 1950s was the work both of its pioneers and of other directors and artists. Its range of genres and its means of technical expression were noticeably enriched, with the goal being to express an idea in a personal way through artistically interesting action, addressing the audience with an urgent and absorbing voice, whether in a minute-long "black-out" or a full-length film, something short and frivolous, a scathing satire, an entertaining story, a serious reflection or a socially probing work.

Jiří Trnka v "pražském předjaří a jaru"

Jiří Trnka přichází s dílem, jímž vrcholí jeho mistrovství loutky, výtvarné imaginace i režijní invence. S celovečerní loutkovou širokouhrou pantomimickou féerií Shakespearova *Snu noci svatojánské* (1959). Geniálně v ní uplatní její fantastní snovou poetiku i její hluboce lidské dimenze. Loutku v něm právě tak odhmotní jako zrealní. Filmové vidění, řeč a skladba, oko kamery i záběrová montáž, vše vytváří úchvatný, sugestivní a monolitní celek. Film vítězí na řadě festivalů, Trnka však opět mění směr.

Vášeň (1961) je natočena s grotesknější a kinetičtější loutkou reliéfní a Trnka se v ní obrací v ostré satíře k současnosti, k její nezdravé touze po stále větší rychlosti, bezohlednosti a hazardu. Vysoce aktuální je i středometrážní science fiction *Kybernetická babička* (1962), varující před citovým odcizením jako důsledku jednostranně technokratického vývoje.

V *Archandělu Gabrielovi a paní Huse* (1964), rozverném boccacciovském příběhu, parodujícím pokrytecké svatouškovství, je poetický Trnka zdravě a robustně chlapský a ironický. Atmosféru renesančních Benátek v něm sugestivně evokuje v kolážích a asablážích nejroztodivnějších materiálů. I tyto tři filmy sklízejí řadu významných cen.

Filmem *Ruka se Trnka* roku 1965 s animovaným filmem a záhy i s životem předčasně loučí. Příběhem paňáci, jenž touží žít svůj život a odmítá diktát moci, uzavírá Trnka své dílo tím nejvášnivějším vyznáním víry svobodě a lidství, protestem proti násilí totality. Film je pochopen, obdivován a oceněn celým světem.

Jiří Trnka
Perák a SS
"The Springer and SS-Men"



Jiri Trnka and the Prague Spring and pre-spring

At this time Jiri Trnka came up with a work which represented the height of his puppet mastery, artistic imagination and directorial invention. A full-length, wide-screen puppet film, "A Midsummer Night's Dream" is a wordless and magical version of Shakespeare's play which captures both its fantastic, dream-like atmosphere and its profound human dimension with great genius. Puppets that manage to be both ethereal and realistic, the film's vision, language and composition, the eye of the camera and the montage of shots, all create a captivating, evocative and monolithic whole. The film won at a number of festivals; Trnka then changed direction once again.

The puppets in "Passion" (1961) are more grotesque in their relief, and thus more suited to the cinema. The film is a sharp satire on modern life, with its unhealthy desire to go faster and faster with less heed and ever more hazard. Another very contemporary film was the medium-length sci-fi "The Cybernetic Grandmother" (1962), which warns against emotional emptiness as the result of one-sided technocratic development.

In "The Archangel Gabriel and Mistress Goose" (1964), a rousing Boccaccio-style story which parodies hypocritical saintliness, the usually lyrical Trnka is healthily and robustly boyish and ironic. The atmosphere of Renaissance Venice is evoked with collages of the most varied and peculiar materials. These three films also won several important awards.

With "The Hand" in 1965, both Trnka's film work and his life came to a sudden and premature end. The film's story is that of a clown who longs to live his own life and rejects the dictates of power, and with it Trnka closed his work with his most passionate declaration of his belief in freedom and humanity, a protest against the violence of totality. The film was understood, admired and esteemed the world over.

V letech brežněvovsko-husákovské "normalizace" je pak spolu s řadou dalších filmů stažen z kin a vyřazen z distribuce.

Jiří Trnka byl umělcem renesančního formátu. Jeho dílo není jen vyvrcholením výtvarných a filmových vývojových tendencí, ale renezancí poetiky, fantazie, humanismu. Nikdo z těch, kteří se jej pokoušeli napodobit, neuspěl. Zvítězili však ti, kteří šli cestou jeho dělného hledačství, jeho tvůrčí pokory, spontánnosti a originality, jeho citu a vidění.

Nové výboje Karla Zemana

Koncem padesátých let vrcholí i tvorba Karla Zemana. Loučí se s loutkou a vytváří nový fantaskní žánr, kombinující záměrně naivizovanou hru herce s výtvarně stylizovaným prostředím, s trikem i s animací, který mu kromě světových úspěchů vynesl i přezdívku "Český Méliés". Je to především Vynález zkázy (1958), parafrázovaný na motivy Verneova románu a realizovaný v dekoracích inspirovaných Riouxovými xylografickými ilustracemi a Baron Prášil (1961), vycházející z výtvarných podnětů Doréových. Zeman v nich však nevíteží jen záplavou triků, jimiž vzrušuje diváka, ale i výtvarnou emocií a suchým humorem. Stejně pak natáčí i další úspěšné celovečerní filmy Bláznova kronika (1964), Ukradená vzducholod' (1966) a Na kometě (1970).

Po těchto smělejších výbojích se Zeman vrací k poetice pohádky a ke kreslené a ploškové technologii v celovečerních filmech Pohádky tisíce a jedné noci (1974), Čarodějův učeň (1977) a Pohádka o Honzíkovi a Mařence (1980). Zemanova tvorba překročila hranice dosavadních zobrazovacích možností a dala naší i světové kinematografii nové tvaroslovní, duchaplný humor a lidský etos. Dala podněty, ale přímého pokračovatele pro svou neopakovatelnou imaginaci a originalitu dosud nenalezla.

Later, in the years of "normalisation" which followed 1968, this film along with many others was taken out of the cinemas and removed from distribution.

Jiri Trnka was an artist on a Renaissance scale. Not only does his work represent the summit of developments in art and film, but it includes a Renaissance lyricism, imagination and humanism. No attempts to imitate him came off, success going rather to those who followed the path of his energetic searching, his creative humility, spontaneity and originality, his feeling and vision.

The new aggression of Karel Zeman

At the end of the 1950s the work of Karel Zeman was also at its height. He finished with puppets and started to create a new imaginative genre which combined actors with an artistically stylised background, using film tricks and animation. Besides worldwide success, this earned him the nickname of "the Czech Melies". This genre is best illustrated in Zeman's "The Invention of Destruction" (1958), a paraphrase of Jules Verne's novel shot against a backdrop inspired by Rioux's woodcuts, and "Baron Prasil" (1961), which is stimulated by the art of Gustave Dore. However, Zeman's success is not merely due to the abundance of tricks with which he excites the audience, but to his creative emotion and dry humour. He then made three other successful full-length films along the same lines, "Chronicle of a Madman" (1964), "The Stolen Airship" (1966) and "Mr. Servadac's Ark" (1970).

After these daring incursions, Zeman returned to the fairy-tale and to two-dimensional and cartoon technology. In the full-length films "The Arabian Nights" (1974), "The Sorcerer's Apprentice" (1977) and "The Gingerbread House" (1980), Zeman's work crossed the boundary of previous visual possibilities and gave Czech cinema a new morphology, spirited humour and human ethos. However, while it may have given these stimuli, it had not yet found someone capable of continuing its unrepeatability and originality.

Hermína Týrlová nalézá svou cestu

Zbavena dogmat nesmyslných požadavků našla vlastní cestu i Hermína Týrlová. Vzdala se běžně tvarované loutky i pohádkových schémat a soustředila se na animaci předmětů, loutky-hračky, nejrůznějších materiálů, které neantropomorfizovala násilnými atributy, ale jen jejich akcí. Do věcné charakteristiky tvůrčích postupů toho kterého autora nepatří citové výlevy. U Hermíny Týrlové se však při ní bez citových emocí neobejdeme. Je jistě skvělou animátorkou, která dovede osobitě tlumočit podněty svých výtvarných spolupracovníků. Její podstatou je však schopnost souznění s dětskou duší. S její fantazií. S její představivostí, která jí umožní sdílet větší vzrušení z nesnázi hadrové panenky, míčku, skleněné kuličky, než té nejkrásnější princezny či nejstrašnějšího draka. V této poloze jsou filmy Hermíny Týrlové křehké, jemné, ucelené, křišťálově čisté. Snad právě proto u nich nedokážeme hovořit o metodě, kompozici, záběrové skladbě, ale jen a jen o porozumění a o půvabu upřímnosti. Natáčí milé a úsměvné hrátky Uzel na kapesníku (1958), Vláček kolejaček (1959), Ztracená panenka (1959), Dvě klubička (1962) a Kulička (1963).

V letech 1963-69 vzniká šest "vlněných" pohádek, křehkých minipříběhů, jejichž aktéry jsou loutky z vlněných vláken: Vlněná pohádka (1963), Chlapeček nebo holčička (1966), Sněhulák (1966), Pší nebe (1967), Vánoční stromček (1968), Hvězda betlémská (1969). Patří snad k vrcholům toho, co náš animovaný film pro ty nejmenší diváky vytvořil. Háčkovanou a pletenou vlnu použije pak Týrlová úspěšně i v dalším cyklu Příběhů kocoura Modroočka (1974-76). Roku 1993 tato do posledního okamžiku aktivní umělkyně umírá. Jen zdánlivě nepřinesla do vývoje animované tvorby žádné větší objevy. Snad nikdo jako ona nedokázal dětské diváky tak upoutat, okouzlit a oslovit úsměvnou myšlenkou i krásným obrazem. To potvrdily i desítky, ne-li stovky cen na domácích i zahraničních festivalech a milióny dětských úsměvů.

Hermina Tyrlova finds her way

Relieved of the dogmatism of meaningless requests, Hermina Tyrlova began to find her own way. She gave up ordinary puppets and fairytales, and concentrated on the animation of objects, toys and all sorts of other things, which she did not anthropomorphose with violent attributes, but only with their actions. Emotional outpourings are not one of Hermina Tyrlova's permanent characteristics; however, we cannot avoid mentioning emotion when considering her work. She is certainly a brilliant animator, capable of translating the ideas of her artists in a personal way. The essence of her talent, though, lies in her ability to identify with a child's soul - with the imagination which allows a child to be more worried by the troubles of a rag doll, a ball or a marble than that of the most beautiful princess faced by the most terrible dragon. Hermina Tyrlova's films are fragile, subtle, polished and crystal-clear. This is perhaps why we cannot talk here about method, composition, or arrangement of shots, but only about understanding and the charm of directness. She created several endearing and humorous films, "A Knot in the Handkerchief" (1958), "The School Train" (1959), "The Lost Doll" (1959), "Two Balls" (1962), and "The Glass Marble" (1963).

In the years 1963-69 came the "woolly stories", delicate little films whose characters are made out of wool: "A Woolly Story" (1963), "Boy or Girl?" (1966), "The Snowman" (1966), "Tale Dogs" (1967), "The Christmas Tree" (1968) and "The Star of Bethlehem" (1969). These perhaps represent the best of what Czech animated film has made for the very youngest audiences. Tyrlova used crocheted and knitted wool again in the "Tales of a Blue-Eyed Cat" (1974-76). Hermina Tyrlova died in 1993, active until the last moment. Only ostensibly did she not make any large discoveries in animated film; no-one, perhaps, knew how to hold the attention of children as she did, captivating them with funny ideas and beautiful pictures. This was confirmed by the tens, if not hundreds, of awards which she gained at both Czechoslovak and foreign festivals, not to mention the millions of children's laughs.

Hermína Týrlová pracovala také s předními výtvarníky, jako byli Kamil Lhoták, Zdeněk Miler, Zdeněk Seydl. Jejím nejbližším spolupracovníkem byl však zlínský výtvarník Ludvík Kadleček. Kadleček je i znamenitým animátorem a režisérem. Ve zlínském studiu natočil řadu filmů určených dětem, z nichž mnohé byly i formálně objevné, V úsměvné hříšce Proč pláče žirafa (1960) vtipně rozehrál aktéry, vytvořené z plošné dětské skládky, v Zajatci modré planety (1962) a ve filmu O ptáku, který dupal (1969) animuje modelací plastelíny. Stejnou technologií pracuje na volném experimentálním cyklu s výtvarníkem Zdenkem Seydlem (1970-72) a s keramikem Pravoslavem Radou animuje modelací strašidelnou taškařici Bu-bu-bu.

Hermína Tyrlova worked with leading artists such as Kamil Lhotak, Zdenek Miler and Zdenek Seydl. Her closest collaborator, however, was the Zlin artist Ludvik Kadlecek, who is also a significant animator and director. In the Zlin studio he made a number of children's films, which were often innovative in form. In the humorous "Why the Giraffe Cries" (1960) he made witty use of characters from two-dimensional childrens jigsaws, in "Prisoners of the Blue Planet" (1962) and "The Bird that Stamped" (1969) he animated plasticine models. Using the same technology, he worked on a free experimental series with the artist Zdenek Seydl (1970-72), while with the ceramicist Pravoslav Rada he animated models for the ghostly pranks of "Bu-bu-bu".

Loutkové studio v Nuslích - Břetislav Pojar a ti druzí

V Praze se filmové loutce věnuje soustavně Břetislav Pojar, jenž nyní pracuje v novém malém studiu, bývalé kamenické dílně. Jeho alegorická bajka Lev a písnička (1959, výt. Zd. Seydl), připomínající nesmrtelnost uměleckého díla, sklízí svou dramatickou poetikou, virtuózní animací a silou myšlenky další světové úspěchy. Po dvou kreslených satirách Sláva a Bombomanie (1959) a znamenitém ploškovém triptychu Kočičí škola, Kočičí slovo a Malování pro kočku (1960-61, výt. Miroslav Štěpánek, řada dalších cen), obrací se Pojar čtyřmi filmy k divákům dospělým, k současné

The Nusle puppet studios - Bretislav Pojar and the others

In Prague, film puppetry was being given serious attention by Bretislav Pojar, who was now working in a new, small studio which used to be a mason's workshop. His allegorical fable "The Lion and the Song" (1959, artwork by Zdenek Seydl), which deals with the immortality of artistic work, earned world recognition for its dramatic lyricism, virtuoso animation and the strength of its ideas. After two cartoon satires, "Glory" and "Bombomania" (1959), and the important two-dimensional triptych, "School for Cats", "The Word of a Cat", and "Painting for Cat's" (1960-61, artwork by Miroslav Stepanek,



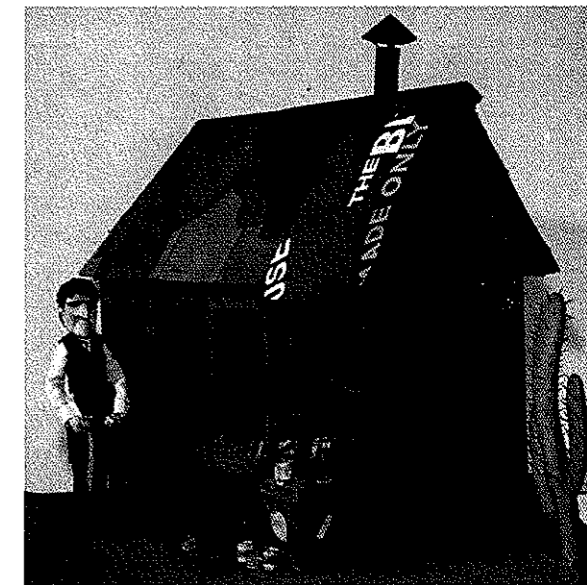
Břetislav Pojar
Zahrada
"The Garden"



Zdeněk Seydl
Lev a písnička
"The Lion and the Song"



Josef Kluge
Kocour Mikeš
"Tom-Cat Mike"



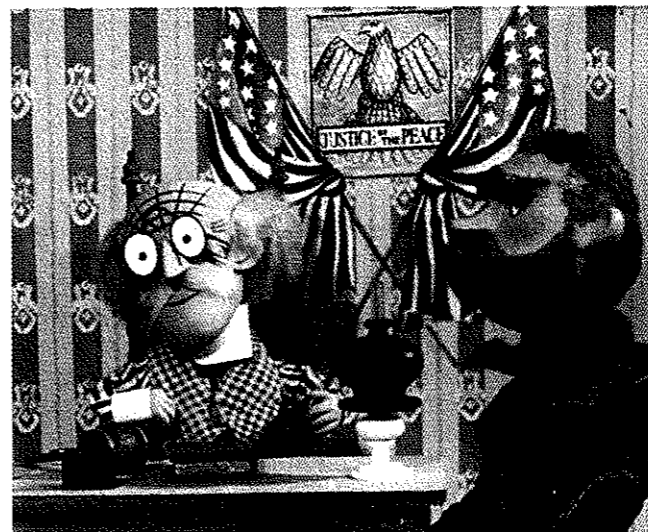
Jan Brychta
Úkryt černého Billa
"Black Bills hideout"



Josef Kluge
Kocour Mikeš
"Tom-Cat Mike"



Miroslav Štěpánek
Potkali se u Kolína
"They Met Near Kolin"



Jan Brychta
Poťouchlé skotačinky života
"Guileful Mischiefs of Life"

satiře a k osobité technologii reliéfní loutky: Biliár (1961, výt. Zd.Seydl) ironizuje hierarchii vylévání si vzteku na slabším. Úvodní slovo pronese (1962, výt. Zd.Seydl) je bravurní satirou na nabubřelou žvanivost, v níž nepadne jediné slovo. Její brilantní nápaditost byla oceněna sedmi mezinárodními cenami. Ve dvou dalších satirách Romance (1963) a Ideál (1963) je pak Pojar sám i výtvarníkem.

Jedenáctidílný cyklus příběhů dvou medvěďích brášek Pojdte, pane, budeme si hrát! (1965-73) jehož autorem byl zkušený scénárista Ivan Urban a vynikajícím výtvarníkem Miroslav Štěpánek, se stal svým humorem, výtvarným vtípem a animační i režijní invencí nejlepším a nejúspěšnějším českým loutkovým seriálem vůbec. Ačkoli je značně závislý i na vokální interpretaci, byl s nadšením přijat i v zahraničí.

Z podnětu Trnkovy knihy Zahrada (1974-77) vznikl pak další úspěšný pětidílný cyklus reliéfních filmů, jehož výtvarníkem byl opět Miroslav Štěpánek.

numerous awards), Pojar made four films aimed at adult audiences, full of contemporary satire and using a personal technique of relief puppets. "Billiards" (1961, artwork Zdenek Seydl) looks with irony at the hierarchy in which aggression is taken out on the weaker. "The Opening Speech Will be Given By..." (1962, artwork Zdenek Seydl) is a brilliant satire on bombastic vanity, in which no words are actually said. Its inspiration was rewarded with seven international prizes. In two other satires, "Romance" (1963) and "Ideal" (1963) Pojar did his own artwork.

The eleven-part series about two bear brothers, "Come and Play, Sir" (1965-73) written by the experienced scriptwriter Ivan Urban, and with artwork by Miroslav Stepanek, became the best and most successful Czech puppet series ever, through its humour, artistic wittiness and animational and directorial invention. Although it is dependent to a considerable degree on vocal interpretation, it was also enthusiastically received abroad.

Sedmidílný seriál Dášeňka (1977-79) natočil Pojar na motivy populární knihy Karla Čapka a byl kombinací reálných záběrů štěňátka s ploškově animovanými příběhy pejsků, kreslenými rovněž M.Štěpánkem.

Mistrným dílem potrnkovského období loutkového filmu byla pak poetická pohádka Jabloňová panna (1973), které dali Štěpánkovi aktéři a dekorace kouzelnou výtvarnou atmosféru. Baladická Romance z temnot (1985), realizovaná v koprodukci s National Board of Canada, s nímž i s Normanem McLarenem má Pojar dlouholeté pracovní i přátelské styky, je kombinací loutkových aktérů se špendlíkovou technikou, již jsou animovány ostatní složky filmu. Výtvarníkem špendlíkových pláten je Kanadčan Jacques Druin.

Svébytnou stránkou Pojarovy tvorby jsou satirické morality natáčené ploškovou technikou. První z nich, Co žízala netušila, aneb Antidarwin (1969), je ještě realizována výtvarníkem Miroslavem Štěpánkem. Výtvarníkem dalších satir Iluzologie (1969),

Inspired by Trnka's book Garden, Pojar produced another successful five-part series of relief films, whose artist was once again Miroslav Stepanek. The seven-part serial Dasenka, from Capek's popular book, is a combination of real shots of a puppy with two-dimensional animated stories about dogs, also drawn by Miroslav Stepanek.

The masterpiece of post-Trnka puppet film, however, was the poetic fairy-tale "The Apple Maiden" (1973), which Stepanek's characters and background gave a magical atmosphere. The balladic "Imagery in the Darkness" (1985) was made in co-production with the National Film Board of Canada, with whom as with Norman McLaren Pojar had many years of contact, both on a professional and on a personal level. It combines puppet characters with a pinhead technique which is used to animate the other components of the film. The creator of the pin boards is the Canadian Jacques Druin.

Some of Pojar's most individual work can be seen in his two-dimensional satires. The first, "What the Earthworm Didn't Guess, or Antidarwin" (1969) was also made with Miroslav Stepanek. The artist for the other five satires, "Illusology" (1969), "Balablock" (1973), "Why Do We Have Dogs?" (1979), "Boom" (1979), and "If" (1981) was Pojar himself. Pregnant with ideas, full of witty metaphors and with a lively dramatic flow, these films won many festival awards. Although Pojar was not himself an artist first and foremost, he was the only person who during Trnka's life and after his death devoted himself purposefully to classical and relief puppetry and to developing it further.

Balablock (1973), Proč má člověk psa? (1979), Boom (1979) a Kdyby ... (1981) je Pojar sám. Také tyto filmy získávají pregnaností svých myšlenek, vtípem metafor a živým spádem řadu festivalových vavříků. Ačkoli tedy nebyl Pojar sám a priori výtvarníkem, byl jediným, kdo se za Trnkova života i po jeho odchodu věnoval cílevědomě klasické i reliéfní loutce a jejímu dalšímu vývoji.

V Pojarově studiu se na loutkový film zaměřil také režisér-animátor Josef Kluge. Prvním jeho úspěchem bylo Statečné kuřátko (1960, výt. Miloš Nesvadba), které svou prostotou a srdečností získalo Zlatého lva v Benátkách. Dvě současné satiry, Malé ale moje (1962) a Solidní dědeček (1963), jejichž výtvarníkem byl M. Štěpánek, přispěly k vývoji typologie současné civilní loutky. Pozoruhodné byly i loutky Kamila Lhotáka v Klugeově rozverném science-fiction Xantippa a Sokrates (1961).

V letech 1964-65 natáčí Kluge s výtvarníkem Janem Brychtou tři vtípné loutkové adaptace povídek O'Henryho Poťouchlé skotačinky života, Úkryt černého Billa a Policajt a chorál. Na dalších břitkých satirách Proč nemáme nožičky? (1967), Věrné naše milování (1967), Pomlouvači (1967) a Pomocníci (1968) pracuje s výtvarnicí Hanou Štěpánovou a kombinuje v nich reliéfní loutku s ploškovou technikou. Ploškové technologii zůstává pak věrný i v sedmidílném seriálu příběhů z oblasti "myslivecké latiny" Pozor, zde se střílí! (1972-78), temperamentně kresleném Františkem Skálou a ve 26ti dílných příbězích Kocoura Mikeše (1970-77), vycházejících z knížky a obrázků Josefa Lada.

Významně se v Pojarově studiu představil i Jaroslav Zahradník, jenž ve svých třech rozmarňách groteskách Hlíňák (1972), Špacír (1972) a Na špagátě (1973) pracuje s moduritovou loutkou, animovanou modelací. Byl jedním z mála důsledně autorských typů v oblasti loutkového filmu a jeho tak ohavní a přece krásné lidští aktéři ovlivnili po jeho předčasně tragické smrti celou plejádu tvůrců domácích i zahraničních.

The director and animator Josef Kluge also created puppet films in Pojar's studio. His first success was "The Courageous Chicken" (1960, artwork by Miloš Nesvadba), which with its simple and direct style won the Golden Lion at Venice. Two contemporary satires, "Small But Mine" (1962) and "The Reliable Grandfather" (1963), whose artwork was also done by Miroslav Stepanek, contributed to the development of the contemporary puppet. Other remarkable puppets were those of Kamil Lhotak in Kluge's lively science-fiction film, "Xanthippa and Socrates" (1961).

Between 1961 and 1965 Kluge, together with the artist Jan Brychta, made three witty puppet adaptations of O. Henry's stories "Life's Mischief", "Black Bill's Hideout" and "The Policeman and the Chorale". Other fierce satires, "Why Do We Not Have Feet?" (1967) and "Our Faithful Love" (1967), "Slanderers" (1967), and "The Helpers" (1968) Kluge made with the artist Hana Stepanova; they combine relief puppets with two-dimensional technique. He stayed with two-dimensional technique in the seven-part serial using hunter's stories "Watch Out, Shooting" (1972-78) with lively drawings by Frantisek Skala, and in the 26 part "Mikes the Cat" stories, inspired by Josef Lada's books and pictures.

Another director who made successful films in Pojar's studio was Jaroslav Zahradnik. In his three capricious and grotesque films "The Clay Man" (1972), "The Walk" (1972) and "In the Spaghetti" (1973) he worked with animated models. He was one of the few really creative types in the field of puppet film, and his disgusting and yet beautifully human characters influenced a whole galaxy of Czech and foreign artists after his early and tragic death.

Další proměny filmové loutky v českém filmu

Na Trnkovu tvorbu navázal jako režisér filmový kritik a teoretik Jaroslav Boček, jenž spolu s citlivou výtvarnicí Dagmar Berkovou realizoval filmy Svatopluk a jeho synové (1968), Vdova z Efezu (1971) a Tři etudy pro animátora (1977), z nichž zejména první a poslední získaly významná ocenění. Jeho další dva loutkové filmy, natočené s výtvarníkem Zdeňkem Pilařem, Sochařka z Poličky (1970) a O statečné Kačence (1972) se již od trnkovské poetiky značně vzdálily a Boček pak natočil už jen ploškové a kreslené filmy, z nichž upoutaly Román mourovatého kocoura (1977, výt. Jiří Salamoun), Och, Shetlandy (1978, výt. Jiří Kovařík) a Muzikantská (1980, výt. J. Kalousek).

Further developments in post-Trnka puppet film

The director, film critic and theorist Jaroslav Boček also took his lead from Trnka's work. Together with the sensitive artist Dagmar Berkova he made three films, "Svatopluk and His Sons" (1968), "The Widow of Ephesus" (1971) and "Three Studies For an Animator" (1977), of which the first and the last won notable awards. His other two puppet films, made with the artist Zdenek Pilar, "The Sculptress for Polička" (1970), and "Brave Kacenska" (1972) were already some distance away from the Trnka tradition, and Boček thereafter made only two-dimensional and cartoon films, of which "The Story of the Tabby Cat" (1977, artwork by Jiri Salamoun), "Och, the Shetlands" (1978, artwork Jiri Kovarik) and "Musical" (1980, artwork J. Kalousek) were especially eye-catching.



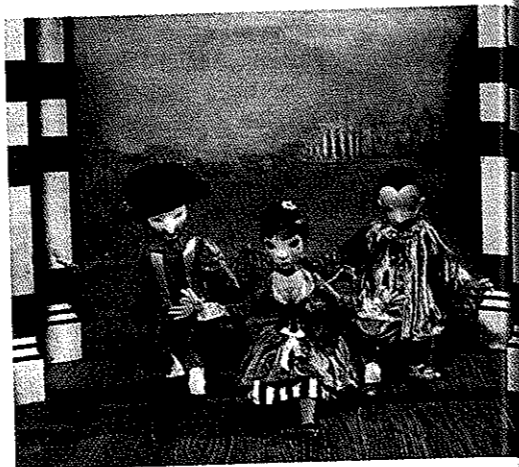
Dagmar Berková
Svatopluk
a jeho synové
"Svatopluk
and His Sons"



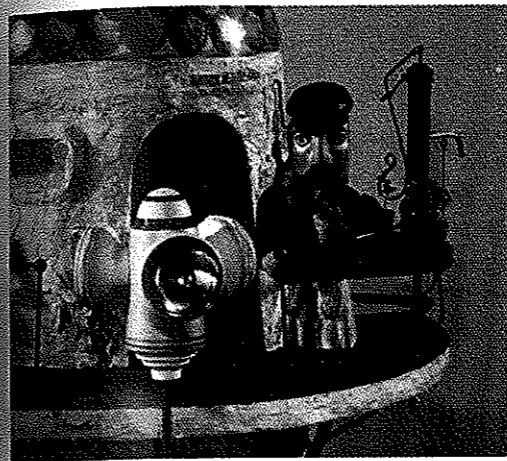
Dagmar Doubková
Křesadlo
"The Tinder Box"



Lubomír Beneš
Muzikant a smrt
"The Musician and Death"



Vlasta Pospíšilová
Tři etudy pro animátora
"Three Etudes for the Animator"



Ivan Renc
Strážce Majáku
"The lighthouse Keeper"



Petr Poš
Lakomá Barka
"Mean Barka"

Režii loutkového filmu se věnovala rovněž vynikající Trnkova animátorka Vlasta Pospíšilová. Ve filmech O Maryšce a Vlčím hrádku (1979, výt. D.Berková) a Paní Bída (1983, výt. Šárka Váchová), se úspěšně soustřeďuje na akčnost poněkud hororové romantiky pohádek, jejichž morálka je vždy černobíle nekompromisní. Ne tak v dalších rozmarných pohádkách Jana Wericha Lakomá Barka (1988) a Až opadá listí z dubu (1992), plných pochopení pro svízele lidského míjení a vrtkavost člověčích povah. Pospíšilová se v nich prostřednictvím výrazných loutek a dekorací Petra Poše plně zaměřuje na charakteru svých aktérů a na tragikotesknost jejich příběhů. Dochází tak opět k dokonalé jednotě autora předlohy a výtvarníka s režisérem a animátorem nejen v poloze a žánru, ale i v temperamentu a díkci.

Trnka's animator Vlasta Pospisilova also directed puppet films. "Maryska and Wolf Castle" (1979, artwork by Dagmar Berkova) and "Lady Poverty" (1983, artwork by Sarka Vachova) are romantic stories with an element of horror, whose moral is always uncompromisingly black and white. This is not so in her films of Jan Werich's whimsical stories "Mean Barka" (1988) and "When the Leaf Falls From the Oak" (1992), which are full of understanding for human vicissitudes and fickleness. With the expressive puppets and background of Petr Pos, Pospisilova focuses on the natures of her characters, and on the tragic grotesqueness of their stories. She manages to achieve a perfect unity between the author of the literary work, the artist, director and animator, not only in tone and the genre, but also in spirit and diction.

V podstatě Trnkovou cestou šel ve svých třech úspěšných loutkových filmech Král a skřítek (1980), Muzikant a smrt (1984) a Rohy (1986) také animátor Lubomír Beneš, jehož nápaditým partnerem byl výtvarník Jan Tippman. Také tyto filmy získaly řadu cen a přispěly k udržení pozice české loutkové tvorby.

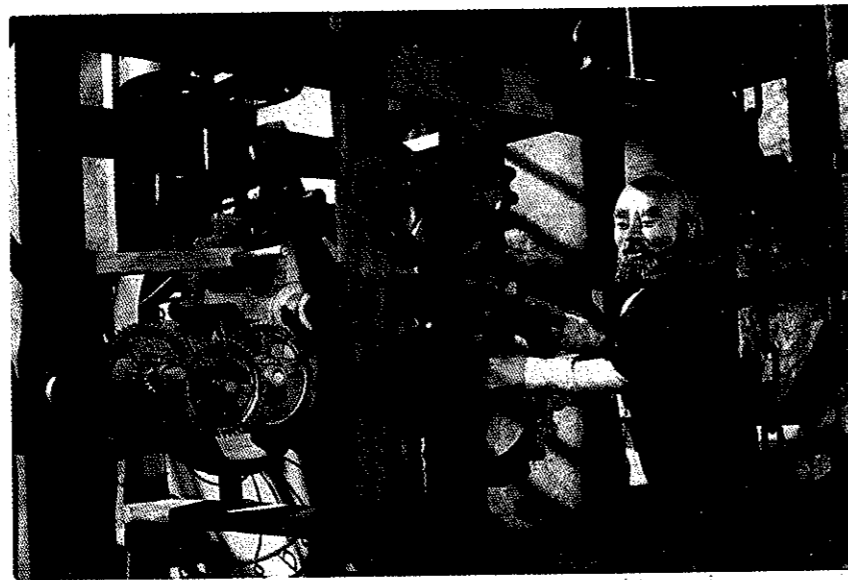
Pozoruhodnou expresivně stylizovanou loutku vytvořila i výtvarnice Milada Kučerová a znamenitě ji uplatnila v pověstech z dějin města Prahy O mistru Hanušovi (1976), Faustův dům (1977, rež. G.Seko), Daliborka a Jeruzalémská ulice (1978, rež. Ivan Renc).

Lubomir Benes was another director who was essentially following Trnka's path with his three successful puppet films "The King and the Goblin" (1980) "The Musician and Death" (1984) and "Horns" (1986). His resourceful partner was the artist Jan Tippman. These films also won a number of prizes, and contributed to Czech puppet work maintaining its position.

The artist Milada Kucerova created some remarkably expressive stylised puppets, and used them to great effect in stories from the history of Prague, "Master Hanus" (1976), "Faust's House" (1977, directed by G. Seko), "Daliborka" and "Jerusalem Street" (1978, directed by Ivan Renc).



Garik Seko
O mistru Hanušovi
"Master Hanus"



V ýznamná byla někdy i ojedinělá díla těch režisérů a výtvarníků, kteří se jinak převážně věnovali jiným oblastem animované tvorby. Mezi ně patří především Johannes doktor Faust (1958) režiséra Emila Radoka a výtvarníka V. Beneše, revokující kouzle starých marionet. Pozoruhodně bizarní loutky vytvořila animátorka Stanislava Procházková pro komickou operku O komínku zedníky láskovně nakřivo postaveném (1968), kterou úspěšně režíroval její muž animátor Pavel Procházka. Výtvarník Radek Pilař pracoval v Písníčke pro sklíčka (1967, rež. V. Bedřich) s aktéry ze skleněných střepů. Vynikající kreslič Adolf Born navrhl romantické loutky k celovečernímu filmu Robinson Crusoe (1981, rež. Stanislav Látal). Moderní fantastické groteskní loutky vytvořil pro Renčův film Strážce majáku výtvarník Jaromír Gál. Plnokrevně vtipné loutky i anekdotizované dekorace navrhla pro svou andersenovskou pohádku Křesadlo (1985) výtvarnice a režisérka Dagmar Doubková. I tento film sklídl řadu mezinárodních cen.

A notable puppet film was sometimes produced by directors and artists who otherwise devoted themselves largely to other areas of animated work. Among these are "Johannes Doktor Faust" (1958), directed by Emil Radok, artwork by V. Benes, which recalls the magic of old marionettes. The animator Stanislava Prochazkova created some remarkably bizarre puppets for the comic operetta "The Chimney Built Awry By the Waggish Bricklayers" (1968), which was successfully directed by her husband, the director Pavel Prochazka. The artist Radek Pilař worked on "A Song for Glass Splinters" (1967, dir. V. Bedrich), whose characters are bits of broken glass. The brilliant draughtsman Adolf Born created some romantic puppets for a full-length film, "Robinson Crusoe" (1981, dir. Stanislav Latal), and the artist Jaromir Gal made some modern, fantastically grotesque puppets for Renc's film "The Lighthouse Keeper". The artist and director Dagmar Doubkova made full-blooded and witty puppets and a jocular background for her version of Andersen's fairy-tale "The Tinder Box", which also won several international awards.

Renesance kresleného filmu

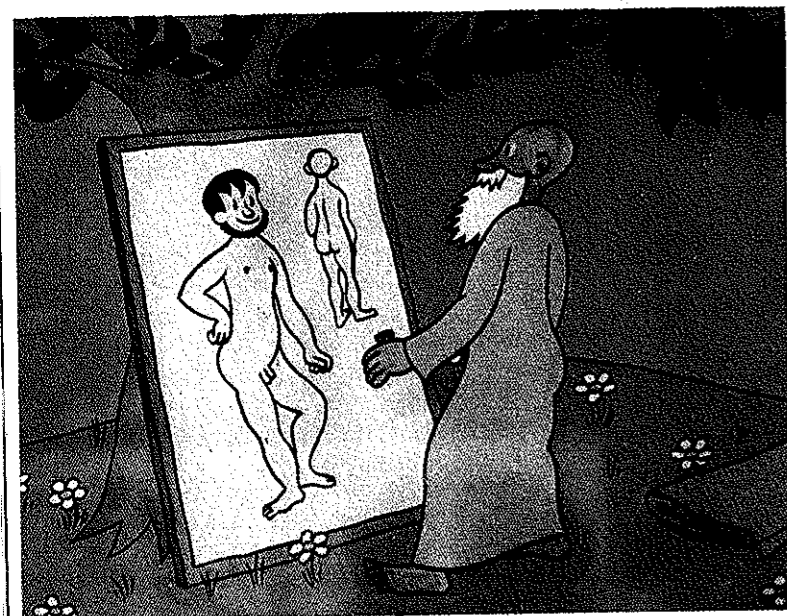
Právě tak, jako není vývoj českého loutkového filmu determinován jednotnou koncepcí, ale současným osobitým postojem, spojeným jen potřebou sdělit a zaujmout, je i vývoj českého kresleného filmu jednotný jen v těchto svých finálních aspektech. A snad je to právě ona pověstná goetheovská "Lust zu fabulieren", chuť vyprávět, která je tak charakteristická pro české animované filmy a která je jednou z hlavních příčin jejich úspěchů. Mnohé filmy oceněné ve světových soutěžích sledujeme s obdivem pro jejich myšlenkovou konstrukci či pro jejich výtvarné hodnoty, musíme je však přece jen jaksi dešifrovat s jistou obavou, není-li chyba v nás, jsme-li dostatečně chápaví. U českých filmů tuto obavu nepocítíme téměř nikdy. Ať jde o prostou dětskou hříčku, o dramatický příběh či o psychologickou sondu, vnímáme ji většinou tak citově spontánně, jak je spontánně a temperamentně vyjádřena. I když se ani ona občasným "pachatelům umění" nevyhnuje zcela, ohrožovala její slabší část spíše suverénní profesionalita průměrného řemesla, která "vyráběla" zpravidla rychleji a levněji, než skutečný talent. Koncem padesátých let se však i kreslený film po desetiletém útlumu probouzí k životu naráz a na vysoké úrovni.



Pavel Koutský
Ať žije myš
"Long Life The Mouse"

The renaissance of cartoon film

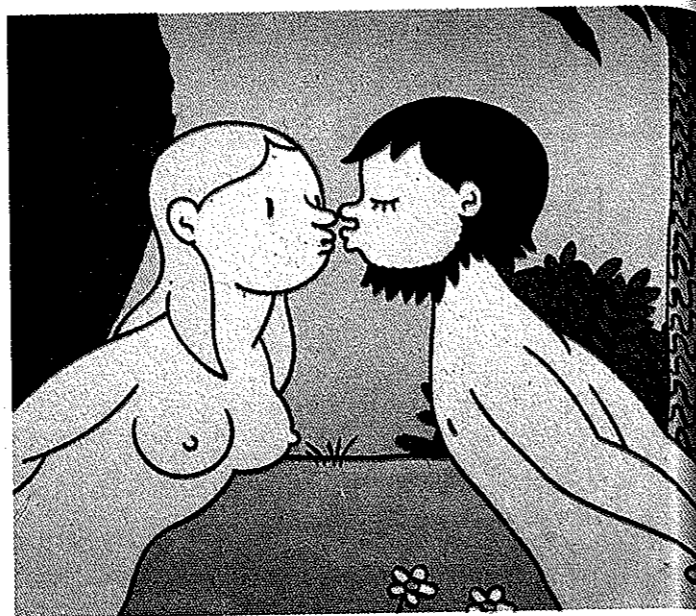
Just as the development of Czech puppet film was not determined by a unified conception, but by a contemporary and personal attitude, connected only with the need to recount and to captivate, the development of Czech cartoon film was only unified in its final aspects. It is possibly just this Goethian "Lust zu fabulieren" - the desire to tell stories - which is so characteristic for Czech animated film and which is one of the main causes of its success. Many of the award-winning films in international competitions are looked upon with wonder for the construction of their ideas or for their artistic value, but we have to as it were decipher them, with a certain fear that if we cannot understand them properly then it is we who are at fault. In Czech films we hardly ever encounter this fear. Whether they are children's films, dramatic or psychologically probing stories, we perceive them for the most part with feelings as spontaneous as those which are expressed in them. Even if Czech animated film has not totally avoided the "perpetrators of art", its weaker part has been more threatened by the sovereign professionalism of average craftsmanship which "produced" quickly and cheaply than real talent. At the end of the 1950s, however, even cartoon film, after being stifled for ten years, came to life at once and rapidly attained a high standard.



Eduard Hofman
Stvoření světa
"The Creation of the World"

Eduard Hofman

Umělecký vedoucí Studia Bratři v triku Eduard Hofman upozornil na sebe režii prvního celovečerního kresleného "muzikálu" *Stvoření světa* (1958), inspirovaného cyklem kreseb francouzského kreslíře Jeana Effela. O rok později realizuje experimentální satiru *Tucet mých tatínek*, na jejíž tvorbě se podílí dvanáct výtvarníků. V letech 1959-73 natáčí sedmidílný cyklus pohádek na motivy Karla Čapka, vycházející výtvarně z ilustrací Josefa Čapka. Hofman je především vynikajícím organizátorem, jenž se později věnoval řízení hraného filmu, zakládal hranou i animovanou tvorbu televizní, přednášel na Vysoké škole uměleckoprůmyslové atd.



Eduard Hofman

The artistic director of the Trick Brothers Studio, Eduard Hofman, drew attention to himself with a spirited full-length cartoon musical, *"The Creation of the World"* (1958), which was inspired by a series of drawings by the French artist Jean Effel. A year later he made the experimental satire *"A Dozen of My Fathers"*, in which he was helped by twelve artists. Between 1959 and 1973 he made a seven-part series of stories from Karel Capek, whose artwork came from Josef Capek's illustrations. Hofman was above all an outstanding organiser, who later devoted himself to directing feature films. He was a founder of acted and animated film for television and lectured at the College of Applied Arts.

Jiří Brdečka

Roku 1958 se vrací ke kreslenému filmu jako scénárista a režisér duchaplný a kultivovaný Jiří Brdečka, kreslíř-samouk a znamenitý filmový kritik a teoretik. V ironické historii letectví *Jak se člověk naučil létat* spolupracuje opět s Kamilem Lhotákem a kombinuje v ní kreslené animované sekvence se starými dokumentárními snímky. Pádnou a dynamickou protiválečnou satiru *Pozor!* (1959) realizuje s výtvarníkem Zdenkem Seydlem právě tak, jako širokoúhlou filozofickou úvahu *Rozum a cit* (1962). S Vratislavem Hlavatým natáčí pro společnost Rembrandt-Film ironickou persifláž americké country-písně *Můj miláček Clementine* (1959) a s Jaroslavem Malákem další píseň pro tutéž produkci *Zmrzlý dřevař*.

Na Špatně namalované slepici (1963) pracuje Brdečka s Malákem a se Seydlem a vzniká tak jedna z nejvtipnějších obžalob tupé amúzičnosti oslava fantazie a imaginace, vyznamenaná osmi cenami a v sedmdesátých letech stažená z distribuce v kinech. Neméně úspěšné je i elegické *Blaho lásky* (1966), jehož citlivým výtvarníkem je Jiří Trnka a které je i poslední Trnkovou filmovou prací. Malý příběh pavouka a jeho přítele básníka *Láááaska...* (1978), jehož vynikajícím interpretem je grafik Jiří Šalamoun, je zase drastickým odsouzením lidského nevděku. Výtvarným i filmovým skvostem je parafráze hororové povídky Gérarda de Nerval *Pomsta*, jejímž výtvarníkem je Miroslav Štěpánek.

Kromě těchto klasických kreslených filmů realizuje však Brdečka i takové,



Miroslav Štěpánek
Pomsta
"A Revenge"
Přípravná kresba

Jiri Brdecka

In 1958, the lively and cultivated self-taught draughtsman and film critic Jiri Brdecka returned to cartoon film as a scriptwriter and director. In a satirical history of flying, *"How People Learnt to Fly"*, he once again worked with Kamil Lhotak, combining cartoon animated sequences with old documentary pictures. With Zdenek Seydl he directed the cogent and dynamic anti-war satire *"Watch Out!"* as well as the wide-screen philosophical reflection, *"Reason and Emotion"*. With Vratislav Hlavaty he made a parody of American country songs, *"My Darling Clementine"* (1959) for the Rembrandt-Film company, for whom he also made another song with Jaroslav Malak, *"The Frozen Woodcutter"*.

In *"The Incorrectly Drawn Hen"* (1963) Brdecka worked with Malak and Seydl to create one of the most witty indictments of obtuse philistinism, a celebration of fantasy and the imagination which won eight awards but in the 1970s was withdrawn from cinemas. Equally successful was his elegiac *"The Blessing of Love"* (1966), whose artist was the sensitive Jiri Trnka, and which was Trnka's last film work. The small story of a spider and his poet friend, *"Looooove..."* (1978), outstandingly drawn by the artist Jiri Salamoun, is a drastic condemnation of human ingratitude. *"Revenge"* is a paraphrase of Gerard de Nerval's horror story which is a gem of both art (Miroslav Stepanek) and film work.

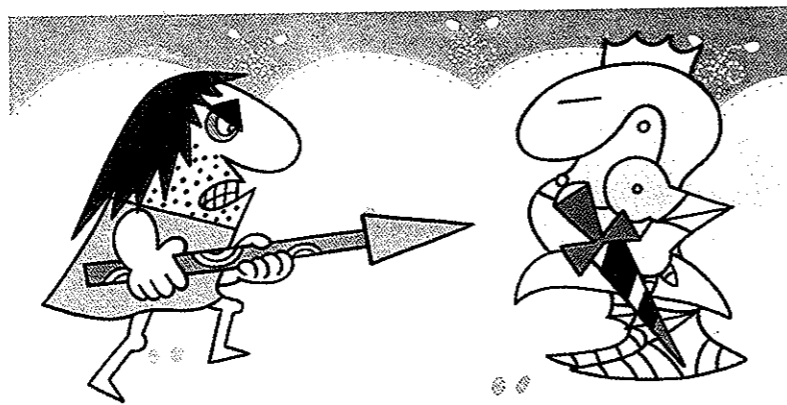
Besides these classic cartoons, Brdecka made many in which animation was more secondary, and which could be categorised as artistic film poems. Among these are several films which were composed around national or folk songs such as *"Slovce M"* (1964, artist



Jiří Brdečka
Blaho lásky
"The Blessing of Love"

Ludmila Jirincova), "Up to the Huntsman's Watch" (1966, artist Frantisek Braun) and "There Was a Miller on a River" (1971, artist Eva Svankmajerova). These films did not illustrate their texts, but created in them their own pictorial compositions and poetic visions. The artistic composition is similar in the classical myth "Metamorpheus" (1963, artist Vladimir Kladiva) and Wilde's short story "What I Did Not Say to the Prince" (1975, artist Jitka Walterova).

Apart from thirty films which he directed himself, and which won more than sixty important awards, Brdečka worked on dozens of other scripts for colleagues, including screenplays for feature films. His greatest achievement, however, was his energetic development of the possibilities of animated work, and in his exceptionally

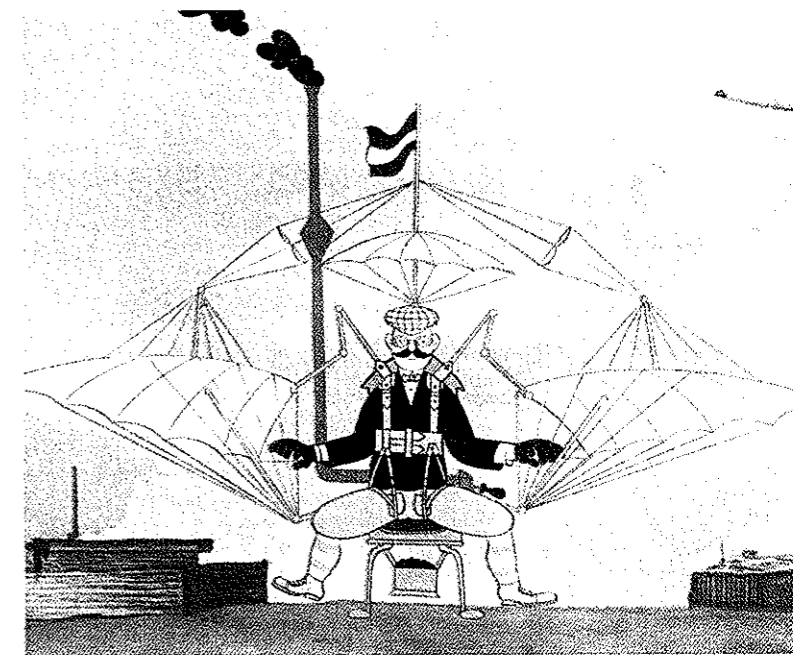


Zdeněk Seydl
Pozor!
"Attention!"

cultivated interpretations, whether on the level of satirical invective, lively bagatelles, profound reflection or visual poetry. The music of his films is never a passive accompaniment to the action, but is a dramatic element in its own

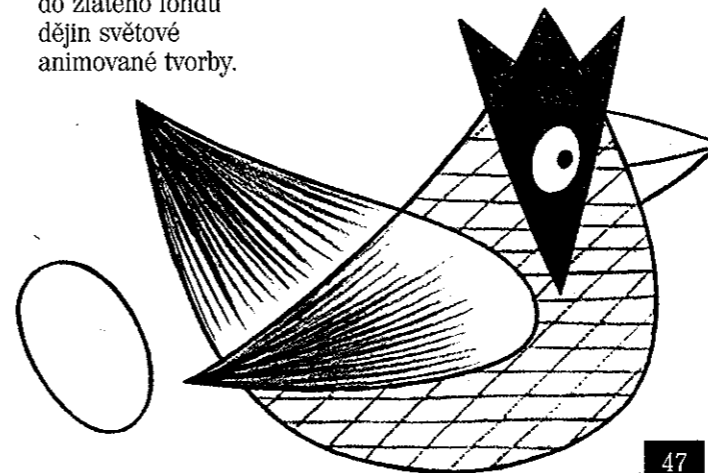
v nichž je animace spíše sekundární a které bychom mohli zařadit do oblasti ryzí výtvarné filmové poezie. Patří mezi ně především filmy, komponované na národní nebo lidovou píseň, jako jsou Slůvce M (1964, výt. Ludmila Jirincová), Do lesíčka na čekanou (1966, výt. František Braun) a Jsouc na řece mlynář jeden (1971, výt. Eva Svankmajerová), které jejich texty neilustrují, ale vytvářejí k nim vlastní obrazové skladby a poetické vize. Podobně je výtvarně komponována i antická báje Metamorfeus (1963, výt. Vladimír Kladiva) a Wildeova povídka Co jsem princovi neřekl (1975, výt. Jitka Walterová).

Kromě třiceti filmů, které sám režíroval a které získaly na šedesát významných cen, pracoval Brdečka na desítkách námětů a scénářů svých kolegů i na řadě scénářů hraných filmů. Pro kreslený film objevil desítky výtvarníků a řadu nových poloh a postupů. Jeho největší přínos byl však v důsledném rozvíjení specifiky animované tvorby a v její mimořádně kultivované interpretaci, ať už v poloze satirické invective, rozverných hrátky, hlubokého zamyšlení či obrazové poetiky. Hudba v jeho filmech nikdy pasivně nekolorovala děj, ale byla adekvátním dramatickým prvkem, umocňujícím jak myšlenku filmu, tak jeho výtvarnou polohu. Ačkoli Brdečka své filmy až na jedinou nepodstatnou výjimku nikdy sám nenavrhoval, ačkoli vždy znovu pečlivě volil optimálního výtvarného interpreta té které látky, je jeho výtvarný podíl na všech jeho filmech nezaměnitelný a neoddiskutovatelný. Někdy míváme dokonce pocit vysloveně autorského filmu a jen těžko můžeme rozlišit, jde-li o dílo skladatele či dirigenta. Patrně je jako autor a scénárista skladatelem, jako režisér dirigentem. Řada Brdečkových prací patří nesporně do zlatého fondu dějin světové animované tvorby.

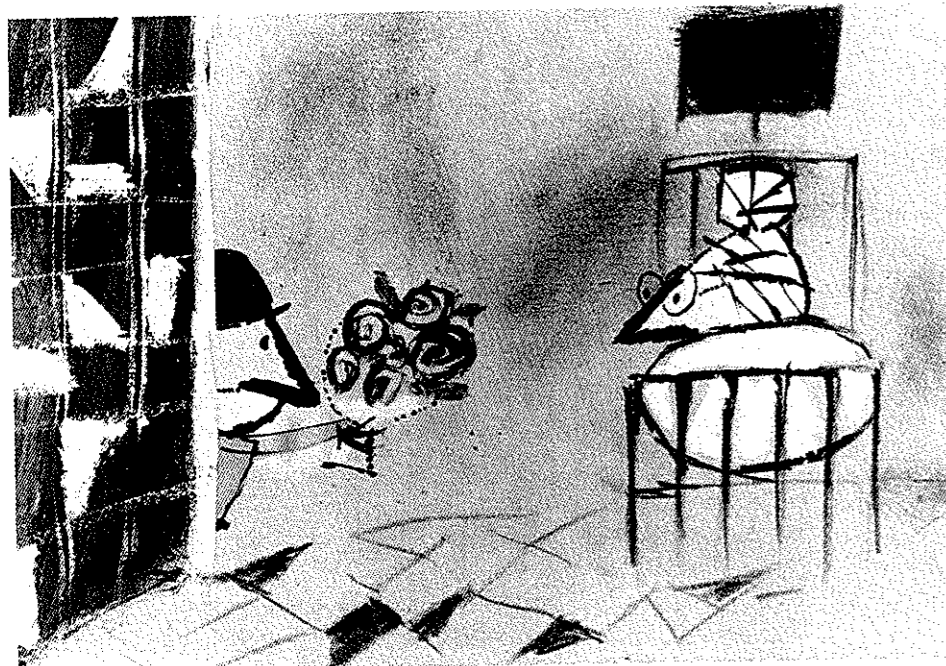


Kamil Lhoták
Jak se člověk naučil létat
"..... and Yet They Fly"

Jaroslav Malák
Špatně namalovaná slepice
"Incorrectly Drawn hen"



right, giving power both to the film's ideas and to its artistic tone. Although Brdečka never directed his films himself, with one non-essential exception, and although he always carefully chose a new artist for each film who could best interpret its material, his artistic share in all his films is irreplaceable and indisputable. One sometimes even gains the feeling of an actual author's film, and it is difficult to tell whether it is the work of a composer or a conductor. As author and scriptwriter he is the composer, as director the conductor. A number of Brdečka's films belong indisputably to the golden treasury of world animation.



Václav Bedřich
Čtyřicet dědečků
"Forty Old Men"



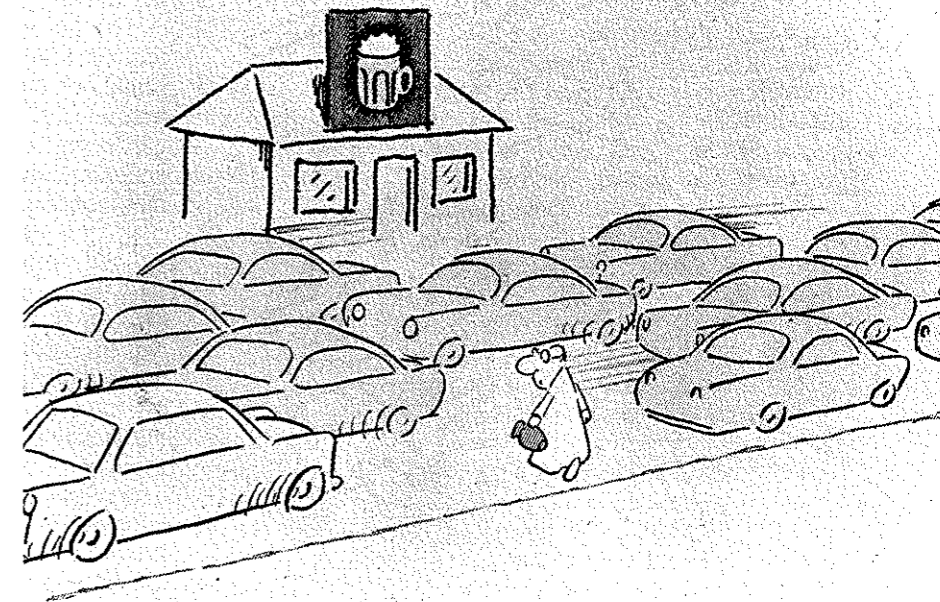
Václav Bedřich

Jinou významnou polohu v kresleném filmu reprezentuje Václav Bedřich. Začínal rovněž v AFTTu (Ateliér Filmového triku), prošel režii animovaných reklam a agitek i některých omylů padesátých let. V zakázkovém oddělení kresleného filmu natočil jako vedoucí animátor a režisér ve spolupráci s Gene Deitchem desítky dílů populárních seriálů jako Námořník Pepek, Tom a Jerry, Madlenky atd. Do dnešního dne je podepsán pod třemi sty tituly a je pokládán za mistra profesionální suverenity. Touto definicí by však byl jeho význam značně zkreslen. Také Bedřich podstatně přispěl k vývoji nejrůznějších technologií a žánrů. Jeho doménou byl film kreslený a satiricko-groteskní humor, experimentoval však podnětně i v oblasti filmové loutky, přivedl k dokonalosti technologii ploškového filmu a dovedl být i poetický a dramatický. Ačkoli byl zručný

Vaclav Bedrich

Another important place in cartoon film is taken by Vaclav Bedrich. He also began in the Film Trick Studio (AFTT), directed several advertisements and propaganda campaigns, and several mistakes of the 1950s. In the bespoke cartoon department, as head animator and director working together with Gene Deitch he made dozens of episodes of the popular serials "Popeye the Sailor", "Tom and Jerry", "Madlenka" and so on. His credits today number three hundred titles, and he is considered a master of techniques professional sovereignty. This definition would, however, considerably distort his significance. Bedrich also made an essential contribution to the development of all sorts of techniques and genres. His domain was the satirical and grotesque cartoon, but he also experimented conceptually in the area of puppet films, brought two-dimensional techniques to

Vladimír Jiránek
Pivo přes ulici
"Beer to Go"



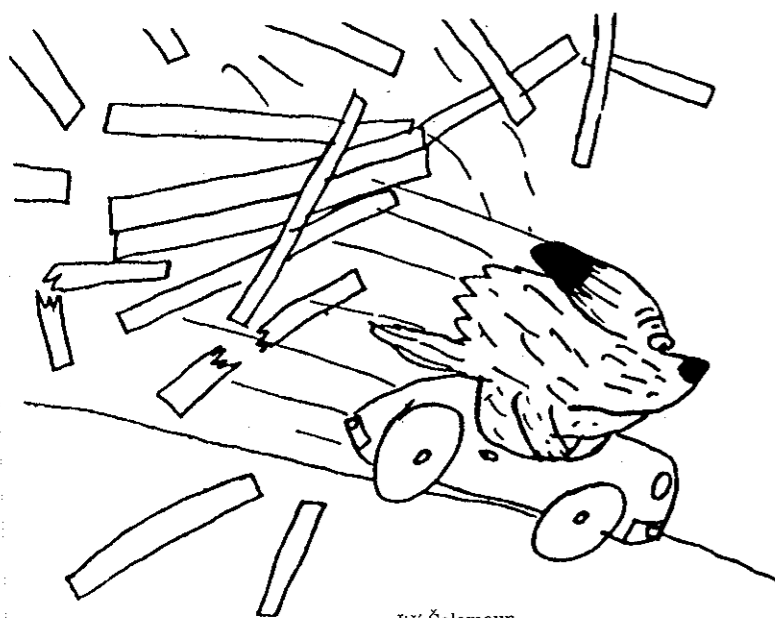
kreslíř, objevoval pro své filmy vždy nové výtvarníky, jimž pomohl pochopit podstatu potřeb animace.

Jeho filmy Čtyřicet dědečků (1962, výt. M. Štěpánek), Poslední výstřel (1963, výt. Vratislav Hlavatý) a triptych příběhů Stivensova Kamenáče Bila (1964-72, výt. M. Štěpánek) byly příkladnými prototypy moderní crazy-grotesky. Sedmidílný ploškový seriál parodií na laciné horory Smrtící vůně (1969-76, výtvarníci Vlad. Kladiva, Jaroslav Vožniak, František Braun) měl vynikající atmosféru, gagy, animaci, hudbu a vtipnou story. Se znamenitým kreslířem Vladimírem Jiránekem vytvořil dokonalé, současné a lidské minigrotesky Automatic (1975), Pivo přes ulici (1974), Dobré jitro (1975), Děkujeme, pánové (1976) a úspěšný nápaditý dětský seriál Bob a Bobek, králíci z klobouku (1978-80).

S výrazným a osobitým moderním grafikem Jiřím Šalamounem natočil nejprve adaptaci slavné Čechovovy povídky Kaštanek (1976) a v letech

perfection, and managed to be both poetic and dramatic. Although he was a skilful drawer, he always found new artists for his films, whom he helped to understand the fundamental requirements of animation.

His films "Forty Old Men" (1962, artist Miroslav Stepanek), "The Last Shot" (1963, artist Vratislav Hlavaty) and the triptych of Stiven's stories "Strong Bill" (1964-72, artist Miroslav Stepanek) were prototypes of the modern mad grotesque. A seven-part two-dimensional serial parodying cheap horror stories, "The Deadly Odour" (1969-76, artists Vladimír Kladiva, Jaroslav Vožniak, Frantisek Braun) had an outstanding atmosphere, gags, animation and music and a witty story. Together with the well-known cartoonist Vladimír Jiranek he made perfect, contemporary and human mini-grotesques, "Automatic" (1975) "Beer to Go" (1974), "Good Morning" (1975), "Thank You, Sirs" (1976) and the successful



Jiří Salamoun
Maxipes Fík
"Maxidog Fík"

1975-80 osmadvacetidílný seriál Maxipes Fík, jenž se stal svou výtvarnou lapidárností, živým spádem akcí a point jedním z nejlepších a nejuspěšnějších televizních "večerníčků".

Také Bedřichovy filmy získaly ve světě řadu cen. Ještě větším přínosem však byla pro vývoj české animované tvorby Bedřichova schopnost spojení dokonalé profesionality s temperamentem, rytmem a citem, s nimiž tlumočil nové polohy a žánry. Jeho filmy jsou téměř vždy divácké, akční, ale nikdy podbíživé. Bedřich také maximálně uplatňuje osobitost výtvarníka, s nímž pracuje a přece je i jeho režijní rukopis nezaměnitelný. Byl snad první, kdo pochopil a plně uplatnil nezbytnou odlišnost výtvarného pojetí pro televizní obrazovku a filmové plátno.

and well-known childrens serial, "Bob and Bobek, the Rabbits in the Hat" (1978-80).

With the expressive and individual modern graphic artist Jiří Salamoun he first made an adaptation of Chekhov's famous short story, Kashtanka (1976), and between 1975 and 1980 they made the twenty-eight part serial Maxidog Fík, whose pithy artwork, lively action and punchlines made it one of the best and most successful television bedtime stories.

Bedrich's films often won several awards abroad. However, of even greater benefit to the development of Czech animated film was his ability to join perfect professionalism with the temperament, rhythm and feeling with which he interpreted new genres. His films are almost always full of action and are aimed at audiences but do not try to court them. Bedrich also brings out the personality of the artist to the full, and yet his own directorial signature is unmistakable. He was perhaps the first who understood and fully exercised the essential difference between the creative needs of television work and that for the large screen.



Zdeněk Smetana
Všehochlup
"Bit-of-all-hair"

Zdeněk Smetana

Neméně plodným a frekventovaným režisérem byl i animátor a výtvarník Zdeněk Smetana. Režijně debutoval v padesátých letech několika reklamními filmy a v šedesátých řadou úspěšných osvětových agitek, jichž byl i výtvarníkem. Ve volném cyklu Romanetto, Láhev a svět, Věvec, Deštník a Brejle (1963-64) vytvořil vděčnou postavu věčného smolaře. Tyto bravurně animované "smutné" satirické grotesky mají výtvarný půvab a dojemně lidské dimenze.

Vrozverných lidových pohádkách Voda čerstvosti (1966) a Všehochlup (1978) pracuje v podstatě s reliéfní loutkou a s plnokrevným humorem. Úspěšné jsou i jeho další kreslené satirické morality Prométheus (1965), Problematorium (1967), Lukostřelci (1968) a Konec krychle (1979). Šestadvacetidílný televizní seriál Pohádky z mechu a kapradí s ústředními hrdiny lesními skřítky Křemílkem a Vochomůrkou patřil rovněž k těm nejoblíbenějším. Dobře byla přijata i celovečerní Smetanova pohádka Malá čarodějnice (1983). Méně zdařilé byly pak některé Smetanovy pokusy o politické alegorie, zcela cizí charakteru animované kinematografie. Smetanova tvorba byla tedy podnětná především tam, kde vycházela z vlastních tvůrčích záměrů a kde přispěla k vnímavé lidské drobnokresbě a k zvýraznění absurdních konfliktů rozumu a citu.

Zdenek Smetana

The animator and artist Zdenek Smetana was also a prolific director. He made his directorial debut in the 1950s with several advertisements, and in the 1960s with a number of successful educational campaign films, of which he was also the artist. In the loosely-linked series "Romanetto", "The Bottle and the World", "Wreath", "Umbrella", and "Spectacles" (1963-64) he created the rewarding character of the eternal loser. These brilliantly animated sad satires are full of artistic charm and have a moving humanity.

In the lively folk tales "The Water of Freshness" (1966) and "Bit-of-all-Hair" (1978) he worked essentially with relief puppetry and with full-blooded humour. His other cartoon satires, "Prometheus" (1965), "Problematorium" (1967) "The Longbow Archers" (1968) and "The End of a Cube" (1979) were also successful. The twenty-six part television serial "Tales From Moss and Ferns", whose heroes, the wood sprites Kremilek and Vochomurka, are two of the eternal favourites. Smetana's full-length fairy-tale "The Little Witch" (1983) was also well-received. Less felicitous were his attempts at political allegory, which was utterly alien to the character of animated film-making. Smetana's work was most interesting when it stemmed from his own creative interests, and when it achieved perceptive human miniatures and the heightening of absurd conflicts between reason and feeling.

Zdeněk Smetana
Kubula a Kuba Kubíkula
"The Bear and the Ghost"

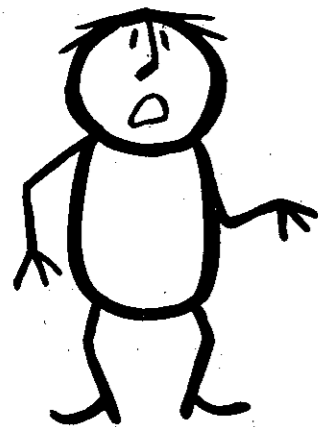


Režiséři - animátoři :
Kábrt, Lehký, Vystrčil,
Látal, Možíšová, Čapek

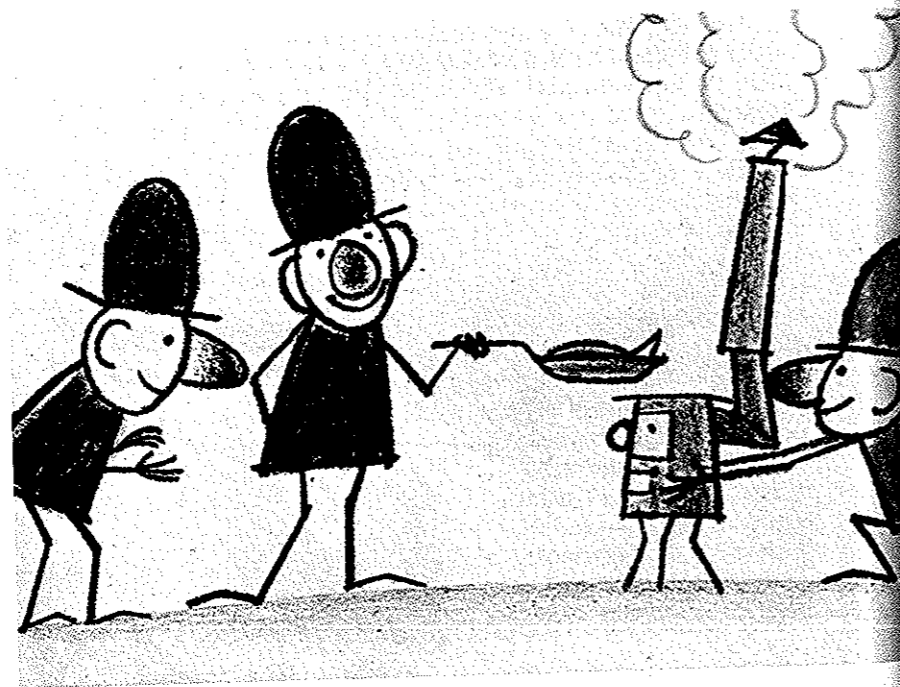
K nejagilnějším režisérům-animátorům patřili také Josef Kábrt a Vladimír Lehký. Oba však realizovali své filmy většinou i výtvarně a v této poloze příliš nevynikli. Kábrt na sebe upozornil skvěle animovanou protiválečnou satirou *Železný klobouk* (1961), realizací Wildeovy povídky *Slavík a růže* (1967), v níž se pokusil oživit výtvarný rukopis Aubreye Beardsleye a spoluprací na celovečerním ploškovém koprodukčním filmu s Armorial-filmem-Paris *Divoká planeta*, jehož režisérem byl René Laloux a vynikajícím výtvarníkem Roland Topor.

Director-animators:
Kabrt, Lehky, Vystrcil,
Latal, Mozisova, Capek

Two of the most agile director-animators were Josef Kabrt and Vladimír Lehky. However, both of them also created most of the artwork for their films, and in this area they were less talented. Kabrt first drew attention to himself with a brilliant animated anti-war satire, "The Iron Hat" (1961), an adaptation of Oscar Wilde's story "The Nightingale and the Rose" (1967), in which he attempted to breathe life into the illustrations of Aubrey Beardsley, and a full-length feature film which he participated in and which was made in co-production with Armorial Film Paris, "The Wild Planet", directed by Rene Laloux and with the outstanding artist Roland Topor.



František Vystrčil
O místo na slunci
"The Place in the Sun"



Vladimír Lehký
Tři muži na rybách
"Three Men Fishing"

Znamení animátor Vladimír Lehký zaujal nejprve kreslenou groteskou *Tři muži* (1959) a kresleným "polyekranem" *Parazit* (1960). Tam, kde však vyšel ze scénáře a výtvarných návrhů Jiřího Tomana, vytvořil filmem *Ptáci Koháci* (1965) virtuózní mezní dílo kreslené tvorby, moderní grotesku-bajku s hlubokým lidským nábojem.

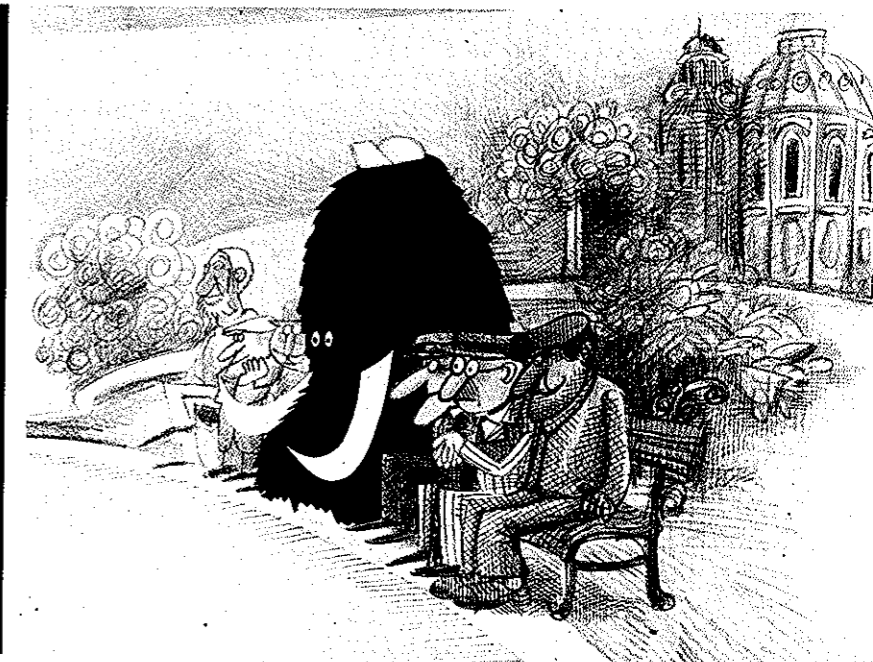
Podobně významným dílem byla i rozmarná hříčka režiséra-animátora i výtvarníka Františka Vystrčila *O místo na slunci* (1959) s mistrně anekdotizovanou myšlenkou lidkého soužití, realizovaná prostou a jednoduchou cohlovskou kresbou. Získala sedm významných zahraničních poct. Vystrčil natočil pak ještě několik zdařilých satirických grotesek *Start* (1964), *Čtverec* (1965), *Kosmodrom* (1969), *Nůžky* (1970, výt. Adolf Born) a *Citáty* (1973, výt. Jiří Kalousek).



Josef Kábrt
Slavík a růže
"Nightingale and Rose"

The distinguished animator Vladimír Lehky first captured audiences with the cartoon grotesque "Three Men", (1959) and the multiscreen cartoon "Parasite" (1960). Then, using a script and artistic suggestions by Jiri Toman, he made a film called "Queer Birds" (1965), a virtuoso landmark in cartoon work which is a modern fable charged with a profound humanity.

A similarly significant work was a quirky film by the director-animator Frantisek Vystrcil, "A Place in the Sun" (1959), with its masterful anecdotalised ideas about human co-existence, made with simple drawings. It won seven important foreign awards. Vystrcil then made several successful satirical cartoons, "Start" (1964), "Square" (1965), "Cosmodrome" (1969) "Scissors" (1970, artist Adolf Born) and "Quotations" (1973, artist Jiri Kalousek).



Stanislav Látal
Nebudte mamuty
"Let Sleeping Mammoths Lie"

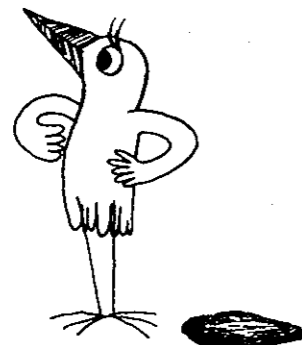
Zkušný Trnkův animátor Stanislav Látal se režijně nejvýrazněji uplatnil v trojici ploškových filmů Jak si opatřit hodné dítě (1965), Otylie a 1580 kaněk (1965) a Nebudte mamuty (1967), jejichž bytostně současným autorem byl Miloš Macourek a temperamentním výtvarníkem Jan Brychta. Tyto crazy-morality vynikly kromě gejziru znamenitých gagů vtipným a současným přístupem k dnešním dětem. Roku 1981 realizoval ještě Látal náročný celovečerní loutkový a ploškový film Příběhy Robinsona Crusoe (výtv. Adolf Born) a roku 1986 dokončil další tři epizody z Haškova Švejka, které se však nevyrovnaly původním filmům Trnkovým.

Dětským divákům se také erudovaně věnovala animátorka Božena Možíšová, jejíž seriál příběhů malé Dorošky a jejího papouška (1971-78, výtv. J. Kalousek) byl živý a temperamentní.

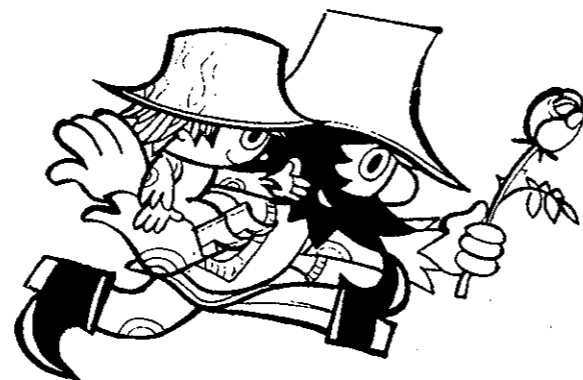
K nejúspěšnějším a počtem děl nejdelším patří také kreslený seriál Ladislava Čapka a výtvarníka Radka Pilaře O loupežníku Rumcajsovi (1967-81). Prosté půvabné příběhy plné humoru, fantazie, nevšední dobroty a živé kresby doslova znárodněly.



Jiří Toman
Ptáci Koháci
"Queer Birds"



An experienced animator of Trnka's films, Stanislav Latal's most distinguished directorial work was the trilogy of two-dimensional films "How to Obtain a Good Child" (1965), "Otylie and the 1,500 Inkspots" (1965) and "Let Sleeping Mammoths Lie" (1967), whose intrinsically modern author was Miloš Macourek, with artwork by the spirited Jan Brychta. These mad films with a modern twist not only overflowed with jokes, but had also a witty and modern approach to contemporary children. In 1981 Latal made a demanding full-length two-dimensional film, "Tales of Robinson Crusoe" (artist Adolf Born), and in 1986 he made a further three episodes of Hasek's "Svejk", which did not however equal Trnka's original film version.



Radek Pilař
O loupežníku Rumcajsovi
"Rumcajs, a National Hero"

The animator Božena Možíšová addressed children without talking down to them, and her "Dorothy and Her Parrot" series (1971-78, artist J. Kalousek) was lively and robust.

Another of the most successful and longest-running cartoon series was "Rumcajs the Highwayman", created by Ladislav Čapek and Radek Pilař. These simple, engaging stories full of humour, imagination, unobtrusive gentleness made Rumcajs a national hero.

Scénárista, výtvarník animátor:
M + B + D

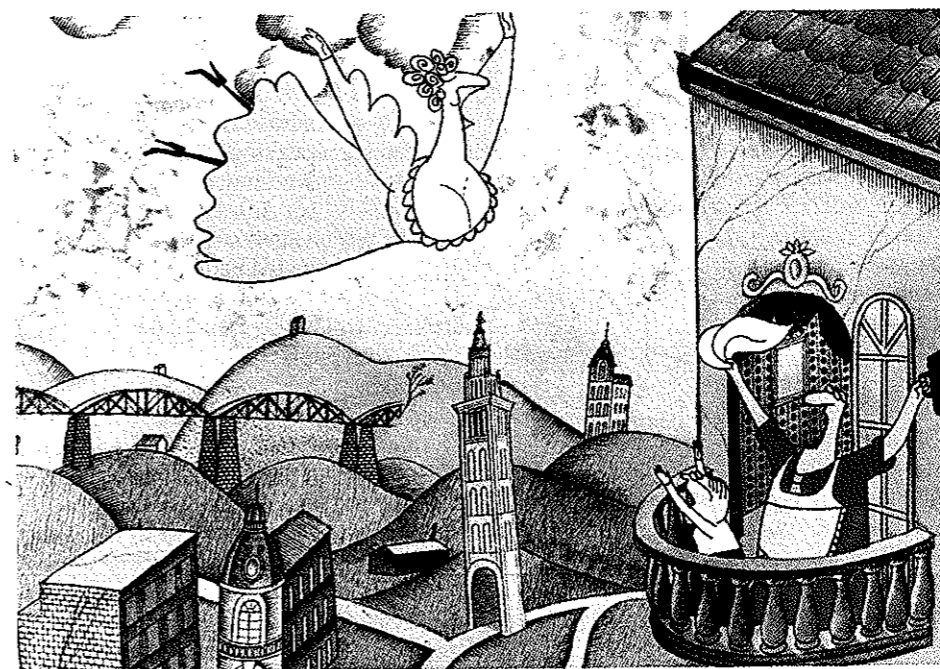
Do této plejády hodnotných a vtipných seriálů patří na jedno z prvních míst také dílo autorské trojice Macourek - Born - Doubrava Mach a Šebestová, aneb Utržené sluchátko (1976-85). Miloš Macourek, básník, spisovatel a scénárista, je autorem více než padesáti námětů animovaných filmů, vždy duchaplých, svěžích a současných. Adolf Born, znamenitý karikaturista, grafik a ilustrátor se na nemenším počtu filmů podílel jako výtvarník. Filmografie předního animátora Jaroslava Doubravy není o nic chudší. Malí školáci Mach a Šebestová jsou "majiteli" kouzelného sluchátka, které umí splnit každé přání.



Adolf Born
O utrženém sluchátku
"The Torn-off Earphone"

Scriptwriter, artist, animator:
M + B + D

In the midst of this galaxy of valuable and witty serials belongs "Mach and Sebestova" (1976-85), the work of the Macourek - Born - Doubrava threesome. Miloš Macourek, poet, writer and scriptwriter, is the author of more than fifty concepts for animated films, which are always ingenious, fresh and contemporary. Adolf Born, the distinguished cartoonist, graphic artist and illustrator played an equally large role in the film as its artist, while the work of the animator Jaroslav Doubrava is just as rich. Mach and Sebestova are two children who own a magic telephone receiver, which can grant their every wish. This leads to



Adolf Born
Ze života ptáků
"Bird Lives"

Adolf Born
Mach a Šebestová
"Mach and Shebestova"



Z toho vyplývá i řada situací právě tak každodenních, jako zázračných, vždy zábavných, hovořících k dnešním dětem jejich řečí.

Kromě seriálů vycházejí však z tohoto tak sehraného autor-ského týmu i satirické morality, ověněné desítkami festivalových cen. Co kdyby (1972), Ze života ptáků (1973), Nesmysl (1974), Hugo a Bobo (1975) Ze života dětí (1977), Servis (1973), O Matyldě s náhradní hlavou (1985) atd. A jsou to právě díla této trojice, která nezvratně dokazují, že k tomu, aby i ta nejhlubší myšlenka mohla být tlumoče-na poutavě, zábavně a atraktivně, je třeba především talent, imaginace a suve-rénní profesionalita. To je i další z princi-pů české školy animovaného filmu.



Adolf Born
O utrženém sluchátku
"The Torn-off Earphone"

a number of situations which are both everyday and miraculous, and always entertaining, speaking to today's children in their own language.

Besides these serials, this well-coordinated team produced satires with morals, which won dozens of festival awards. "What If..." (1972), "Bird Lives" (1973) "Nonsense" (1974), "Hugo and Bobo" (1975), "Child Lives" (1977), "Service" (1973), "Matilda With the Spare Head" (1985) and so on. It is the work of these three people above all which provides conclusive evidence that the deepest thoughts can be translated in an engaging, entertaining and attractive way, given talent, imagination and professionalism. This is another of the principles of the Czech school.

Klady i zápory prvního dvacetiletí

Rekli jsme již, jak je nesnadné a snad i nevhodné dělit tak mladou oblast umělecké tvorby generačně, slohově či žánrově. Přesto jsou šedesátá léta období, kdy právě tak vrcholí a vyhraňuje se tvorba jejich zakladatelů, jako přichází generace nová, nové hledání, objevy, osobnosti, rukopisy. Nesporné je, že nejsilnější podněty dal animované tvorbě v oblasti tématické, výtvarné, technologické i žánrové Jiří Trnka. Je však ještě příliš brzy na úctu k tradici a mnohé teď vzniká ve zdravé polemice s ní.

Nové podněty v kinematografiích demokratických států umožnila realizovat konkurence řady produkcí, které měly zájem přicházet s něčím novým, překvapivým, atraktivním. Ve státním filmovém monopolu tento hnací motor pochopitelně chyběl. Byl nahrazen, rozpolcen i brzděn touhou státní moci vystupovat v roli mecenáše vyspělé, moderní a svobodné umělecké tvorby a potřebou propagovat vlastní ideologii. Ta ovšem chtěla umění věrné přírodě, dělnické třídě, poslušné a bojové současně, což byla pěst na oko samé podstatě animovaného filmu, tak bezstarostné, jízlivé, fantaskní i poetické. Znamenité animované filmy pak nevznikly "protože", ale "přestože".

Kdo tedy animovanou tvorbu vlastně řídil? Kromě tu agresivní, tu zcela lhostejné státní moci (agitační a propagační oddělení UV KSC, ministerstvo kultury, Ústřední ředitelství Čs. filmu, Ředitelství Krátkého filmu ...) byla to dramaturgie, tedy instance v západních kinematografiích jako instituce téměř neznámá a kterou lze přeložit mnohem internacionálnějším pojmem "redakce". Tato instituce, podezíraná rovněž z "intelektuálních potouchlostí", se snažila v permanentním zápase s mocí a v mezích možných finančních limitů a kapacity studií především o dvoji: za prvé poznat talent

Positive and negative aspects of the first twenty years

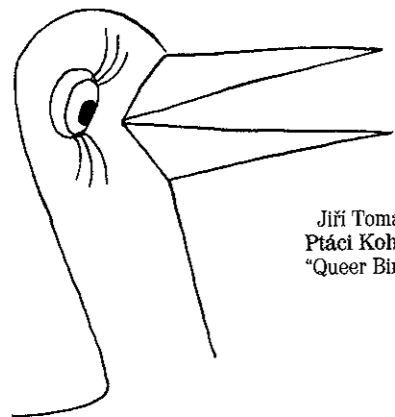
We have already said that it is difficult and perhaps also of no advantage to divide such a young art generationally, stylistically and generically. Nonetheless, the 1960s were a time when, just as the work of the art's founders was crystallising and coming to a peak, a new generation was also arriving, looking for new things and making new discoveries with new personalities and signatures. It cannot be denied that the most powerful stimuli were given to animation in the areas of theme, artwork, technique and genre alike by Jiri Trnka. However, it is too early to talk about honouring a tradition, and there has also been something of a healthy reaction against him in some areas.

In democratic countries, cinema is given new stimuli by the competition of productions which want to come up with something new, surprising and attractive. Under a state film monopoly this driving force was understandably absent. It was replaced and also braked by the desire of the ruling powers to play the role of Maecenas of developed, modern and free artistic work, and the need to propagate their own ideology. They wanted art which was faithful to nature and to the working class, and which was both obedient and fighting at the same time. This was a blow on the head for the very essence of animated film, which was carefree, caustic, imaginative and lyrical. The most outstanding animated films then arose not because, but despite.

Who, then, actually controlled animated film? Besides the sometimes aggressive, sometimes entirely indifferent state (the propaganda section of the Communist Party Central Committee, the Ministry of Culture, the Central Management of Czechoslovak Film, the Management of Kratky film) it was the dramaturgy, an institution

a umožnit mu, aby se plně realizoval ve smyslu své vlastní osobitosti a jedinečnosti. Za druhé vytvořit takové organické proporce v animované tvorbě, aby v ní nebyl zanedbán dětský divák, humor, kritický náhled i sebereflexe, poetičnost, vtipná zábava, náročný experiment. Dramaturgie schvalovala náměty, scénáře, navrhovala výrobní plán. Autorům typu Trnky, Brdečky či Svankmajera nikdy náměty nevnucovala, ale řadě ostatních pomáhala vyhledávat vhodné látky a scénáristy. Mezi ty nejlepší patřili Ivan Urban, Jiří Brdečka, Jan Werich, Miloš Macourek, Václav Čtvrtek.

Veškeré úsilí dramaturgie bylo ovšem silně paralyzováno ve stalinských padesátých letech a značně omezeno v sedmdesátých a osmdesátých letech husákovské normalizace, kdy bylo její staré vedení odvoláno a nahrazeno novým, poslušnějším. Svou negativní roli sehrála však i absurdní honorářová politika. Všichni animátoři byli byť špatně placení zaměstnanci studia s nízkými prémiei "od metrů". Nesmyslně malé byly i honoráře za režii filmů. Relativně slušnější být rovněž nezávratné byly honoráře za literární přípravu, tedy za náměty, scénáře, autorská práva a za výtvarné návrhy. Mnozí vynikající animátoři se pak přirozeně snažili i o režii podle vlastních námětů a výtvarných návrhů a snad jen zcela výjimečně se zdarem. Podobně motivovaným nešvarem byla pak později i snaha některých dramaturgů a vlivných činitelů o vnucování vlastních, jen zcela výjimečně zdařilých námětů a scénářů tvůrcům, přirozeně že těm slabším, a to zejména v oblasti televizních seriálů.



Jiří Toman
Ptáci Koháci
"Queer Birds"

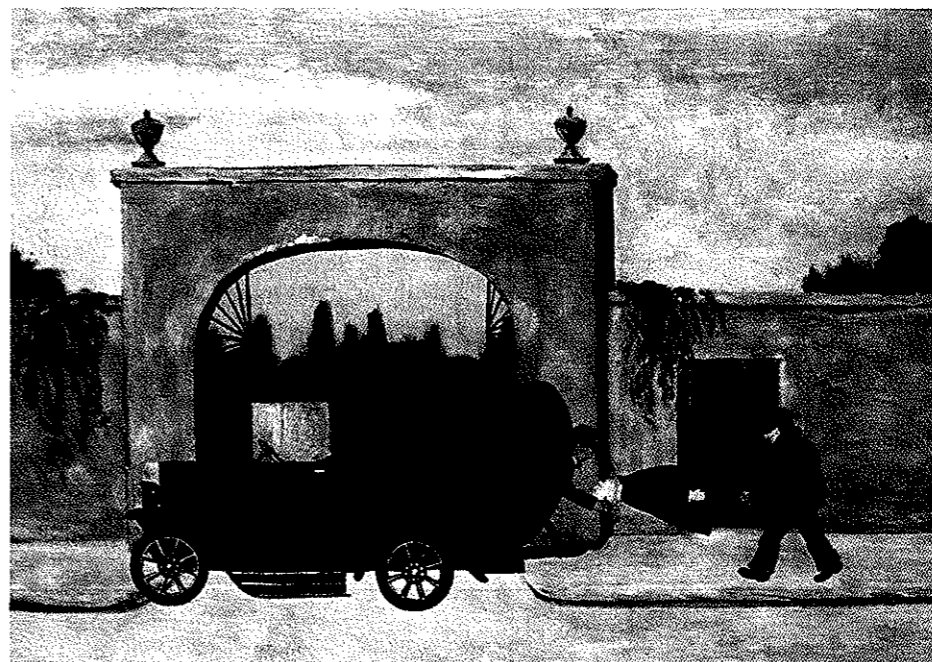
almost unknown in Western cinema, and which can be best translated by the more international concept of editors. These people, who were often nonetheless seen by the state as suspicious intellectuals, were engaged in a permanent power struggle with the state, and within their financial confines and studio capacities they tried to do two main things. The first of these was to recognise talent and allow it to be fully realised in accordance with the artist's own individual personality. The second was to create a kind of organic proportion in animated film, so that no one part - children's audiences, humour, critical overview and self-reflection, lyricism, witty entertainment or demanding experiment - was neglected. The dramaturgs approved outline proposals and scripts, and suggested a production plan. They never forced subjects on artists of the calibre of Trnka, Brdečka and Svankmajer, but helped many others to find suitable material and scriptwriters. Among the best dramaturgs were Ivan Urban, Jiri Brdečka, Jan Werich, Milos Macourek and Vaclav Cvrtek.

Naturally, the efforts of the dramaturgs were severely paralysed in the Stalinist 1950s, and were considerably limited in the "normalisation" hard-line years of the 1970s and 1980s, when the old dramaturgs were dismissed and replaced by new, more obedient ones. A negative role was also played by the absurd royalties system. All animators were paid badly and by the metre as employees of the film studios. Royalties for film directors were also ridiculously small. What were relatively higher, although not dizzyingly so, were the royalties for literary preparation, in other words for subjects, scripts, author's rights and for artistic proposals. Many excellent animators therefore naturally tried to direct their own subjects and artistic proposals, and it was only very rarely that this met with success. A similarly motivated abuse was the later attempt of some dramaturgs and influential authorities to force their own, usually completely inept ideas and screenplays on artists - naturally, the weaker ones - especially in the area of television serials.

Tím vším pak docházelo i v monopolní socialistické státní kinematografii k dělení animované produkce na uměleckou tvorbu a komerční výrobu. Ta první nám přinesla světové úspěchy, ta vznikala "přestože" a tou se zde také budeme jediné zabývat. Jsme však nuceni přiznat i existenci té druhé, pokleslé, realizované rychle a levně tou třetí, bezkonfliktní a netalentovanou garniturou. O té svět, bohudíky, téměř neví.

A znovu: animátor, režisér, výtvarník

Včem ještě doplnit charakteristiku prvního dvacetiletí české animované tvorby? Všimněme si, že jedinými důslednými režiséry výtvarníky byli Jiří Trnka, Zdeněk Miler a Zdeněk Smetana, jediným autorem, scénáristou a režisérem Jiří Brdečka. Prakticky všichni ostatní režiséři vycházeli z profese animátora a téměř všichni pracovali



Vladimír Kladiiva
Smrtící vůně
"The Deadly Odour"

All this, even under the state monopoly of film-making, led to the division of animated film into artistic and commercial work. The first brought international recognition, arose "despite", and is all with which we shall concern ourselves here. However, we are forced to mention the existence of the second, degenerate kind, made fast and cheaply by the third, unfrontational and untalented party yes-men. Of this work, thank goodness, the world knows almost nothing.

Again: animator, director, artist

What then, is still needed to complete the list of characteristics of the first twenty years of Czech animated cinema? It should be pointed out that the only consistent director-artists were Jiri Trnka, Zdenek Miler and Zdenek Smetana, and the only author, scriptwriter and director was Jiri Brdečka.

s řadou výtvarníků. To je v pořádku, neboť základem filmu je akce, pohyb a ten vytváří animátor. Podstatou animovaného filmu je však i obraz, stylizovaný výtvarně, ať jde o kresbu či loutku.

Za autora filmu je vždy pokládán režisér. Výtvarník bývá v titulcích přehlédnut, asi jako v hraném filmu kameraman. A přece je pro českou školu charakteristická její vysoká, slohotvorná úroveň výtvarná. Nelze si tedy nepřipomenout, a zvláště v této etapě, jména těch výtvarníků, kteří nikdy nереžirovali, ale jejichž podíl na tvorbě byl nemenší, než podíl režiséra. Byli to především Kamil Lhoták, František Freiwiligg, Vratislav Hlavatý, Zdeněk Seydl, Miroslav Štěpánek, Jaroslav Malák, Adolf Born, Pravoslav Rada. Tato jména spojují jen tři vlastnosti: výrazná osobitost, profesionální a současná výtvarná suverenita a respektování pravidel hry animací i kamerou stylizované akce, filmového časoprostoru, záběru, montáže.

František Freiwiligg
Andělský kabát
"The Angelic Coat"



Practically all the other directors were originally animators, and almost all of them worked with a number of artists. This does not matter, because the basis of film is action and movement, and this is created by the animator. The essence of animated film, however, is the stylised picture, whether this is a drawing or a puppet.

The director of the film is always considered its author. The artist tends to be overlooked in the credits, rather like the cameraman in a feature film. Nonetheless, the Czech school is known for the high stylistic standard of its artistry. At this stage especially, therefore, we should list the names of some of those artists who never directed but whose share in the work was none the smaller than that of the director. Chief among them were Kamil Lhotak, Frantisek Freiwiligg, Vratislav Hlavaty, Zdenek Seydl, Miroslav Stepanek, Jaroslav Malak, Jaromir Gal, Frantisek Skala, Jiri Salamoun, Dagmar Berkova, Frantisek Braun, Jan Brychta, Vladimir Jiraneck, Adolf Born, Vladimir Kladiva, Radek Pilar, Jiri Kalousek, Petr Pos and Pravoslav Rada. These names are joined by only three qualities: a noticeable personality, professional and artistic mastery and respect for the rules of animation and action stylised by the camera, for the time and spatial confines of film, for the shot and montage. Many of them did the artwork for dozens of films, and thus had a share in the great majority of domestic and foreign successes and awards.

Nové tváře šedesátých a dalších let

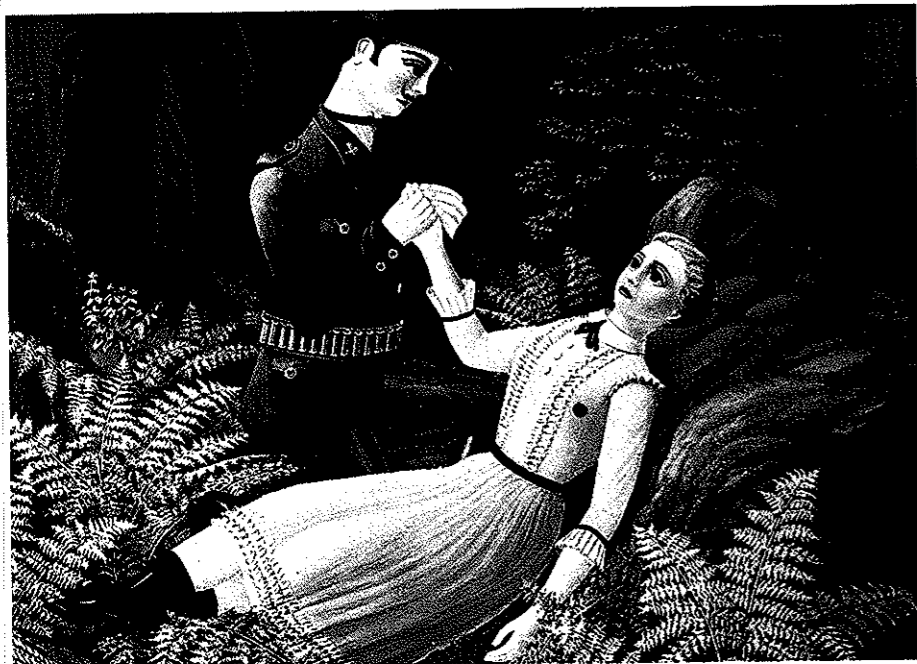
V polovině šedesátých let debutovali úspěšně ještě dva režiséři-nevýtvarníci, Pavel Procházka a Ivan Renč. Procházka pracoval řadu let jako animátor s Břetislavem Pojarem. Jako režisér se uvedl nápaditou ploškovou satirou Číslice (1965), v níž se výtvarně představil v animovaném filmu Jan Švankmajer a jehož protitotalitní ideu naštěstí nepochopila snad jen mentálně natvrdlá státní vrchnost. Úspěšná byla i vtipně varovná Popletená planeta (1966, výt. Eva Šedivá) a parafráze gangstersko-honičkových grotesek LUP (1967, výt. Josef Kábrt). Parádní kuriozitou byla pak loutková "opera-buffo" O komínku zedníky láskovně nakřivo postaveném (1968), jejímž vtipným výtvarníkem byla jeho žena Stanislava. Procházka, jehož doménou byl lehkoruký, bizarní režijní temperament, však po "osvobození" Československa armádami Varšavského paktu i se svou ženou emigroval a tvoří dnes v zahraničí, stejně jako výtvarníci Svatopluk Pitra, Jan Brychta a režisér Emil Radok.

V elice slibné byly režijní začátky bývalého kameramana Ivana Renče, jenž roku 1965 natočil s originálním výtvarníkem-autodidaktem Františkem Braunem poetický ploškový film Kouzelník. S žákem prof. A. Hoffmeistera Jaromírem Gálem realizoval výrazné kreslené satirické morality Jak jedna paní dostala psaní (1967), Mraveniště (1968), ploškovou Zpívající loď (1971) a loutkové filmy Strážce majáku (1968) a Kuželky (1974). S Miroslavem Štěpánkem varovné satiry Meč (1967) a Město ve smutku (1968). Triptychem Člověk a loutka (1981) vítězí na festivalu v Západním Berlíně. Jeho hořce poetizující talent se však tímto vyčerpal a jeho další početná tvorba se většinou soustředila už jen na komerční produkci.

The new faces of the 1960s and 1970s

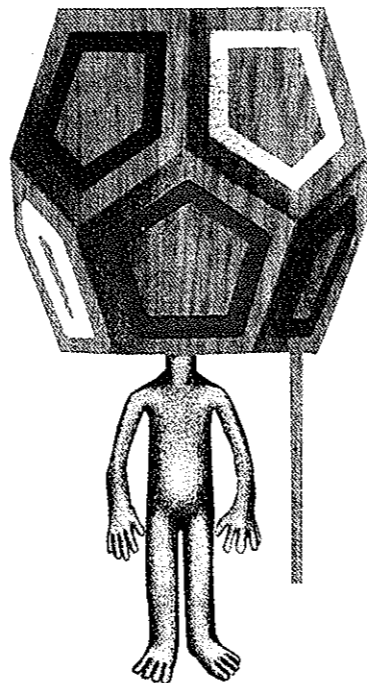
In the middle of the 1960s two new directors made successful debuts, Pavel Prochazka and Ivan Renc. Neither of the two were artists. Prochazka worked for a number of years as an animator with Břetislav Pojar. He made his name as a director with the two-dimensional satire "Numbers" (1965), in which the director Jan Švankmajer took the role of artist. The only people who did not understand its anti-totalitarian message were the mentally-fossilised leaders of the state. Another success of Prochazka's was the wittily admonitory "The Confused Planet" (1966, artist Eva Sediva) and a paraphrase of gangster cartoons, "LOOT" (1967, artist Jan Kabrt). A distinct curiosity was his puppet opera-buffo, "The Chimney Built Awry By the Waggish Bricklayers" (1968), whose witty artist was his wife, Stanislava. However, Prochazka, whose trademark was a light-handed, bizarre directorial temperament, emigrated with his wife after Czechoslovakia was "liberated" by Warsaw Pact troops in 1968, and today he is still making films abroad, as are the artists Svatopluk Pitra and Jan Brychta and the director Emil Radok.

The former cameraman Ivan Renc made a very promising directorial debut in 1965, making a poetic two-dimensional film "Magician" with the self-taught artist Frantisek Braun. With a pupil of Professor A. Hoffmeister, Jaromir Gal, he then made the expressively-drawn satirical cartoon "The Lady Who Got a Letter" (1967), "Anthill" (1968), the two-dimensional "The Singing Ship" (971) and the puppet films "The Lighthouse Keeper" (1968) and "Skittles" (1974). With Miroslav Stepanek he made the warning satire "The Sword" (1967) and "The Town in Black" (1968). The three part "Man and Puppet" (1981) won at the West Berlin festival. Its bitter lyrical talent, however, exhausted him, and his numerous other works were from then on commercial.



František Braun
Do lesíčka na čekanou
"Up to the Huntsman's Watch"

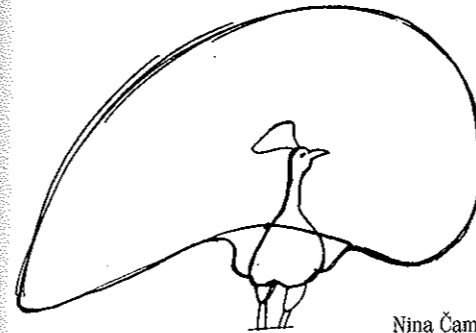
Ivanem Renčem končí však i výčet významných režisérů-nevýtvarníků, kteří se podíleli na profilu české školy jak výběrem látek, tak adekvátních spolupracovníků i vlastním citem pro specifiku animované tvorby. Absolventi Ateliéru filmové a televizní grafiky na VŠ UP pracovali v tomto období většinou jen jako výtvarníci (Vladimír Hlavatý, Jaromír Gál, Petr Poš, Milada Kučerová). Od konce šedesátých let kde však tato škola pod vedením Miloslava Jágra stále větší důraz na vlastní autorské podněty, na scénářistickou přípravu, animaci a režii. Dochází rovněž k těsnější spolupráci s Krátkým filmem a filmovou distribucí. Absolventské filmy jsou pak realizovány v profesionálních podmínkách a uváděny v kinech. Ani ony však nevytvářejí šablonu či stereotyp, nýbrž zpestřují a oživují reper-



Jana Olexová
Tma
"Darkness"

Ivan Renc also finished the line of significant directors who were not artists, and who played a distinguished role in the profile of the Czech school both as choosers of materials and of good colleagues, and for their special feeling for the specifics of animated work. The graduates of the Studio of Film and Television Graphics at the Czech school of Applied Art were mostly working only as artists at this time (Vladimír Hlavatý, Jaromír Gal, Petr Pos, Milada Kucerova). Since the end of the 1960s, however, under the leadership of Miloslav Jagr, the school had been putting more emphasis on scriptwriting, animation and direction. It also started to cooperate more closely with the Kratky Film company, and with film distribution. Students' graduation films were thus being produced under professional

toár dramaturgie studií. Rozvíjejí individualitu svých tvůrců a jejich profesionální komplexnost a vybavenost. Společnými jmenovateli jsou jen svěžest a temperament a snad i aktuální oslovení diváků dětských a jistá "feminizace" animované tvorby, v níž se dosud s výjimkou Hermíny Týrlové a konturistek, koloristek a fázařek uplatňovali většinou jen muži.



Nina Čampulková
Páv není jediný
"The Peacock Is not the Only One"

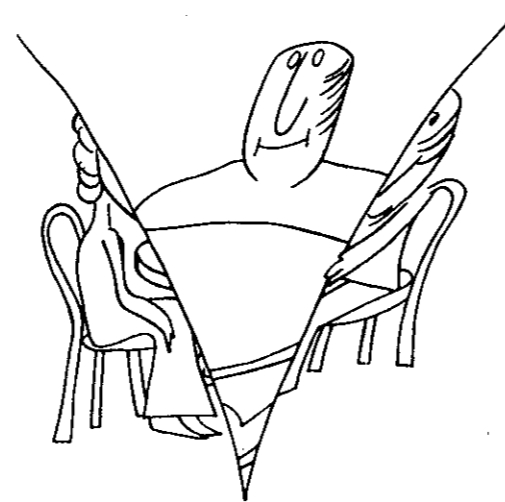
Velmi šťastný byl režijní vstup absolventky VŠ UP Jany Olexové, která debutovala dvěma rozmarnými hrátkami Kejklovačka (1964) a April (1965), znamenitě sehranými oživými předměty. Jejich animaci dala výtvarné hodnoty a vtipné pointy. Ovládnutím všech čtyř základních složek tvůrčího procesu, námětu a scénáře, výtvarného pojetí, animace a režie, patří k prvním tvůrcům filmů ryze autorských. Ve výstražném jinotaji Genesis (1966) zrodí osudové soukolí loutku-člověka, kterou vzápětí opět zničí. Moderní výtvarnou symbolikou, použitím výrazných dřevěných materiálů, suggestivní animací a organickým sepětím všech složek docílila intenzivního dramatického účinku. Ve filmu Setkání (1968) kombinuje loutku s ploškovou technologií a pastelovou kresbou a tlumočí v odvážné metafoře problematiku složitosti vzájemného pochopení. Pět filmů z prvního období Jany Olexové patří k vývojově významným dílům. K animovanému filmu se však vrací až po patnáctileté odmlce třemi filmy, které mají dosud své výtvarné hledačství, ne však již svou homogennost a citový dopad.

conditions and were being shown in cinemas. They were not creating models or stereotypes, but were brightening and enlivening the repertoires of the studios. They developed the individual personalities of the artists and their professional complexities and accoutrements. The common denominator was only freshness and temperament, and perhaps the addressing of children's audiences in a more topical way. There was a certain feminisation of animated work, in which, with the exception of Hermina Týrlova, the only female workers had been outliners, colourers and continuity girls.

The directorial debut of Jana Olexova, a College of Applied Art graduate, was extremely auspicious - two quirky short films, "Juggling" (1964) and "April" (1965), in which objects are brought to life and move in synchronisation. Olexova gave their animae artistic value and witty ideas. She was at ease with all four basic elements of the creativ process - the initial idea and script, the artistic conception, animation and direction, and thus is one of the first creators of authors films. The cautionary allegory "Genesis" (1966) gives birth to a fateful combination of a man-puppet, who thereafter is not seen again. By using modern artistic symbolism, expressive woodern materials, atmospheric animation and organic combination of all these elements she manages to create an intense and dramatic effect. In the film "Meeting" (1968) she combines puppet and two-dimensional techniques, using pastel drawings, and thus interprets, with daring metaphors, the problems of mutual understanding. These five films from Jana Olexova's early period are among the works which played a significant role in the development of the art. However, she did not return to animated film for fifteen years, and then made three films which still show her artistic searching, but not her earlier homogeneity and emotional strength.



Václav Mergl, Homunkulus, "Homunculus"



Igor Ševčík
Siesta
"Siesta"

Další absolvent ateliéru prof. Hoffmeister a Václav Mergl se představuje už svým školním filmem *Proměny* (1964), komponovaným a animovaným na hudbu Jana Hammera, jako výtvarník a režisér-myslitel. Je to jeden z našich prvních filmů, jenž nevyvolává výtvarný účín figurativními prvky a výtvarnou stylizací, nýbrž organizací matérie analogickou vnitřní pulzací hmoty, její tvořivé i ničivé činnosti. Animuje většinou modelací hlíny

Merglovy filmy *Laokoon* (1970), *Krabi* (1976), *Homunkulus* (1984) a *Mikrob* (1986) kladou vždy naléhavé etické otázky. První dva jsou varovné sci-fi morality, realizované ploškovou technologií v téměř vzdorovitě pevných tvarech i koloritu. Jsou přesně a metodicky konstruované. Iluzi kovových materiálů, struktur a barev vytváří Mergl v Krabech vize budoucích apokalyps. *Homunkulus* se zabývá magickými formulacemi střetů umělého

Another graduate of Professor Hoffmeister's studio, Vaclav Mergl, appeared on the scene as an artist and a thinking director while still at school. "Metamorphoses" (1964), composed around and animated to the music of Jan Hammer, is one of the first Czech films whose artistic effect is not caused by figurative elements and stylisation, but by the organisation of objects by the analogical inner pulsation of their material, and its creative and destructive activities. Most of the animation is of clay models.

Mergl's films "Laocoon" (1970), "Crabs" (1970), "Homunculus" (1984) and "Microbe" (1986) all pose urgent ethical questions. The first two are cautionary science-fiction tales, made with two-dimensional technology with almost resistant forms and local colour. They are precisely and methodically constructed. In *Crabs*, Mergl creates an illusion of

a přirozeného bytí a pracuje kromě plošek i s objekty a koláží. I on je sugestivně varovný. *Mikrob* je ve svém jinotaji popisnější a výtvarně ne vždy jednotný. Mergl je v těchto filmech typem tvůrce-analytika a syntetika vnitřního i vnějšího dramatického patosu. Jako výtvarník navazuje osobitě a funkčně na současné trendy moderního umění. Realizuje však i řadu televizních "večerníčků", v nichž jeho kresba působí poněkud chladněji. Píše i náměty pro filmy svých kolegů (*Poslední lup*, režie: J. Barta a kreslený horor *Sestřeničky* (1988) realizoval s výtvarníkem Jiřím Šalamounem, jehož sarkastické kresbě však nedal nezbytnou míru grotesknosti akční. Té je přebohatě v rozverně grotesce *Haló, Alberte* (1990).

Merglovy duchaplné a přesné konstrukce obohatily náš animovaný film o novou specifickou polohu, která je protipólem improvizace a spontánní fantazie. Také jeho filmy měly doma i v zahraničí řadu úspěchů. *Krabi* získaly hlavní ceny v Oberhausenu a v Bratislavě, *Homunkulus Zlatého Huga* v Chicagu.

metal materials, structures and colours which is a vision of future apocalypse. *Homunculus* uses magical formulae to illustrate the clash of the artificial and natural existence, and works with objects and collage. Here, too, he creates an atmosphere of caution.

Being an allegory, "Microbe" is more descriptive and not always artistically unified. Mergl in these films is both a creator and an analyst and synthesist of inner and outer dramatic pathos. As an artist he joined in his own personal way on to modern artistic trends of the period. However, he also directed a number of children's bedtime stories, in which his drawing is somewhat colder. He also wrote proposals for films by his colleagues and made the cartoon horror film "Little Sisters" (1988) with the artist Jiri Salamoun, whose sarcastic drawings, however, did not provide the essential level of grotesqueness. This is much more in evidence in the quirky cartoon "Hallo Albert" (1990).



Milada Sukdotáková
Střelnice
"The Shooting-Gallery"

Kráce, ale významně vstoupily do hry i dvě další začky Ateliéru filmové a televizní grafiky Lenka Naibauerová a Pavla Rezníčková, které obohatily výtvarný slovník filmového humoru o úsměvně zřeštěnou současnou polohu. Naibauerová realizovala dva svérázné filmy "na písničku". *Stará panna* (1971) je výtvarně vtipnou parafrází periferní poetiky kruťácky kreslenou a fortelně rozhybanou. *Pastýřské muzicírování* (1974) slučuje prvky pastýřské selanky s parodií idylismu a s jízlivým humorem. Její kresba či spíše malba je

Mergl's ingenious and precise construction gave Czech animated film a new level, which was the antithesis of improvisation and spontaneous imagination. His films were also considerably successful at home and abroad. "Crabs" won the main prize in Oberhausen and in Bratislava, while "Homunculus" won the Golden Hugo in Chicago.



Pavla Řezníčková
Ušatá Cecilie
"Long-eared Cecilia"

bohatě pointovaná, roztančená a krásně škodolibá. Řezníčková vychází ze současné expresivně groteskní kresby. Představila se v *Ilustrované ženě* (1969) a svůj cit pro fantaskní a bizarní nadsázku uplatnila i v moderních pohádkách *Ušatá Cecilie* (1973) a *Masožravá Julie* (1975). Nepoužívá kontury a koloritu, kreslí štětcem a barvou v lomených, chladných a přece výrazných tónech. Obě výtvarnice-režisérky vnesly do našeho animovaného humoru svým současným výtvarným temperamentem a zdravou nevázaností vzruch a osvěžení. Bohužel, jen krátce.

Two other students of the Studio of Film and Television Graphics, Lenka Naibauerova and Pavla Reznickova, made short but significant contributions to the scene, enriching the annals of film humour with a mad and contemporary element. Naibauerova made two distinctive films based on songs. "Old Maid" (1971) is an artistically witty paraphrase of suburban poetics which is cruelly drawn and adroitly animated. "Musical Shepherds" (1974) combines elements of the pastoral idyll with a parody of idyllism and a caustic humour. Her dancing drawings, or rather paintings, are richly pointed and beautifully malicious. Reznickova develops contemporary expressive cartoon drawing. Her first film was "The Illustrated Woman" (1969) and she then showed her feeling for the fantastic and bizarre

Další posluchačkou VŠ UP je výtvarnice a ilustrátorka Dagmar Doubková. Její úspěšnou diplomní prací je ironická oslava dobrodiní lidstva, tabáku, Na věčnou památku (1975). Ve svých dalších, většinou ploškových filmech, se zaměřuje na současně vyprávěnou pohádkovou moralitu (*O parádívě Sally*, 1976, *Perníkový dědek*, 1977, *Královna Koloběžka první*, 1981) a na společenskou satiru (*Sbohem, Ofélie!* 1979, *Nesplnitelný sen*, 1982, *Podojená kráva*, 1982, *Shakespeare roku 2000*, 1987). V obou případech vychází její kresba z humoru současné knižní ilustrace, spojující fantazii i disproporce dětské kresby s její poetickou prostotou i akčnost seriálových kreseb s absurdní nadsázkou, expresivní deformací a ironií. Za výtvarné řešení *Perníkového dědka* získala Doubková v Moskvě Cenu Svazu sovětských umělců.

Významným přínosem byl její loutkový debut ve filmu *Křesadlo* (1985). V loutkách i dekoracích se nebála použít výtvarně groteskní stylizace a nadsázky funkčně, netradičně a temperamentně. Andersenovská poetika zde získává spíše rabelaisovské dimenze. Je zásluhou Dagmar Doubkové, že proti bezbarvé idyličnosti, lineární kresbě a plošnému koloritu, proti stereotypu pohádkových klišé staví obrazová pojetí podstatně uvolněnější, kolorit pestřejší i současnější humor.



Dagmar Doubková
Podojená kráva
"The Milked Cow"

exaggeration again in the modern fairy tales "Long-eared Cecilia" (1969) and "Carnivorous Julie" (1975). She did not use contours and local colour infill, but painted with a brush in brittle, cold and yet expressive colours. Both artist-directors brought to animated humour their contemporary artistic temperaments, and their healthy independence was stirring and refreshing. Unfortunately, they did not last long.

Another Studio student was the artist and illustrator Dagmar Doubkova. Her successful graduation work, "In Loving Memory" (1975) was an ironical celebration of that boon to humanity, tobacco. In her other, mostly two-dimensional films she aims at a contemporary telling of fairy tales with morals "Dressy Sally" (1976), "The Gingerbread Grandpapa" (1977), "Queen Scooter the First" (1981) and social satire ("Farewell, Ophelia!" (1979), "The Impossible Dream" (1982), "The Cow Milked Dry" (1982) and "Shakespeare Year 2000" (1987)). In both cases her humour similar to that seen in modern book illustration, which joins the imagination and disproportion of children's drawings with their poetic simplicity, and imbuing the action of her serial drawings with absurd exaggeration, expressive distortion and irony. The artwork of "The Gingerbread House" won Doubkova the Prize of the Soviet Artists' Union in Moscow.

Her puppet debut in the film "The Tinder Box" (1985) made a valuable contribution to the art. In her puppets and their background she was not afraid to use artificially grotesque stylisation, and exaggeration which was effective, untraditional and lively. Andersen's poetic stories here take on more of a Rabelaisian dimension. It is greatly to Doubkova's credit that instead of dull little idylls, linear drawing and two-dimensional colour infill, instead of the stereotyped fairy-tale cliché she created a picture which was considerably freer, a colour more varied and a humour more contemporary.

Nina Čampulková
O rybáři, který nikdy
nic nechytil
"The Angler Without a Catch"



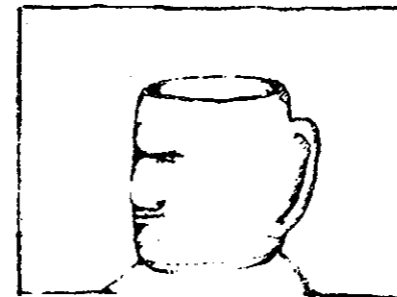
Dagmar Doubková
Podojená kráva
"The Milked Cow"



Zcela odlišnou cestou se ubírá její spolužačka Nina Čampulková. Svůj zájem o svět poezie projevila už během studia křehkou realizací jedné z poetických hříček Christiana Morgensterna (1971). Absolvovala emotivní výtvarnou montáží, kreseb a pastelů na motivy Prévertovy básně. Jak namalovat podobiznu ptáka (1973). Po delší odmlce natáčí starofrancouzskou milostnou baladu Aucassin a Nicolette (1980), v níž s minimem animace pracuje s výtvarným účinem reliéfních dřevěných polychromovaných loutek a temper. Páv není jediný (1982) je další výtvarnou básní, symbolicky evokující poetický text Miloše Macourka.. Čampulková v ní záměrně cituje v působivých nápovědích nejruznější motivy světové malby. Na obdobné výtvarné symbolice, v níž akce je vyjádřena jen prolínáním záběrů a nájezdy kamery je postaven i doprovod textu Jana Vodňanského Kolik je na světě věcí (1985). V těchto filmech jde tedy autorka cestou ryzí imaginace. Její loutky

Her fellow-student Nina Campulkova chose an entirely different path. She had shown interest in poetry while still a student, with a delicate film based on one of Christian Morgenstern's poetry games (1971). Her graduation work was an emotional composition of montage, drawings and pastels based on a poem by Prevert, "How to Paint the Portrait of a Bird" (1973). After remaining silent for a long time she made a film from an old French romantic ballad, "Aucassin and Nicolette" (1980), in which she used a minimum of animation, working with polychromatic wooden relief puppets. "The Peacock Is Not the Only One" (1987) is another artistic poem, which uses symbols to evoke a poem by Milos Macourek. Campulkova intentionally uses all manner of quotations from the history of painting. Her next film, an accompaniment to a poem by Jan Vodnansky called "The Wealth of the Earth" (1985) uses similar artistic symbolism, and its action is only expressed through the

Petr Sis
Hlavy
"Heads"



Petr Sis
Hlavy
"Heads"

a kresby jsou spíše vizuálními asociacemi, než konkrétním sdělením akcí. Ani příběh v nich není podstatný. Můžeme je nazvat spíše výtvarnou filmovou poezií, jemnou a kultivovanou, než animovanými filmy. To jim ovšem neubírá ani na objektivnosti, ani na estetickém účinku. Okouzlení krásou je tím nejomluvitelnějším hříchem.

Ve dvou kreslených filmech pak dokazuje Čampulková i svou jistotu v klasické příběhové formě. V Mikulkově povídce O rybáři, který nikdy nic nechytil (1984) vyjádřila střídme a sugestivně kontrast mezi civilní šedí hrdinova života a romantickým světem jeho snění. Pro ztřeštěnou pohádku O princezně Furieně (1986) nalézá rozmarně ironickou a zábavnou notu, stejně jako pro optimistickou alegorii Dům u pěti set básníků (1988). Ani v těchto filmech však neilustruje, ale vyjadřuje obrazem. Nelze tvrdit, že Nina Čampulková našla jedině možné spojení výtvarné poezie s fil-



alternation of shots and by the movement of the camera. Campulkova, then, takes the path of the imagination. Her puppets and drawings are more visual associations than actual imparters of action. Nor is the story even that essential. This is more visual film poetry, delicate and cultivated, than animated film. This does not detract from their discovery, or from their aesthetic effect. To bewitch with beauty is the most pardonable of sins.

In two cartoon films, Campulkova then shows she is also at home with the classic story form. In Mikulka's story "The Angler Without a Catch" (1984) she expresses, with restraint and yet with atmosphere, the contrast between the hero's grey life and the romantic world of his dreams. In the mad fairy tale "Princess Furiena" (1986), her tone becomes quirky and entertaining, and this continues in the optimistic allegory "The House of Five Hundred Poets" (1988).

movou dikcí, je však jisté, že dala záslužný podnět k jedné z jeho variant.

Filmovým temperamentem a suchým výtvarným humorem svých školních filmů Poetická cvičení a Karlínská frajerka (1972) zaujala Marcela Halousková. Věnuje se převážně televizní animované tvorbě, v níž na sebe upozornila filmy Dělnické písně (1976), Plakala panna, plakala (1976), Malovaná třída (1981), Kapitán Cook (1986). Graficky výrazné jsou i její animované reklamní black-outy.

Obdobně postupuje i další žačka VŠ UP Marie Satrapová. Také její filmy Jak byla velryba nemocná (1975), Barevné království (1976), Proč jsou na obloze draci (1977), Čarovná rybí kostička (1980) vtipně a funkčně reflektují polohu humoru současné dětské ilustrace.

Krátce a významně se představil absolvent téhož ateliéru Petr Sís. Roku 1977 debutoval nápaditou bajkou-anekdotou Ostrov pro 6000 budíků. Roku 1979 vzniká fantaskní aktuální reminiscence arcimbaldovských motivů Hlavy a roku 1982 varovná metafora Hráči (koprodukce s anglickou produkcí Halas and Batchelor, spoluřežie John Halas), v níž se tenisový zápas mění v alegorii vzájemného ničení. Také Petr Sís patří k dnešním tvůrcům autorských filmů, zaměřujících se k vážným otázkám současnosti. Jeho výtvarná řešení se různí ve volbě výrazových prostředků, jsou však vyhraněná a osobitá ve své kultivované dikci a invenci, i v jednotě filmového a výtvarného vidění. Petr Sís nám také naléhavě připomněl, že další vývoj umělecky angažované animované tvorby není myšlitelný nejen bez závažné myšlenky a výtvarných hodnot, ale ani bez aktuální argumentace a bez živého filmového rytmu.

However, not even in these films does she illustrate; what she is doing is expressing through pictures. It cannot be said that Nina Campulkova found the only possible connection between visual poetry and film language, but she gave a considerable impulse to one of the alternatives.

Marcela Halousková's film temperament and the dry humour of her pictures were already to be seen in her school films, "Poetry Exercises" and "The Karlin Queen" (1972). Her animation work was mostly for television, and she especially made her mark with "Workers Songs" (1976), "A Maiden Sat Weeping" (1976) "The Painted Classroom" (1981) and "Captain Cook" (1986). Her animated advertisements are also graphically expressive.

Another Studio student, Marie Satrapova, had a similar approach. Her films, "When the Whale Was Ill" (1975), "The Coloured Kingdom" (1976), "Why There Are Kites in the Sky" (1977), and "The Magic Fishbone" (1980) reflect the humour of contemporary children's illustration wittily and effectively.

A graduate from the same atelier, Petr Sís made a short and significant appearance. He debuted in 1977 with an ingenious fable, "The Island for 6,000 Alarm Clocks". In 1979 he created the fantastic yet modern homage to Archimboldi, Heads, followed in 1982 by a cautionary metaphor called "The Players", (a British co-production, produced by Halas and Batchelor and jointly directed by John Halas) in which a tennis match changes into an allegory of mutual destruction. Petr Sís is also a maker of author's films, which focus on serious contemporary questions. His artwork varies its choice of means of expression, but is always strongly personal in its cultivated diction and invention, as it is in the unity of his film and artistic vision. Petr Sís also urgently reminds us that the further development of animated film is unthinkable not only without serious thoughts and artistic values, but also without topical argument and without live film rhythm.

Ještě k problematice tvorby osmdesátých let

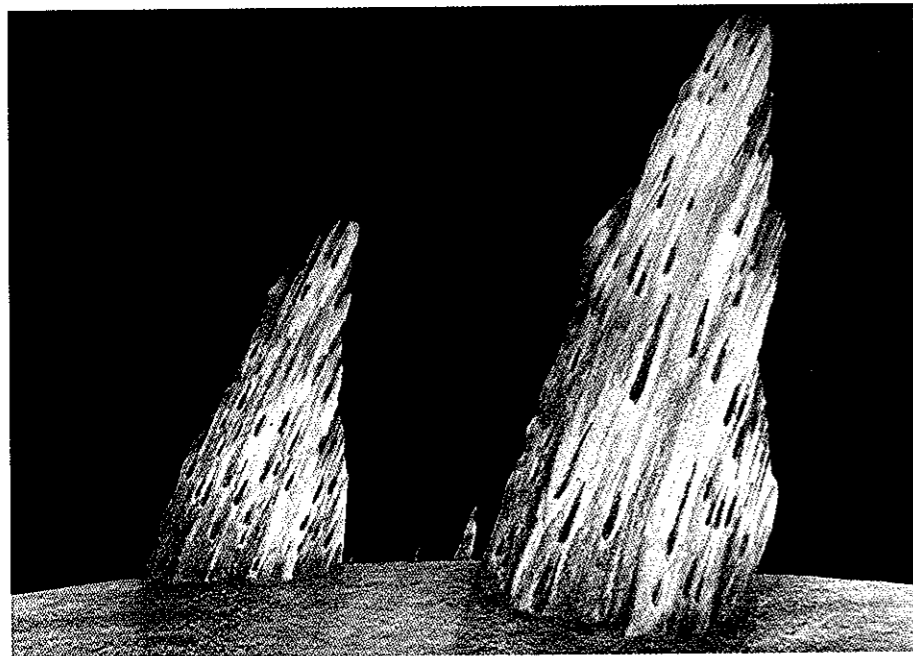
O tvorbě osmdesátých let nemůžeme říci, že by přinesla nové převratné tendence, vidění, postupy. Setkáváme se v nich dosud s filmy režisérů té nejstarší generace, Pojara, Bedřicha, Smetany, s vynikajícími výtvarníky šedesátých a sedmdesátých let Hlavatým, Meglem, Šalamounem, Bornem, Jiránekem, Ševčíkem, Novákem, Pošem, Bartou a Švankmajerem, i s pozoruhodnou tvorbou generace nejmladší, debutující. Vznikají v nich znamenité seriály Maxipes Fík a Mach a Šebestová, graduje však i masová výroba jejich ryze komerční, řemeslné produkce. Byl-li pro šedesátá léta charakteristický dobrý průměr tvorby s četnými vynikajícími výsledky, pak je pro léta osmdesátá při její stoupající kvantitě typický spíše její podprůměr s vzácnými výjimkami, které však stačí české škole animovaného filmu právem udržet její dobrou pověst. To se ovšem opět děje nikoli "protože", ale "přestože". Příčinou úpadku kvality nejsou však teď už jen "ideologické" diktáty a deformace politické "nadstavby", ale neumětelství a diletantismus řídicích podnikových orgánů, které se sice mění a zápasí mezi sebou, ovšem jen o pozice a příjmy. Cílem je už jen plnit plán a vnější ukazatele, což dává zelenou ke všemu ochotným polotalentům. Není to však jen ateliér filmové a televizní grafiky na VŠ UP, z něhož vycházejí nové podněty a noví výtvarníci-režiséři.

More problems of the 1980s

It cannot be said that the animation of the 1980s brought any new and revolutionary tendencies. It still features the work of the oldest generation of directors like Pojar, Bedrich and Smetana, and with the outstanding artists of the 1960s and 1970s, such as Hlavaty, Megl, Salamoun, Born, Jiranek, Sevcik, Novak, Pos, Barta and Svankmajer, and with the remarkable work of the youngest generation. The well-known serials Maxidog Fik and Mach and Sebestova were created at this time, but mass production was accentuating their commercial features. If a good standard of work with thousands of outstanding results was characteristic of the 1960s, then in the 1980s, while the quantity of films made went up, more characteristic was their below average quality, with a few rare exceptions which allowed the Czech school to keep its good reputation. These exceptions were again made not because but despite. The cause of the drop in quality was not only the dictates of ideology and the distortion wreaked by the police superstructure, but the non-professionalism and dilettantism of the authorities in charge, who kept changing and fighting amongst themselves for positions and income. The only goal now was to fulfil the plan and the outer indicators, and this gave the green light to all willing half-talents. However, it was no longer just the Studio of Film and Television Graphics which was providing all the new impulses and new artist-directors.



Vladimír Jiránek
Co jsme udělali slepicím
"Wat Did We Do To Hens"



Igor Ševčík
Sonda
"The Probe"

Igor Ševčík, Ilja Novák

Čechy se staly skutečnou velmocí i v oblasti animované tvorby amatérské. Zájem o ni byl tak znančný, že zejména v sedmdesátých a v polovině osmdesátých let vedl k uspořádání specializovaných festivalů amatérských animovaných filmů AMATRIK a k jejich četným úspěchům doma i v zahraničí. Je pak zcela přirozené, že amatérský filmař musel být i sám sobě autorem, scénáristou, výtvarníkem, animátorem i režisérem. Jako amatér začínal Karel Zeman, mnohem později pak již rovněž zmíněný Jaroslav Zahradník, animující modelací. Také Igor Ševčík je v animovaném filmu dalším úspěšným autodidaktem. Před svým profesionálním kresleným debutem *Siesta* (1977) neprošel žádnou vyšší výtvarnou školou, kromě školy praxe jako filmař-amaatér. V té však měla jeho plně autorská tvorba tak výrazný úspěch, že mu byla na jejím základě

Igor Ševčík
Sonda
"The Probe"



Igor Sevcik, Ilja Novak

Bohemia became a true world power in the production of amateur animated work. Such was the interest that in the 1970s and the first half of the 1980s a specialised festival for amateur animated films was created, AMATRIK, which produced countless successes both at home and abroad. It is therefore entirely natural that the animated film maker also had to be the scriptwriter, director, artist and animator at the same time. Karel Zeman started as an amateur, and much later, so did the already mentioned Jaroslav Zahradník, who animated models. Igor Sevcik was another successful autodidact, who had never been to any sort of art school before his professional cartoon debut "*Siesta*" (1977); all he had was practice as an amateur filmmaker. However, his fully author's work was so successful that on the basis of this alone he was

dána příležitost v profi-ringu. Aktérem i dalších jeho dvou filmů *Vztahy* (1978) a *Ráno po flámu* (1979) je volná linka v prázdném či jen náznakovém prostoru, která v nepřetržitém toku kreslí postavy, jejich akce, proměny, vztahy i osudy beze střihu, v jediném záběru. Nevypráví příběhy, spíše asociativně spojuje důvěrně známé symboly a znaky povědomí současnosti v rozmarných glosách a úvahách. V dalších filmech *Akce* (1978), *Evoluce* (1981), *Lovec* (1985), *Sonda* (1986, Zlatý Mikaldy-Bilbao) a *Bezelstné hry* (1987) se vzdává jediné linky, nevzdává se však kontinuálních transformací a totální animace. Jeho kresba je graficky bohatší, ostřejší, sršatější, někdy i malebnější (*Sonda*). Přistupuje satirická, protiválečná i meditativní témata.



Igor Ševčík
Siesta
"Siesta"

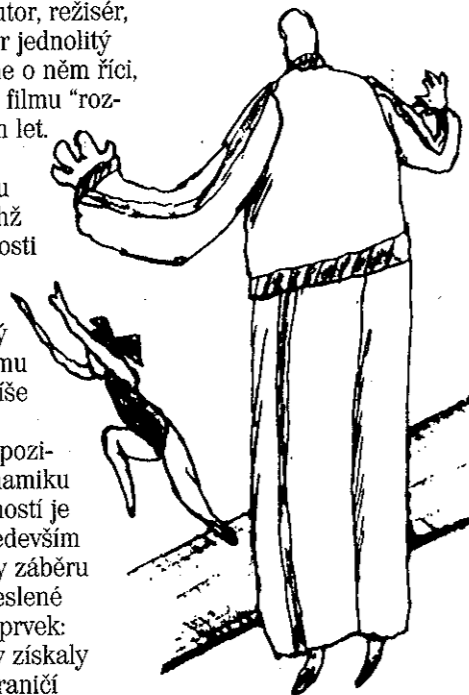
Zajímavé a úspěšné jsou i jeho animované úvody či vložky k hraným filmům, (*Sladké starosti*, 1985, *Gagran*, 1986, *Čarbanica*, 1982) a výtvarný podíl na nich (*Tisícročná včela*, 1984). Igor Ševčík je příkladem osobitého autorského přístupu k tvorbě pevně spjaté s dneškem. Je jedním z těch, u nichž je i animace prvkem výtvarným. Scénárista a režisér je v něm někdy stržen impulzivní dynamičností kreslíře a animátora. Do naší kreslené tvorby přináší nové výrazné prvky transformací a aktivitou své kresby i vyhledáním myšlenkových a citových vazeb a rozporů současnosti. Začátkem devadesátých let však Ševčík svou tak inspirativní animovanou tvorbu bohužel přerušuje a věnuje se organizaci české kinematografie

given a place in the professional ring. The character of another two films, "*Relations*" (1978) and "*The Morning After*" (1979) is a loose link in an empty, or just indicated, space, who draws figures, their actions, metamorphoses, relationships and fates in a continuous stream, without cuts, in one long shot. He does not tell stories, but joins together well-known symbols and signs in the contemporary subconscious in quirky notes and reflections. In other films, "*Action*" (1978), "*Evolution*" (1981), "*Hunter*" (1985), "*Probe*" (1986, winner of the Golden Mikaldy at Bilbao) and "*Artless Games*" (1987), he gives up the single line, but he does not give up the continual transformations. His drawing is graphically richer, sharper and more scintillating, but sometimes also prettier (*Probe*). He starts to use satirical, anti-war and meditative themes.

His animated introductions and inserts for feature films are also interesting and successful ("*Sweet Worries*" (1985), "*Gagran*" (1986) "*Carbanica*" (1982)) and his artistic contribution to feature films ("*The Thousand-Year Old Bee*" (1984)). Igor Sevcik is an example of a personal and all-round approach to work, which is very modern. He is a film-maker for whom animation is an artistic element. The scriptwriter and director in him is sometimes subordinated to the impulsive dynamism of the draughtsman and the animator. He has brought new expressive elements to Czech graphic art, through the transformations and the activity of his drawings and through his search for ties between the intellect and the emotions, and for the contradictions of the present day. At the beginning of the 1990s, unfortunately, Sevcik interrupted his inspiring animated work and began to devote himself to the organisation of Czech film-making.

Charakterem kresby i temperamentem je Ševčíkovi příbuzná tvorba animátora ostravského studia Prométheus Ilji Nováka. Jeho kresba je však ještě drsnější, neučesanější a gagy i pointy jeho vesměs ironických filmů ještě nemilosrdnější. Jako výtvarník a režisér debutoval úspěšně roku 1979 satirickou groteskou Našeptávači a vzápětí následovaly další satiry Byl jednou jeden ostrov (1980), Naštvávači (1981), Veselé vánoce, aneb Karlíkovo zimní dobrodružství (1982), Virtuóz (1983), Co vy na to, pane barone? (1984), Jeho excelence (1985) a Robinsoni (1986).

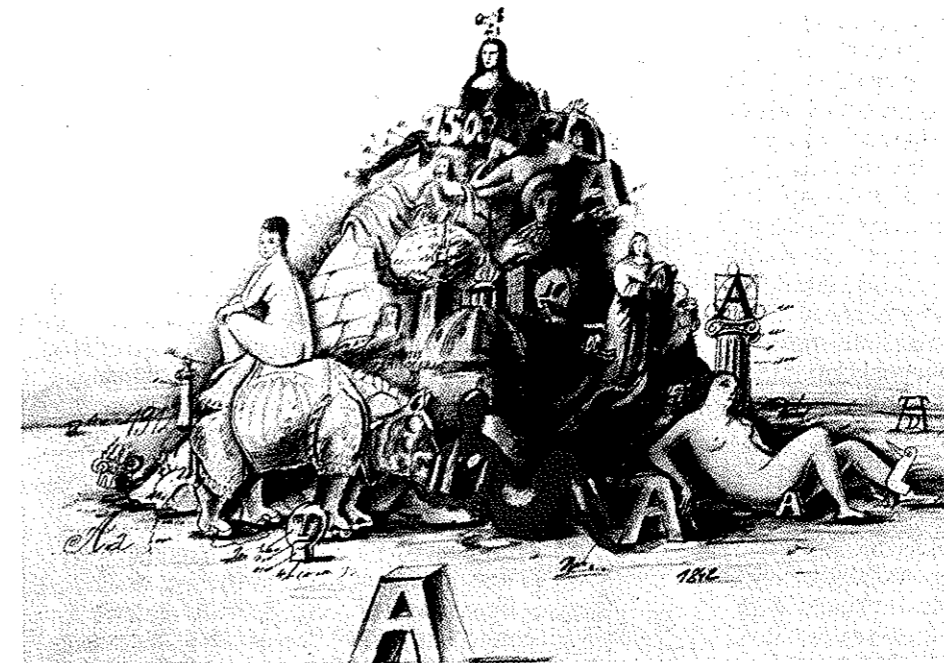
Ilja Novák je jako autor, režisér, výtvarník i animátor jednolitý a důsledný. Můžeme o něm říci, že je v českém animovaném filmu "rozhněvaným mužem" středních let. Jeho filmy jsou přímo protipólem přízemní satiry. Jsou to jakési protestsongy, v nichž nehorlí proti životu, společnosti a době, nýbrž proti jejich zhoubným absurditám a deformacím. Jeho výtvarný projev je podřízen autorskému i režijnímu záměru. Jeho spíše anarchistická než graficky ukázněná kresba reflektuje pozitivně a současně vnitřní dynamiku expresionismu. Její další ctností je kromě drsné pravdivosti především schopnost vytváření hloubky záběru prostorovou animací. Do kreslené tvorby přináší nový, aktivní prvek: spravedlivý hněv. Jeho filmy získaly již doma a především v zahraničí řadu ocenění.



Ilja Novák
Co vy na to, pane barone?
"And What About You, Mr. Baron"

The work of Ilja Novak, an animator at the Prometheus studio in Ostrava, is close to that of Sevcik's in character and spirit. Novak's drawing, however, is even harsher and more unruly, and the jokes of his largely ironic films are even more merciless. As an artist and a director he made a successful debut in 1979 with the satirical "The Intriguers", and other satires followed soon after: "Once Upon a Time There Was An Island" (1980), "The Bullies" (1981) "Happy Christmas, or Charlie's Winter Adventure" (1982), "The Virtuoso" (1983), "How About It, My Lord?" (1984) "His Excellency" (1985) and "The Robinsons" (1986).

As a film conceiver, director, artist and animator, Ilja Novak is compact and thorough. He could be called an "angry young man" who is in middle age. His satires are never unimaginative; they are something like protest songs in which he does not rage indiscriminately against life, society and the times, but only against their pernicious absurdities and deformities. His artistic display comes second to his directorial aims, while his drawings, more anarchic than graphically disciplined, reflect a positive and contemporary inner dynamic of expressionism. Another of his qualities, apart from his brutal truth, is his ability to create depth in a shot by spatial animation. He brings a new, active element to cartoon making: righteous anger. His films won a number of awards both at home and abroad.



Pavel Koutský
Curriculum vitae
"Curriculum Vitae"



Pavel Koutský
Curriculum vitae
"Curriculum Vitae"

Pavel Koutský

Své první filmové vavříny sklízel již v amatérském filmu ve čtrnácti letech také další absolvent VŠ UP Pavel Koutský. Během studií realizoval tři kreslené filmy (Trojforum, 1981, Houslový koncert, 1982, a Navštivte Prahu, 1983), které převzala distribuce a natočil čtvrtý, jehož výtvarnicí byla Zuzana Vorlíčková (Laterna musica, 1984). Také on je kromě Laterny musicy a Tichého světa Jana Nápravníka autorem, scénáristou, výtvarníkem, režisérem i animátorem dnes již více než dvaceti autorských filmů. Vzhledem k animaci, která je právě u něho velmi náročná a plnokrevná, je to jeden z pracovních rekordů v této oblasti. Jeho kresbu charakterizují lehkost, živost a výtvarná pointa, pozitivně navazující na myšlenkový svět klasika moderního kresleného humoru Saula Steinberga.

Pavel Koutsky

Another graduate of the College of Applied Arts, Pavel Koutsky had his first success in amateur animated film when only fourteen. While a student he made three cartoon films "Triple Forum" (1981), "The Violin Concert" (1982) and "Visit Prague" (1983), which were taken into general distribution, and in 1984 he made a fourth film, "Laterna Musica", whose artist was Zuzana Vorlickova. With the exception of "Laterna Musica" and "The Quiet World Of Jan Napravnik", Koutsky is an all-round filmmaker who has written, drawn, directed and animated more than twenty films. This is one of the record outputs when one considers how demanding and refined Koutsky's animation is. His drawing is characterised by lightness, liveliness and artistic point, a positive continuation of the intellectual tradition of the classic modern cartoonist Saul Steinberg.

Ani Koutský není jen povrchním satirikem, i jeho svět je současný a názor jednotný, není však filozofujícím moralistou, ale ironickým pozorovatelem, glosátorem. Hodnota jeho kresby není v grafické dokonalosti, artistnosti, ale v akčnosti, v nepřetržitých proměnách, v pohybu. Již v jeho Houslovém koncertu se hrající virtu mění ve fantaskní představy Paganiniho Campanelly, bujné, roztažené a vířivé. O vynikající choreografii animace kresby můžeme ostatně hovořit u většiny Koutského filmů. Koutský také dospívá k propojení gagu výtvarného s animačním i situačním. To dokládá už svým absolventským filmem Navštivte Prahu, satirou na poklusový turistický konzumní vztah k historii a kultuře, která získala čtyři významná zahraniční ocenění.

Curriculum vitae (1986) je nejen vtipnou rapidmontáží všeho, co formuje i deformuje člověka během jeho školní docházky od abecedy a malé násobilky až po vysokoškolský diplom, ale i vyznáním lásky groteskní klauniáde, která se co Myšák Mickey vytrvale proplétá vši tou Učeností a Uměním. Film získal doma i ve světě sedm významných cen, včetně ceny publika a ceny novinářů. Jediné věci se Koutský jako výtvarník vyhýbá téměř důsledně: pozadí. Jeho aktéři, jimiž jsou právě tak lidé, jako zvířata, předměty či architektonická díla, vytvářejí svůj vlastní prostor, v němž dekorace je již zbytečná. Vše je v pointách akce.

Koutský není ovšem jen jednokolejný. V Tichém světě Jana Nápravníka (1985) rozehraje v jakési poémě podmanivé kresby neznámého naivního výtvarníka-učitele a groteskní moralitu Co oko neuvidí (1987) sehraji loutky-nosači. V malé satíře Dilema (1984) varuje před následky opatrnického vyčkávání a v rozverném hříčce Lásko

Koutsky is also not a superficial satirist. His world is contemporary and his opinions are unified, yet he is not a philosophising moralist, but an ironic observer, a commentator. The value of his drawings do not lie in their perception or artistry, but in their action and movement, and their continual changes. The virtuoso musician of "The Violin Concert" changes into a fantastical representation of Paganini's Campanella, exuberantly dancing and whirling. Indeed, in the majority of Koutsky's films the animation is brilliantly choreographed. He also manages to combine witticisms in his artwork with ones arising from clever animation and with situational humour, something which is already apparent in his graduation film, "Visit Prague", a satire on the hectic tourist consumption of art and culture, which won four important foreign awards.

"Curriculum Vitae" (1986) is not only a witty and rapid montage of everything which forms and deforms people during their school careers, from the ABC and times tables to university diploma, but also an expression of love for the cartoon in which Mickey Mouse persistently gets all that Art and Learning muddled up. The film won seven important prizes both in Czechoslovakia and abroad, including both audiences, and critics' prizes. There is only one thing which Koutsky as an artist avoids almost rigorously - the background. His characters, whether people or animals, objects or buildings, create their own space which renders a background unnecessary. The action is everything.

However, Koutsky's work is more varied than this. In "The Quiet World of Jan Napravnik" (1985) he animates the engaging drawings of an unknown naive artist and teacher in a kind of poem, and in the cautionary tale "What the Eye Does Not See" (1987) he uses puppets with huge noses. A small satire called "Dilemma" warns of the consequences of excessive caution, while "Love At First Sight" (1987) is a reminder of the mistakes from which men never learn. Koutsky again pays homage to the cartoon in "Long Live the Mouse" (1993, Silver Bear at the Berlinale). His films are confirmation that

na první pohled (1987) připomene, v čem je muž nepoučitelný. Další poctou grotesce je Ať žije myš (1993, Stříbrný medvěd na Berlinale). Koutský svými filmy jen znovu potvrdil, že otázky autorského filmu a totální animace neexistují samy o sobě. Že jedinou správnou odpověď na ně dává poloha a talent tvůrce. Koutského kresby by rozehráním jiným animátorem nesporně utrpěly a jako animátor by nesvedl s cizí kresbou zdaleka tolik, co s vlastní. Znovu také dokázal, že i velmi vážné věci lze tlumočit s maximem humoru, má-li ovšem tento humor své logické vazby. A třeba i absurdně logické. Dále připomněl, že v animovaném humoru nestačí, aby o něco šlo, ale aby se i něco dělo.

K světovému úspěchu Koutského filmů přispěl i jejich spád, jejich akčnost. Vnímáme je jako bezstarostný spontánní projev. Při bližším nahlédnutí však zjistíme, že v jediné situaci v trvání několika vteřin je mnohonásobně větší množství výtvarných, animačních i situačních glos, vtipů, špiců, schválností, nápadů, provokací, atd., než v kterémkoli jiném filmu. Koutský prostě znovu potvrzuje, že pravý humor a svěžest je jedním z nejtěžších úkolů, vyžadujících nadšení, dřinu, talent a inteligenční kvocient.

Jiří Barta

Zcela jiné je zaměření tvorby Jiřího Barty. Ve své absolventské ploškové satíře Spirituály (1975) pracuje s vtipnou, současnou, ne však převratnou anekdotizující kresbou. V dětské hříčce Hádanky za bombón (1978), sehraané reliéfními loutkami, je hravý a úsměvný. V Diskjockeyi (1980) zaujme originálním nápadem: podat svědectví prázdnotě stišňující artificialnosti dnešního světa prostřednictvím mrazivě dokonale americké retuše a důsledně kruhovým řešením grafické stránky díla. V Projektu (1981) strohou a přesnou grafickou ironií zvýrazní absurditu technokratické sterility, vedoucí k odosobnění života. Na něj pak naváže Baladou o zeleném dřevu (1983), varující před ztrátou krásy a hodnot přírody. Výtvarně na ní spolupracuje

questions of all-round film making and total animation do not exist by themselves, and that the only successful answer to them is given by the level and talent of the creator. His drawings would suffer inestimably from being animated by anyone else, and as an animator he would not be able to animate someone else's drawings with half the success of his own. He also manages to show once more that serious things can be presented with a maximum of humour as long as this humour has its logical ties, and sometimes its absurdly logical ones. Koutsky's work is also a reminder that it is not enough for animated film to be about something - there has to be action in it.

The international success of Koutsky's films was partly due to their dramatic flow and their action. They appear to be a carefree, spontaneous performance, but on closer inspection it can be seen that in one situation lasting several seconds there will be a multitude of possibilities arising from the art, animation and situation for comments, jokes, quips, ideas and provocations than in any other film. Koutsky simply confirms that real, vigorous humour is one of the hardest things to achieve, calling for enthusiasm, hard work, talent and a good quota of intelligence.

Jiri Barta

Jiri Barta's work concentrates on something quite different. In his graduation film, a satire called "Spirituals" (1975), he works with a witty, contemporary, but not however revolutionary anecdotal drawing. A children's film made with relief puppets, "Riddles For a Sweet" (1978) is playful and witty. In "Discjockey" (1980), however, a whirling rhythm of real and artistic elements in a collage of time and space poses urgent questions concerning modern stereotypes. In "Project" (1981) blunt and precise graphic irony heightens the absurdity of the technocratic sterility which leads to the depersonalisation of life. "The Ballad of Green Wood" (1983) follows on from this, warning against the loss of beauty and the values of nature.

s Lenkou Kerelovou. V tomto období nepoužívá výtvarných emocí, ale strohé výtvarné argumentace. Co film, to zcela nový výtvarný projev a jiná technologie. Zaniklý svět rukavic (1982) je doslova husarským kouskem. V sugestivním obrazovém sledu nám v něm rukavicoví aktéři sehrají v patnácti minutách sedm vynikajících parafrází filmových žánrů od vzrušujícího kvapíku honičkových grotesek až po současnou hororovou sci-fi. Tento vskutku mezní film je výtvarně typickým příkladem pro Barta tak charakteristického spojení mistrné zkratky a fantaskní imaginační přesnosti konstrukce a záměru. Získává jedenáct hlavních a velkých cen, z nich deset v zahraničí.

Neméně významný je však i jeho hodinový koprodukční Krysař (1985). Dřevěné loutky hamelnských měštěninů jsou silně expresivně stylizované do samoznaků lačnosti, krutosti, pažravosti.

Dekorace městečka jsou ve svých celcích, detailech i masových scénách zosobněním Babylónu hemžení, pachtění se, kupčení a nekonečných zranic i obžalobou života, z něhož vymizel cit a láska. A je to právě dynamický, až manýristický hýřivý výtvarný akcent, jenž umožňuje sledovat s napětím tento film, v němž se jeho aktéři nemohou opřít ani o napínavý příběh, ani o dialog. Dramaticky a funkčně pracuje s prostorem, disproporcí, montáží. Také Krysař získává jedenáct cen a staví náš loutkový film znovu do popředí světového zájmu.

Vzápětí však Barta opět obrací list. Jeho černá groteska Poslední lup (1987) je vlastně hraným filmem s minimem animace, a přece s maximem výtvarného výrazu. Výtvarně je nejen scénické aranžmá, maskování aktérů a záběrové kompozice, nýbrž především stylizovaný anilínový kolorit, jenž dává této hororové moralitě o tom, jak kosa lačnosti narazila na kámen krvelačnosti, další dimenzi ironického nadhledu. Herci posledního Bartova filmu Klub odložených (1990) jsou staré reklamní figuríny z výkladní skříně, přežívající v opuštěném skladišti. Jejich harmonii naruší skupina novějších, modernějších figurín, které dosud

Barta collaborated in the artwork with Lenka Kerelova. In this period his art was not emotional, but used terse argumentation. Later, however, he stopped making drawn and two-dimensional films, and turned to puppets. "The Extinct World Of Gloves" (1982) is a tour-de-force. In fifteen minutes, its glove characters act out seven brilliant paraphrases of film genres from an exciting cartoon chase to the contemporary horror sci-fi. The film is a real landmark, and artistically it is a typical example of Barta's characteristic joining of masterful abbreviations and imagination with precision of construction and aim. It won eleven top awards, of which ten were abroad.

No less significant is his hour-long co-production "The Pied Piper" (1985). The wooden puppets of the Hamelin burghers are stylised in a highly expressive way into symbols of miserliness, cruelty and greed.

The backdrop of the town is in both its details and its whole a Babylon teeming with labour, money-beating, and endless feasting, and an indictment of a life from which feeling and love have disappeared. It is just this dynamic artistic form, almost manneristic in its debauchery, which creates the suspense in this film, whose characters have neither a thrilling story nor dialogue to fall back on. It uses space, disproportion and montage to great dramatic effect. "The Pied Piper" also won eleven awards, and brought Czech puppet film back into the centre of world attention.

Suddenly, however, Barta turned the page again. "The Last Theft" (1987) is essentially an acted film with a minimum of animation and yet a maximum of artistic expression. It is not the arrangement of scenes, the masked actors and the composition of the shots, so much as the stylised aniline colouring which gives this part horror film, part cautionary tale its dimension of ironic detachment. The characters of Barta's last film, "The Club of the Discarded Ones" (1990), are old advertising models, which, neither alive nor dead, continue their existence in a lonely warehouse. Their harmony is disrupted by a group of newer models,

nepochopily, že i ony jsou už jen starým haraburdím. Metafora stereotypního života, jenž navíc nechápe konec své doby, svého stylu a poslání, svou smrtelnost.

Za sedm z devíti filmů, které Barta dosud realizoval, získal 35 předních cen. Používá snad všechny výtvarné i filmové prostředky v té nejširší škále. Je pečlivý konstruktér, ale tuto konstrukci z jeho filmů nikdy nevyčítáme. Jeho síla je v přesné výtvarné a režijní představě, v jejich plnokrevném skloubení realizací. Není nostalgický ani sentimentální. Přináší nové hodnoty, které prohlubují humanistické postoje jeho filmů. Shrnuje mnohotvárně podstatu vývojových tendencí dnešní animované tvorby.

V roce 1993 přejímá Jiří Barta po Miloslavu Jágrovi vedení ateliéru filmové a televizní grafiky na VŠ UP. Jeho poslední a patrně také nejnáročnější projekt celovečerního animovaného filmu o pražském Golemovi se mu však dosud pro nedostatek finančních prostředků nepodařilo realizovat.

who have not yet understood that they too are now nothing but old junk. It is a metaphor for life which does not understand when the end of its time, its style and its mission has come - it does not grasp its own mortality.

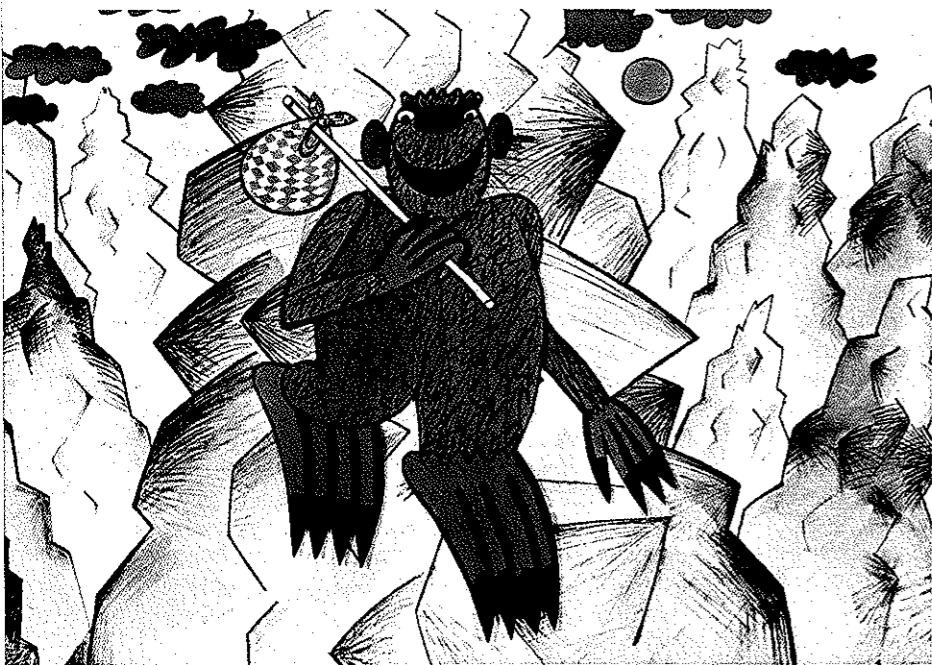
For seven of the nine films which Barta made, he won 35 awards. He uses perhaps all the artistic and film means possible on the widest scale. He is a careful constructor, but this construction never obtrudes in his films. Barta's strength is in his precise artistic and directorial ideas and in the refined way in which they are jointed together when put into practice. He is neither nostalgic nor sentimental, only contemporary and consistent. He brings new values, which deepen the humanism of his films, and represents the peak of the many-faceted developments in today's animated film.

In 1993 Jiri Barta took over from Miloslav Jager as head of the Studio of Film and Television Graphics at the College of Applied Art. His most recent and,

it seems, most demanding project is a full-length animated film of the Prague legend of Golem, which, however, due to a lack of funds he has not yet been able to finish.

Jiří Barta
Krysař
"The Pied Piper"





Petra Fundová
Sněžný muž
"The Snow Man"

Další ženy animovaného filmu

Také další absolventky - respektive převážně absolventky - ateliéru prof. Jágra na VŠ UP znovu odlišuje výrazná originalita jejich autorských rukopisů a spojuje až fantastní živost výtvarné a filmové dikce, odpor k pevné konturované lince a plošnému koloritu a někdy úsměvný, někdy jízlivý, sarkastický humor.

Z principů dobré současné ilustrační grafiky vycházejí Šarlota Zahradková a Petra Fundová, ale jen vycházejí. Zahradková ve svých filmech *Had je mašinka* (1986) a *Hroší maminka je tatínek* (1988) pracuje s kresbou i akvarelem úsměvně, uvolněně a nevnučuje jim výtvarnou stylizaci ani "humorné" tvarosloví, rozehrává je živě, malebně a s chutí. Petra Fundová ve filmech

Michaela Pavlatová
Křížovka
"A Crossword Puzzle"

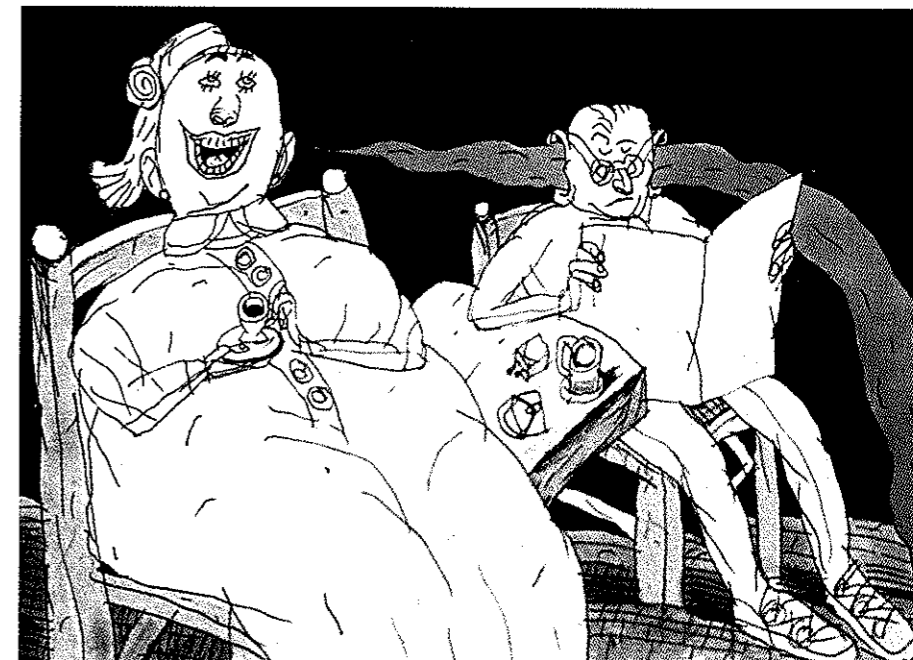


Other women in animated film

Other female graduates of the Studio under Miloslav Jager have distinguished themselves by the noticeable originality of their film styles, and join a liveliness of artistic and film diction which borders on the fantastic with a rejection of strong contours and colour infill, showing a humour which is sometimes gentle, sometimes scintillating and sometimes sarcastic.

Sarlota Zahradnikova and Petra Fundova took their lead from good contemporary graphic illustration, but this was only a starting point. In "The Snake Train" (1986) and "Hippo's Mother is a Father" (1988) Zahradkova works with both drawing and aquarelle in a cheerful and relaxed way, and does not force

Jitka Walterová
Co jsem princovi neřekla
"I Did Not Say to the Prince"



Michaela Pavlatová
Řeči, řeči, řeči ...
"Words, Words, Words ..."

Kos v parku (1984) a *Sněžný muž* (1986) přichází s kresbou energickou, akční, záběrově nekonvenčně a nápaditě rozehranou.

Svémi prvními autorskými filmy *Etuda z alba* (1987) a *Křížovka* (1988), vtipnými anekdotami z oblasti vztahů muže a ženy, na sebe výrazně upozornila Michaela Pavlatová. Její třetí film *Řeči, řeči, řeči ...* (1992), jenž je ostrou a bystrou animovanou reportážní sodnou plytkostí a povrchností "společenského" života, byl roku 1992 nominován na Oscara a získal čtyři další mezinárodní ocenění. Charakterizuje jej spontánně expresivní volná kresba, úspěšně překonávající hranice obvyklého satirizujícího stereotypu a vyjadřující rozporuplnost současných aktérů.

either artistic stylisation or a "humorous" morphology on them, but animates her characters in a lively and charming way, and with gusto. Petra Fundova, in "The Bin in the Park" (1984) and "The Snow Man" (1986) uses drawing that is energetic and active, and ingeniously animated using unconventional shots.

Michaela Pavlatova drew considerable attention with her first author's films, "Etude From an Album" (1987), and "Crossword Puzzle" (1988), witty anecdotes concerning relations between men and women. Her third film, "Words, Words, Words" (1992), a sharp and clever animated study of the shallowness and superficiality of "social" life, was nominated for an Oscar in 1992 and won four other international awards. It is characterised by spontaneous and expressive free drawing, which successfully goes beyond the usual satiric stereotype and shows people for the mass of contradictions they are.



Eva Švankmajerová
Jsouc na řece mlynář jeden
"There Was a Miller on a River"

Zcela osobitě vstupuje do hry i další čerstvá absolventka VŠ UP Tereza Kučerová. Ve filmu Rytmy (1988) nám připomíná svěží kresbou a vynikající choreografií desítek, stovek postav rozpor mechanického životního stereotypu a jeho kreativního naplnění. Stejně sugestivně a vtipně je tlumočena i myšlenka jejího dalšího filmu Na cestě (1991). U mladé autorky, která je i herečkou, tanečnicí a kostýmní návrhářkou, je překvapující originalita myšlenek jejich témat a jejich výtvarně náročná suverénní zvládnutí.

Výrazný cit pro groteskní nadsázku, barvitost, zkratku i pro poetiku absurdna projevila již ve svém debutu Slepice (1984) Lucie Klímová. Ve svých dalších filmech Houpačka (1985, rež. Ivan Renc) a v seriálu Vynálezy pana Bartoloměje (1987-8, rež. Jaroslav Boček), pracuje však už jen jako výtvarnice.

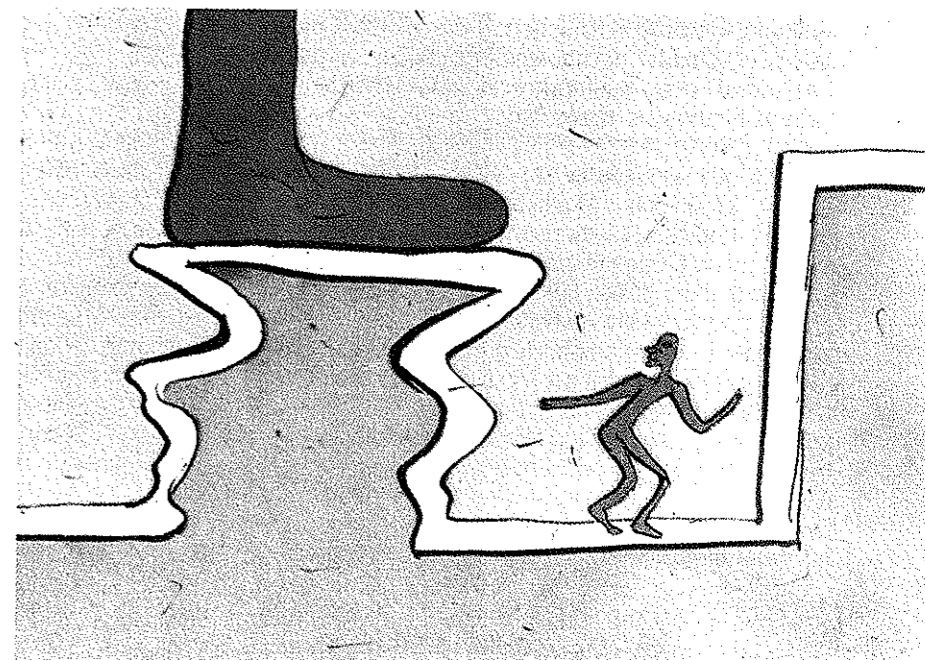
Lucie Klímová showed a notable feel for grotesque exaggeration, colour, abbreviation and for the poetics of the absurd in her debut, "Hens" (1984). In her other films, "The Swing" (1985, dir. Ivan Renc) and in the serial "The Discoveries of Mr. Bartholomew" (1987-8, dir. Jaroslav Bocek) she did only the artwork.

The painter, ceramicist and graphic artist Eva Švankmajer introduced new artistic values. Her work is a world of dramatically-viewed paradoxes and clashes, the demasking of conventions, mystification, self-deception and prudery. They make an appeal for honesty and the calling of things by their proper names, and the same goes for her work for animated film. For Brdecka's morbid broadside ballad "There Was a Miller on a River" (1971) she created an oil composition which joined the robust simplicity of the performance with the multi-

Tereza Kucerova is another recent graduate of the College of Applied Arts who has made a very individual entrance on to the scene. In "Rhythms" (1988) the freshness of her drawing and the excellent choreography of the tens of hundreds of figures reminds the viewer of the contradiction of the mechanical stereotype of life and its creative fulfilment. The idea contained in her next film, "On the Road", is expressed in just as atmospheric and witty a way. This young filmmaker who is also an actress, a dancer and a costume designer has a surprising originality of thought, and the artistically demanding way in which she expresses them shows her supreme capability.



Zuzana Vorlíčková
Úděl
"A Lot"



Tereza Kučerová
Na cestě
"On the Road"

Nové výtvarné hodnoty přináší malířka, keramička a grafička Eva Švankmajerová. Její práce jsou světem pádně viděných paradoxů a střetů, demaskováním konvencí, mystifikací, sebeklamů a pruderie. Vyzývají k upřímnosti a k nazývání věcí pravými jmény. Tytéž vlastnosti má i její tvorba pro animovaný film.

Pro Brdeckovu moritátovou jarmareční baladu Jsouc na řece mlynář jeden (1971) navrhla olejové kompozice, spojující robustní prostotu přednesu s vícevrstevnými asociativními vazbami. Pro Laternu magiku realizovala obdobně - sestavováním dětské skládky diaprojekcí - Ztracenou pohádku (1974) a pro Condor Film v Curychu animované ploškové sekvence do filmu Jost Burgi, demystifikace času a prostoru (1986). Její obrazové čtení, vnitřní myšlenkové pnutí dávají v montáži nové možnosti dramatické gradace. Eva Švankmajerová

layered associations in the background. She used the same technique, similar to slide projection and to children's picture block games in the film she made for Laterna Magika, "The Lost Fairy Tale" (1974). For Condor Film in Zurich she made a two-dimensional animated sequence as part of the film "Jost Burgi, The Demystification of Space and Time" (1986). Her visual feeling and vaulting intellect give the montage new possibilities of dramatic climax. Eva Švankmajerova enriched animated film by oil-painting, firm composition and multi-layered semantic association. She also created artwork for a number of films by her husband, Jan Svankmajer.

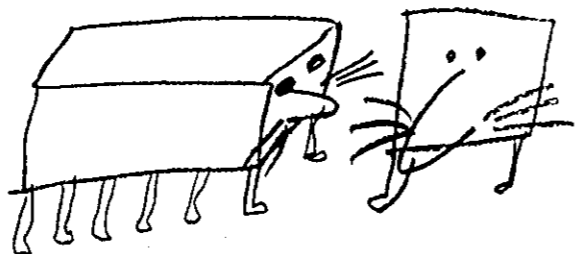
obohatila výtvarný slovník animované tvorby o technologii olejomalby, pevnou kompozici a vícevrstevné významové vazby. Spolupracovala také výtvarně na řadě filmů svého muže Jana Švankmajera.

Další výjimkou mezi posluchačkami VŠ UP je absolventka Akademie výtvarných umění grafička Milada Sukdoláková. Ve svých dvou filmech Kamenné varhany (1984, rež. V. Metra) a Sentimentální příběh (1988, rež. B. Baromykin) přináší novou polohu grafické poetiky. Nepoužívá koláže, ale ve svých kresbách, v jejich jemném koloritu, iluzivním prostoru a v jejich poněkud literárních vazbách vychází z obdobných principů. Citový svět, jež ve svých kompozicích tlumočí, není statický, nedojímá artistními efekty, nešokuje zašifrovanou nečitelností. Vyjadřuje spíše v bezelstném údivu rozpor mezi tichou krásou života i světa a jejich hlučnými deformacemi.

Na výtvarnou složku tvorby se soustřeďuje i absolventka VŠ UP Zuzana Vorlíčková. Ve filmu Laterna musica (1984, rež. P. Koutský) živě a fantaskně evokuje kaskády tónů. Pro pořad Laterny magicy Odysseus kreslí i animuje pasáže Kyklopa a Penelopy, plně sugestivní moderní poetiky. Ve filmu Úděl (1988, rež. Jaroslava Havetová), jenž získal několik festivalových ocenění, charakterizuje v civilní i dramatické akční zkratce vyprahlou marnost úsilí dnešních Sisyfů.

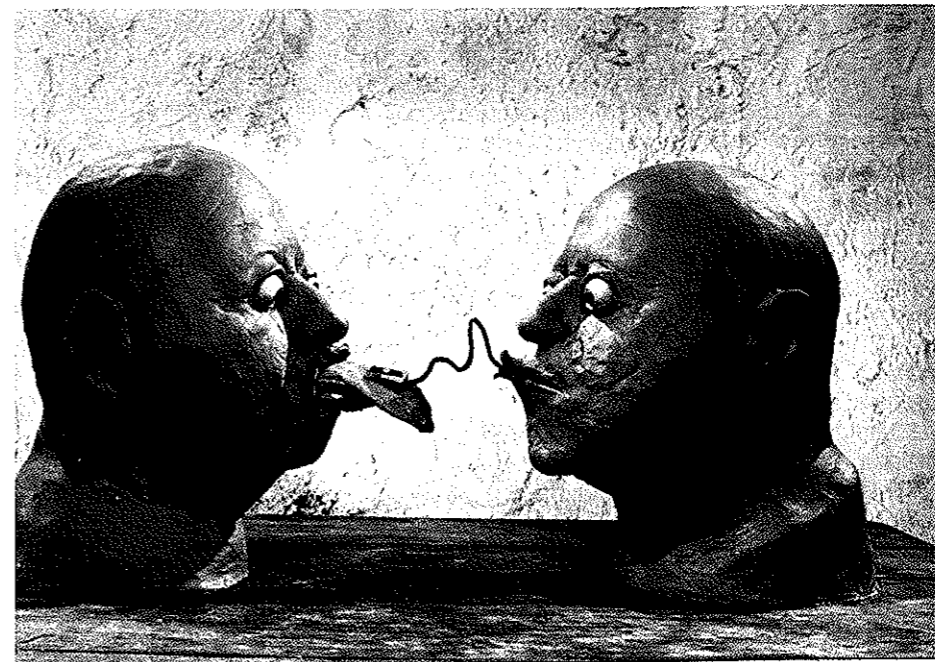
Závěrem můžeme tedy konstatovat, že tato jistá feminizace nejmladších generací české školy nevede k jejímu rozmělnění, nýbrž k novým postupům a snad i k živější, sevřenější dikci. Jako scénaristky, výtvarnice, animátorky a režisérky bývají ženy rozhodně méně rozvláčné a upovídané, než muži

Zuzana Vorlíčková
Úděl
"A Lot"



Another exceptional College of Applied Arts student was Milada Sukdolakova, who had already graduated from the College of Fine Art graphics department. In "Stone Organ" (1984, dir. V. Metra) and "A Sentimental Story" (1988, dir. B. Baromykin) she added a new level to the art of graphics. She did not use collage, but in her drawings, with their delicate colouring, illusive use of space and their somewhat literary associations, she used similar principles. The emotional world which she presents in her work is not static, nor is it given its emotion through artistic effect. It does not shock with undecipherable codes. Instead, it expresses with artless wonder the contradiction between the quiet beauty of life and the world and its noisy deformations.

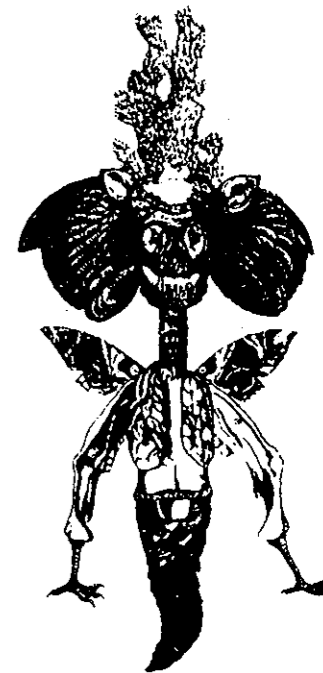
Zuzana Vorlickova, also from the College of Applied Arts, concentrates on the artistic element. In "Laterna Musica" (1984, dir. Pavel Koutsky) she created a cascade of tones in a lively and imaginative way. She then drew and animated the Cyclops and Penelope passages for the Laterna Magica's production of Odysseus, filling them full of modern lyricism. In the film "Fate" (1988, dir. Jaroslava Havetova), which won several festival awards, she uses both ordinary and dramatic action abbreviations to convey the empty futility of the attempts of today's Sisyphuses. In conclusion it can be said that this certain feminisation of the youngest generation of the Czech school has not led to its diffusion but has brought new attitudes and perhaps a more lively and compact diction. As scriptwriters, artists, animators and directors, women are usually decidedly less verbose and long-winded than men.



Jan Švankmajer

Tak, jako jsme se museli věnovat obsáhle tvorbě Jiřího Trnky, která podstatně ovlivnila český animovaný film v jeho prvním dvacetiletí, je pro jeho poslední tři desetiletí významná tvorba Jana Švankmajera. Významná právě svou jedinečností a odlišností, které znemožňují její průběžné řazení. Jan Švankmajer je malíř, grafik, keramik, scénograf, autor objektů, taktální poezie, filozofických esejů, loutkař, filmař, režisér, animátor, střihač, autor námětů i scénářů. Roku 1958 absolvoval loutkářskou katedru Akademie múzických umění. O jeho tvorbě lze stručně říci, že dává současnému animovanému filmu nové výrazové

Jan Švankmajer
Možnosti dialogu
"Dimensions of Dialogue"



Jan Švankmajer
koláže
"collage"

Jan Svankmajer

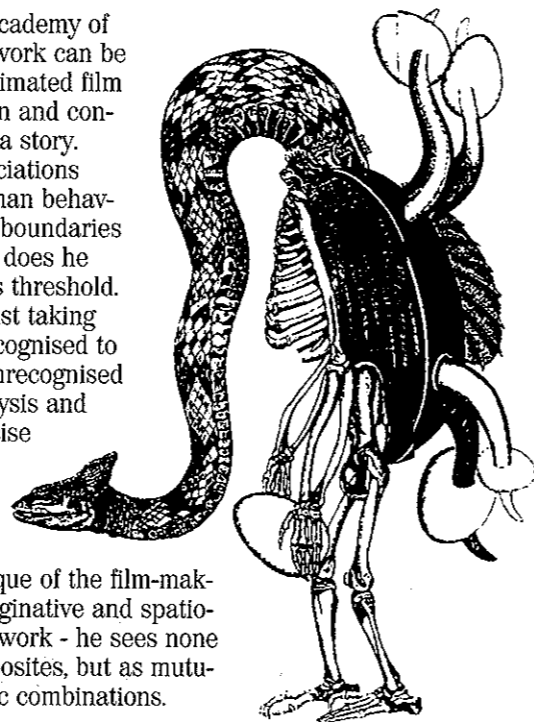
Just as extensive attention had to be paid to the work of Jiri Trnka, because he was a fundamental influence on the first twenty years of Czech animated film, in the same way the work of Jan Svankmajer has been significant for its last three decades. What makes it significant is its uniqueness and distinctness, which make it incapable of being placed in any sort of category. Jan Svankmajer is a painter, a graphic artist, a ceramicist, set designer, finder of objects, creator of tactile art, writer of philosophical essays, puppeteer, film-maker, director, animator, cutter, and author of film proposals and scripts. In 1958 he graduated from

i obsahové dimenze. Jen zřídka vypráví příběh. Odhaluje souvislosti, vazby i následky lidského konání, dějů. Nezastavuje se před hranicemi vědomí, ale nehledá také příčiny jen pod jeho prahem. Umí varovat před ztotožněním nepřiznaného s nepoznaným a nepoznaného s nereálným. Je jedním z těch, u nichž zevrubná analýza s kontemplativní syntézou, přesná logická konstrukce s eruptivním temperamentem a fantazií, realita hmoty a faktu s jejich výtvarnou stylizací, technologie realizačního procesu s tokem, imaginací a časoprostorem díla nejsou nepřekonatelnými protiklady, ale vzájemně inspirativními dynamickými vazbami.

Svankmajerova filmová výtvarnost je spjata s akcí kamery, filmovými vazbami, se střihem a montáží, se sémantickou funkcí záběru v daném kontextu, v dané úvaze. Rozhoduje však vždy myšlenka. Nikoli ovšem myšlenka jako teze či dogma, ale jako úvaha nad mnohovrstevností příčin a následků. Svankmajer nevidí dobro a zlo jen jako produkt konkrétních historických podmínek, jak se to snažil tvrdit proti jeho vůli dodatečně pořízený titulok v závěru jeho filmu *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983). Jeho morálka je velice reálná. Dobro i zlo je ve zjevných i nepostřehnutelných formách v každém z nás. Bylo a bude. Svankmajer nám jen demonstruje složitost silokřivek jejich vazeb a jejich naivně i rafinovaně kamuflované projevy.

the puppetry faculty of the Academy of Performing Arts. Briefly, his work can be said to give contemporary animated film new dimensions of expression and content. Only rarely does he tell a story. He unveils connections, associations and the consequences of human behaviour. He does not balk at the boundaries of consciousness, but neither does he look for causes only under its threshold. He knows how to warn against taking the unadmitted and the unrecognised to be the same thing, and the unrecognised and the unreal. Detailed analysis and contemplative synthesis, precise logical construction and eruptive spirit and imagination, the reality of material and facts and their artistic stylisation, the technique of the film-making process and the flow, imaginative and spatio-temporal characteristics of a work - he sees none of these as irreconcilable opposites, but as mutually inspirational and dynamic combinations.

The art of Svankmajer's films is closely connected with camera action, with film associations, with cutting and montage, with the semantic function of the shot in a given context, as part of a given idea. "Idea" here does not mean a thesis or a dogma, but a reflection on the many layers of cause and effect. Svankmajer does not see good and evil merely as the product of concrete historical conditions, as a subtitle inserted against his will at the end of "The Pendulum, the Pit and Hope" (1983) would have it. His moral code is a very realistic one. Good and evil exist in both conspicuous and imperceptible forms in each of us; they always have done and always will do. Svankmajer only demonstrates the complexity of the lines of force which bind them, and the way in which they are deformed both naively and by sophisticated camouflage.



Jan Svankmajer
koláže
"collage"

Ale i tento výklad by Svankmajera nemístně zjednodušoval. Není přece jen dobro a zlo. Jsou i jejich jiné vazby: krása, hloupost, ubohost, svoboda, krutost, žravost, moc, sen, fantazie, posedlost ... I o nich hovoří. A je i humor. O Svankmajerově tak nelibostném a zdravém humoru jistě ještě vznikne podnětná studie. O jeho filmech se často hovoří jako o experimentech. Svankmajerova tvorba je přímo protikladem experimentu. Experiment nelze přece ztotožňovat s novou cestou, novým objevem, novým myšlením. Vědec či umělec experimentuje jen tehdy, když dosavadní poznání ani logické závěry nestačí samy vytyčit přesně cestu dalšího postupu, ale jen naznačit směr, v němž je pak možno už jen experimentovat, hledat a zkoušet v okruhu možných souřadnic. Svankmajerovi nikdy nešlo o objevování či rozvíjení nových materiálů, technik a postupů. Volil vždy jen ty, které nejlépe vyjádřily jeho záměr a s těmi pak pracoval zcela suverénně a bezpečně. Experimentoval snad jen v hledání těch podnětů a vazeb našeho nevědomí, které spoluvytvářejí naše já a ovlivňují naše činy.

Jako loutkář spolupracoval Svankmajer poprvé na Radokově filmu *Johannes doktor Faust* (1958). Samostatně režijně i výtvarně pak debutoval filmem *Poslední trik pana Schwarzwaldea a pana Edgara* (1964), jenž je symbolem tvořivých i ničivých vazeb lidského vědomí i nevědomí. Ve výtvarně groteskním pojetí filmu pracuje převážně s trikem a jen s minimem animace. Na motivy *Fantazie g-moll* J.S.Bacha natáčí o rok později stejnojmenný film, v němž varovné tóny varhanní fugy konfrontuje se zmarem, jímž neúprosný čas i lhostejnost ničí v durové tónině dílo, které kdysi bývalo mollovým projevem bytí. I v něm nahrazuje akce a montáž kamery animací a silný výtvarný účín je docílen jen vnitřní dynamikou viděné reality.

Ve studiu Jiřího Trnky pracoval nejprve výtvarně na již zmíněném filmu Pavla Procházky *Číslice* (1965), jemuž dal hravost i satirický nadhled. Autorsky se uvádí loutkovým filmem *Rakvičkárna* (1966), reminiscencí maňasových jarmarečních frašek. Výtvarně vychází z naivního a drastického expresivního tvarosloví poutí, z oprýskaných

But even this interpretation is an undesirable simplification of Svankmajer's work. There is not only just good and evil, after all. They exist in other formulations: beauty, stupidity, wretchedness, freedom, cruelty, greed, power, dreams, imagination, obsession... To talk about any of these is to talk about good and evil. And there is also Svankmajer's healthy and merciless humour, which will definitely be the subject of a seminal study one day.

Svankmajer's films are often called "experimental". However, his work is the direct antithesis of experiment. Experiment is not the same as the discovery of a new path and a new way of thinking. A scientist or artist only experiments when neither previous knowledge nor logical conclusions are enough to show the precise path which should be taken next, but only indicate the direction in which all that can then be done is to experiment and search the circle formed by possible coordinates. Svankmajer was never interested in discovering or developing new material, techniques or approaches. He simply chose those which best express his aim, and then worked with them with complete mastery and confidence. The only experiments he has perhaps made concern the searching for those stimuli and associations in our unconsciousnesses which together create our egos and influence our acts.

As a puppeteer, Svankmajer's first work was on Alfred Radok's film "Johannes Doktor Faust" (1958). He then made his independent directorial and artistic debut with the film "The Last Trick of Lord Edgar and Lord Schwarzwalde" (1964), which symbolised the creative and destructive associations in human consciousness and unconsciousness. The artistically grotesque film uses mostly tricks, and a minimum of animation. A year later he made "Fantasy in G-Minor", in which he collates the warning tones of Bach's organ fugue with the ruin with which inexorable time and indifference destroy in the major key a work which was once a minor-tone display of existence. In this film, too, camera action

polychromií loutek a hadrových dekorací, které kontrastně ozvláštňuje poetikou dobových reklam. Vystupují Kašpar, Paňáca, měšec, palice, rakev a morče. Film je tvrdou obžalobou ničivého sváru a agrese.

Následující ploškový triptych *Et cetera* (1966) je ironickým protestem proti tupému mechanismu života v bludném kruhu, v němž ignorujeme existenci dveří či výchovy bez biče. Je jediným ze Švankmajerových filmů, jenž je tlumočen jen kresbou a plnou animací. V jedné z populárních anket tehdejších let označil Jiří Trnka tento Švankmajerův film za svůj nejsilnější zážitek roku.

Historia naturae (1967) je ironickou fantastní koláží objektů, zamýšlející se nad nenasytností tvorstva a pomíjivostí života. Hoří groteskní skrumáží asociativních vazeb a podtextů.

V *Zahradě* (1967) pracuje s živými herci jako s loutkami, aby tím intenzivněji zdůraznil egocentrický despotismus, budující svou nadvládu na odosobnění ostatních, kteří se stávají pouhými kůly v plotu a vyčkávají, jak budou manipulováni. *Byt* (1968) kombinuje hru herce s animací předmětů, které jej obklopují, odmítají mu sloužit a pronásledují jej se škodolibou důsledností. Je to drama stavu odcizení, v němž je člověk terorem absurdity vnějšího dění přinucen k rezignaci.



Jan Švankmajer
koláže
"collage"

and montage replace animation, and the strong artistic effect is only achieved by the inner dynamic of the vision of reality.

As has been said, Svankmajer's first work was on a film by Pavel Koutsky, "Numbers" (1955) in Jiri Trnka's studio, to which he brought playfulness and a satirical detachment. His first own film was "Punch and Judy" (1966), reminiscent of market-place puppet farces. Artistically, the film uses the naive and strongly expressive morphology of the fair, with the cracked and colourful paint of the puppets and the cloth background, which uses the poetics of period advertisements in counterpoint. All the traditional figures and objects appear - Kaspar, the clown, the purse, the mallet, the coffin and the guinea-pig. The film is a severe indictment of the destructiveness of discord and aggression.

A triptych of two-dimensional films, "Et Cetera" (1966) is an ironic protest against the blunting effect of life lived in a vicious circle, in which the existence of doors or of upbringing without the rod are ignored. It is the only one of Svankmajer's films which uses only drawing and full animation. In a survey of the time, Jiri Trnka named this film of Svankmajer's as being the thing which had made the strongest impression on him that year.

Historia Naturae" (1967) is an ironic and fantastic collage of objects, which considers the insatiability of creation and the transience of life. It seethes with a grotesque mass of associations and subtexts. In "Garden" (1967) Svankmajer works with both living actors and puppets, in order to intensify the egocentric despotism which builds up its hegemony by depersonalising others so that they become mere stakes in a fence, waiting to see how they are manipulated. "Flat" (1968) combines an actor with animated objects which surround him, refuse to serve him and follow him with malicious persistency. It dramatises the state of depersonalisation in which people are reduced to resignation, terrified by the absurdity of external events.

Příbuznou tematiku i technologií má také *Tichý týden v domě* (1969). Dům je světem, v jehož útrobách se den ze dne odehrávají vzájemně se podmiňující iracionální dramata a procesy prosté jakéhokoli citu, které nezbytně vyústí v destrukci. Středometrážní *Don Sajn* (1970) je natočen v reálech bludných zámeckých zahrad a sehrán herci-loutkami, choreografovanými v trhavých pohybech voděných marionet. V navíni drastičnosti této pimprlové komédie je opět koncentrována nesmyslná nepřičetnost krutosti a zloby. Virtuózní dramatisací reálu kamerou je reportáž ze sedlecké Kostnice (1970), v níž se stalo tisíce lebek a hnátů, tisíce trosek lidských osudů nejprve obskurní výzdobou a dnes turistickou atrakcí, komentovanou školní výpravě slovní rutinou a žoviálními glosami tuctově svérázné průvodkyně. Tento pravdivý, krutě autentický prvek musel být v distribuční verzi opět proti vůli autora a zcela protismyslně nahrazen poetickým komentářem.

Na některé z motivů Carollovy Alenky v říši divů a z *Nezvalovy Aničky Skřítka* byl komponován *Žvahlav, aneb šatičky Slaměného Huberta* (1971). Film však nebyl přes své poetické hodnoty pro svůj surrealistický charakter uveden v kinech. Později byl prodán americkému producentovi a zvítězil na několika festivalech. V koprodukcii s Corona Cinematografice Roma vznikl *Leonardův deník* (1973), jenž kombinuje záběry animovaných kopií Leonardových kreseb s dokumentárními záběry současnosti. Není to ovšem komparace laciných analogií, ale identita šklebů, gest, grimas a činů, zachycených kdysi velkým pozorovatelem a věčně se opakujících ve tvářích všech dob i dneška.

"A Quiet Week in a House" (1969) uses a similar technique and theme. The house is the world, in which every day irrational and interdependent dramas are played out, processes devoid of feeling which must of force end in destruction. The medium-length "Don Sajn" (1970) is shot in the maze of an overgrown castle grounds, and is played by actors who are puppets at the same time, moving with the jerky movements of marionettes. The naive violence of this traditional puppet comedy is once again full of meaningless and insane cruelty and anger. "The Ossuary" (1970), a documentary, is a virtuoso dramatisation of the real by the camera, in which thousands of skulls and bones, thousands of pieces of human fates become first an obscure decoration and then a tourist attraction. A idiosyncratic guide makes routine and breezy comments on them as she takes a school trip round. However, this real and cruelly authentic element had to be taken out of the distribution version, again against Svankmajer's will. With utter paradox, it was replaced by a poetic commentary.

"Jabberwocky, or Little Straw Hubert's Clothes" (1971) was based on several motifs from Lewis Carroll's "Alice" books and Nezval's "Anicka the Fairy". However, the film's surreal character prevented it from being shown in cinemas, in spite of its poetical value. It was later sold to an American producer, and won at several festivals. "Leonardo's Diary" (1973) was made in co-production with Corona Cinematografice Roma. It combines shots of animated copies of Leonardo's drawings with documentary shots from the present. Naturally, Svankmajer is not trying to draw easy analogies, but is merely capturing the identical expressions, grimaces, gestures and actions which Leonardo once noticed and which have been repeating themselves on faces of all periods, including today.

Otrantský zámek (1977) reprezentuje opět Švankmajerův humor. Hraný rámec tvoří rozhovor reportéra s lékařem, jehož koničkem se stalo dokázat, že dějištěm populárního rytířského románu Horáce Walpolea nebylo italské Otranto, ale český hrad Otrhany. Ploškovou technologií a v poloze dobových ilustrací jsou pak zahrány některé připomenuté úryvky dávného děje. Jde o satirickou blasfémii, kterou však tehdejší vedení pokládalo za nezbytné zakončit vysvětlujícím titulkem. Jediným aktérem Zániku rodu Usherů (1980), inspirovaného novelou E.A.Poea, je baladický patos jeho osudové atmosféry. Film nerekonstruuje chmurný příběh, ale vyjadřuje pocity, které prožívá přítel-svědék někdejších rodinných dramát z Poeovy novely. Je to prostor, čas, hmota, je to hroučící se zdívo domu, obklopeného bahnitým močálem - to vše sugestivně předznamenává zánik Usherova rodu.

Vtriptychu Možnosti dialogu (1982) pracuje Švankmajer s assembláží, objekty, koláží, s aktéry animovanými modelací. Je to závratný, vířivý kaleidoskop svárů a příčin, které znemožňují dialog a dorozumění. Naléhavě nám připomíná ambivalenci zdánlivých hodnot a jistot. Ve filmu Do sklepa (1983), natočeném pro bratislavské studio, kombinuje Švankmajer znovu živého herce s animovanými předměty. V příběhu děvčátka, které má přinést ze sklepa košík brambor, rozehrává svět dětského strachu a pocitů hrůzy. Na motivy próz E.A.Poea a Vilierse de l'Isle Adama vznikl další triptych Kyvadlo, jáma a naděje (1983), jenž vyjadřuje kruté destruktivní tendence moci, procházející dějinami lidstva v nejrůznějších obměnách, i zoufalou vůli člověka žít. Švankmajer v něm oživením drtivé, osudové makrostruktury hmoty, iluzivním pohybem věčného hledání, ohrožení a úniku docíluje strhujícího účinku.

Roku 1987 natáčí pro švýcarský Condor Film Zurich svůj první celovečerní film, inspirovaný opět motivy Carrolovy Alenky v říši divů Něco z Alenky. Už název sám naznačuje, že mu ani tentokrát nejde o rekonstrukci literární osnovy,

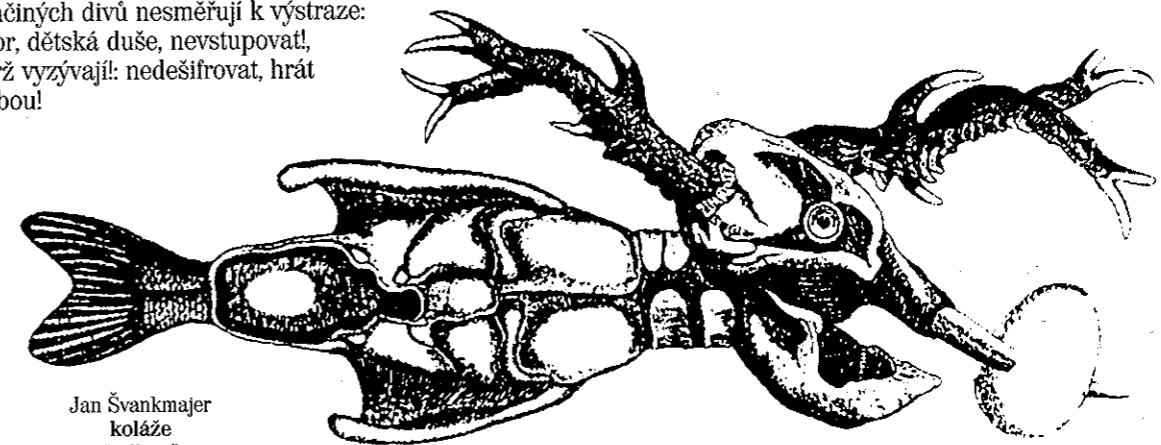
The Castle of Otranto" (1977) is another good example of Svankmajer's humour. It is framed by human action; a reporter is interviewing a doctor, whose hobby is trying to show that the scene of Horace Walpole's popular chivalrous novel was not the Italian Otranto, but the Czech castle of Otrhany. Two-dimensional figures which look like period illustrations are then animated acting episodes from the long-ago past. It is a satirical blasphemy, which the then government considered should end with an explanatory subtitle.

The only character in "The Fall of the House of Usher" (1980), inspired by Poe's novel, is the balladic pathos of its fateful atmosphere. The film does not reconstruct the gloomy story, but expresses the feelings of drama experienced by the friend and witness of Poe's story. Space, time, matter, brickwork, mud - everything goes to suggest the fall of the Usher family.

In the three-part "Possibilities of Dialogue" (1982), whose characters are animated models, Svankmajer works with assemblage, objects and collage. It is a dizzy, whirling kaleidoscope of destruction and of the causes which make dialogue and understanding impossible. The film shows us the ambivalent nature of apparent values and certainties. "Down to the Cellar" (1983), made for the Bratislava studios, again combines a live actor and animated objects. The story of a little girl who has to bring a basket of potatoes up from the cellar embodies the world of childish fear and terror. Another three-part film, "The Pendulum, the Pit and Hope" (1983), is based on motifs from Poe and Viliers de l'Isle Adam and conveys the cruel destructive tendencies of power, which stalks through human history in various disguises, and man's despairing will to live. To devastating effect, Svankmajer brings to life the crushing, fateful macrostructures of matter, and the illusive movement of eternal searching, danger and escape.

In 1987, for the Swiss company Condor Film, Svankmajer made his first full-length film, again inspired by Lewis Carroll, "Alice".

ale o ryze filmovou vokaci představ a poznání, vyjádřených literárním dílem. Švankmajer dokáže bez vnějšího příběhu gradovat dramatický střet reality s její druhou dimenzí fantaskních nevědomých vazeb tak, že jimi udrží po celých devadesát minut pozornost diváka. Uplatní zde nejen bohatý arzenál své imaginace, výrazových technologií a materiálů, ale i analogii stavebních básnických prostředků rytmu, rýmu, asonance, aliterace a repetice základního motivu. Výtvarný projev zde nemá už jen funkci estetickou, dramatickou a etickou, ale i noetickou a gnoseologickou. Švankmajerovy výpravy do světa Alenčinyh divů nesměřují k výstraže: pozor, dětská duše, nevstupovat!, nýbrž vyzývají: nedešifrovat, hrát s sebou!



Jan Švankmajer
koláže
"collage"

Ani Mužné hry (1988) nemůžeme charakterizovat výtvarně, aniž bychom stručně nenařčili myšlenku filmu. Jde o nemilosrdné demaskování stádní krutosti, kryjící se sportem. O jediný výstražný makrodetail. Realita je zde výtvarně kombinována s desítkami animovaných ploškových akterů-fotbalistů se stejnou fyziognomií. Masový pud devastace je sehrán rovněž na jediné reálné tváři, přecházející do tváře hliněné, pestře a fantaskně demolované animací. Tato uniformita krutosti odhaluje pravdivější nebezpečí gladiátorského pojetí sportu, než jakákoli kritická polemika. Švankmajerův videoklip Another Kind of Love (1988) můžeme nejspíš nazvat burleskní groteskou, nebo i groteskní burleskou. Je natočen pro Noomad Film Frankfurt a doprovází stejnojmennou píseň, ale ne zase tak

Again, he is not interested in reconstructing the dream world, but in evoking the ideas and perceptions expressed by the book. Without an external story, Svankmajer manages to graduate the dramatic clash of reality with its other dimension of imaginative subconscious associations in such a way as to hold the attention of the audience for a full ninety minutes. As well as drawing from the rich arsenal of his imagination, expressive techniques and materials, he uses an analogy of poetic construction, with rhythm, rhyme, assonance, alliteration and repetition of the basic motifs.

The artistic appearance of the film has a function over and above the aesthetic, dramatic and the ethical - it takes on a noetic and gnoseological function. Svankmajer's excursions into the world of Alice's wonders do not say "Danger! Child's Mind, Please Keep Out"; they call "Stop decoding and start playing!"

Virile Games" (1988) is another film whose artistic appearance cannot be described without first briefly indicating its ideas. It is not a question of a normal satire on the vulgarisation of the concept of the sporting spirit in the minds of some sportspeople, officials and fans: it is more of an attempt to ruthlessly unmask them. This is done in a single moment. Real film

docela: někdy jí spíše zavzdoruje. Švankmajer v něm rádí tak bezuzdně, jako dosud nikdy. Reálné záběry zpěváka plynule přecházejí do animací modelované karikatury atd., atd. Ohňostroj nápadů a gagů. Je až paradoxní, že právě v této, v rámci Švankmajerovy tvorby lehkonohe hříčce snad nejčitelněji vyniká aktivní vzájemně insprativní jednota autora, výtvarníka, animátora i režiséra a spojení jejich profesionální virtuity s neselehávající jistotou záměru a cíle.

Drsně monumentální je naproti tomu úsilovný boj animací modelované hmoty o naplnění všech životních funkcí ve filmu Tma, světlo, tma (1989). Ani Konec stalinismu v Čechách (1990), rovněž animovaný modelací hlíny, není jen vášnivým výrazem osvobozující demolice symbolů totalitní agresivity, ale i varováním před natíráním starých model novými, leč opět uniformními, tentokrát "vlasteneckými" barvami. Ironicky vervní satira Jídlo (1992), nepřímou navazující na předchozí Historii naturae, je opět nelibostným odsouzením antropocentrismu a nenasytného sobectví. Roku 1993 začíná Švankmajer v koprodukcii realizovat svůj snad nejnáročnější projekt, celovečerní animovaný film na faustovský motiv.

Devatenáct z dvaceti sedmi Švankmajerových filmů získalo 45 významných cen (12 na domácích, 33 na zahraničních přehlídkách a festivalech) a další desítky čestných uznání. Na mezinárodním festivalu ve Valladolidu byla retrospektivní přehlídka Švankmajerových filmů poctěna hlavní cenou Zlatý klas. Na 30. ročníku mezinárodního festivalu animovaných filmů v Annecy v roce 1990 byly z vítězných filmů všech ročníků oceněny jako nejlepší Možnosti dialogu.

Ovýtvarné stránce jeho tvorby můžeme obecně říci jen tolik, že je neodmyslitelná od celkové struktury díla a že nikdy není jen jeho podnětem, ale i myšlenkou a tvarem. Nezachová jednotu technických postupů, ale jednotu vidění a stanoviska. Švankmajer bývá obviňován z destruktivních tendencí, z démonologického mysticismu, podobná obvinění vůči těm, kdo proti destrukci

is combined with dozens of animated two-dimensional footballers, all with the same physiognomy. The mass instinct for destruction is shown on the first, real level, and it is then transferred to the clay faces which are then vigorously distorted by animation. The uniform cruelty reveals the danger of the gladiatorial concept of sport more effectively than any critical article.

A music video, "Another Kind of Love" (1988) which Svankmajer made for the Frankfurt company Noomad Film accompanies a song of the same name - but not always; sometimes it goes in the other direction and resists it. Svankmajer is here more wild and unbridled than ever. Real shots of the singer flow into the animation in the form of a modelled caricature. The film is a firework display of ideas and witticisms. It is paradoxical that it is here, in a lightly-meant game, that the unity of Svankmajer's work as author, artist, animator and director, and his ability to join his professional roles with unflinching certainty of aim is perhaps most felt.

In contrast, his efforts to make modelling material perform all the functions of life in "Darkness, Light, Darkness" (1989) are ruggedly monumental. "The End of Stalinism in Bohemia" (1990), which again uses animated models, is not just a passionate expression of the liberating demolition of the symbols of totalitarian aggression, but it is also a warning against replacing old models by new ones, still uniform, but this time with "patriotic" colours. The vigorous satire "Food" (1992), which indirectly picks up on "Historia Naturae", is a merciless indictment of anthropocentrism and insatiable selfishness. In 1993 Svankmajer started work on what is perhaps his most demanding project yet, a full-length film, made in co-production, based on the Faust legend.

Nineteen out of Svankmajer's twenty-seven films have gained 45 important awards (12 at home, 33 at foreign festivals) and dozens of honourable mentions besides. At the international festival in Valladolid, a retrospective

nejvášnivěji bojují, jsou zcela běžná. Švankmajerovo "zlo" nemá v sobě pranic mystického. Je zcela reálné a je i v nás. Z těchto pozic bychom ostatně mohli křivě obvinít celou nesmlouvavou linii umění od Bosche přes Goyu až po Topora, která hájí lidské hodnoty odhalováním jejich deformací: egocentrismu, hlouposti, intolerance, krutosti. Pak je ovšem obviňován i ze skepse. Umělec ale nemůže být jednostranným optimistou v době, v níž zaostávání vývoje mezilidských vztahů za vývojem vědy nabývá až apokalyptických dimenzí.

Vývoj výtvarné stránky animované tvorby má jistě svůj specifický charakter, neprobíhá ovšem izolovaně od výtvarného dění minulého i budoucího. Objevy a tendence umění dvacátého století mají na něj přirozeně větší vliv, než třeba antika, gotika nebo barok. V našem animovaném filmu nalezneme kladné podněty realismu, expresionismu, symbolismu, naivního umění, poetismu, surrealismu, dadaismu, neorealismu, pop-artu atd., atd. Jsou v ní i negativní vlivy eklekticismu a podbíživosti. Švankmajer vychází z vazeb a poetiky surrealismu

Jan Švankmajer
Rakvičkárna
"Punch and Judy"



of Svankmajer's work was awarded the festival's main prize. At the 30th international festival of animated films in Annecy in 1990, "Possibilities of Dialogue" was judged the best film out of all the winning films in the festival's 30 years.

All it is possible to say in general about the artistic side of Svankmajer's films is that it is inseparable from the total structure of his work, and that it is never just the work's impulse, but also gives idea and form. Svankmajer does not preserve a unity of technical approaches, but a unity of vision and point of view. He has been accused of destructive tendencies, of demonological mysticism, but similar accusations levelled at people who are actually the most passionate fighters against destruction are entirely usual. Svankmajer's "evil" does not contain anything mystic at all. It is entirely real, and it is inside us too. Moreover, following such arguments it would be possible to unjustly criticise a whole line of uncompromising artists from Bosche to Goya right up to Topor, who defend human values by revealing their deformations - egocentrism, stupidity, intolerance and cruelty. Then Svankmajer is accused of scepticism. However, the artist cannot be a one-sided optimist at a time in which the retardation of inter-personal relationships has taken on an almost apocalyptic dimension.

The development of the artistic side of animated film definitely has its specific character, but it does take place in isolation from the art of the past and the future. The discoveries and the trends of the art of the twentieth century naturally have an even greater influence than, for example, ancient art, Gothic or Baroque. In Czech animated film it is possible to find the positive impulses of realism, expressionism, symbolism, naive art, poetism, surrealism, dadaism, neorealism, pop-art and so on. The negative influences of eclecticism and mass appeal are also discernible. Svankmajer starts from the associations and poetics of surrealism, which he develops in a personal and contemporary way. However, his work also contains reflections of dadaism, and it can even be said that the poetics of Kurt Schwitters are not far away, nor is the romantic structure of Salvador Dali.

a rozvádí je v poloze osobité a současné. V jeho tvorbě jsou však i současné reflexe dadaismu a lze snad dokonce říci, že poetika Kurta Schwitterse mu není vzdálenější, než romantická struktura Salvadora Dalího.

Ve výtvarné terminologii je běžně užíváno slovo "rukopis". Je výstižné v malbě, kresbě i grafice a často je používáme i v souvislosti s filmem. Tam však už zdaleka tak jednoznačné není a patrně bychom je měli spíše nahradit pojmem výtvarný názor. Trnkův nebo Štěpánkův výtvarný rukopis je v řadě filmů zcela odlišný, jejich výtvarný názor je však vždy stejný. Totéž platí plně i u Švankmajera. Ve filmu *Et cetera* použije akvarel, lineární kresbu i frotáž, v *Otrantském zámku* navazuje na naivní romantickou ilustraci, v *Donu Šajnovi* reflektuje klasičtější marionetu lidových loutkářů a v *Možnostech dialogu* animuje modelací. Rozehrává objekty v časoprostorové koláži a nechává působit výtvarné zdivo, kostry, hmotu, skutečnost. Technologie i rukopis se mění, názor je jednotný.

Švankmajerově tvorbě zde věnujeme proto tolik pozornosti, že je v animovaném filmu skutečně převratná. Svými postupy otevírá nové prostory, umožňuje tlumočit nejzávažnější sdělení bez laciné symboliky a násilných simplifikací. Rozvíjí fantazii a burcuje svědomí. Námitky proti ní zde připomínáme proto, že jsou v nich obsažena právě ona nebezpečná dogmata, která brzdí vývoj celé současné kultury. Domněnka, že právě výtvarné umění v animovaném filmu se může uzavřeně vyvíjet v předepsané idyle, vytvořené spojením naivního optimismu a voluntarismu s vulgarizovanou diváckostí, je ve svém bezkonfliktním idealismu protikladem reality. Švankmajerovo důsledně antiiluzivní dílo bude proto i nadále provokovat všechny ty, kteří přisuzují umění roli sladké polevy na konzumním dortu a kteří mají diváka za stádního omezeence, jenž ve shodě s nimi pokládá náročnost a výzvu k myšlení za snobismus, formalismus a intelektuálskou potouchlost

In artistic terminology the work "handwriting" is commonly used. It can be used of painting, drawing and graphics, and is also often used when talking about films. However, in this area it is no longer so unambiguous, and should perhaps be replaced by the concept of artistic opinion. Trnka and Stepanek often have completely different artistic handwriting in a number of films, but their artistic opinion is always the same. The same is fully true of Svankmajer. In the film *"Et Cetera"* he uses water-colours, line drawings and frottage, in *"The Castle of Otranto"* he uses naive romantic illustrations, in *Don Sajn* he reflects on the classic marionettes of folk puppeteers and in *"Possibilities of Dialogue"* he animates models. He also animates objects in spatial and temporal collage, and uses bricks, bones, matter and reality. His techniques and his handwriting change, but his opinion is the same.

The reason so much attention is being paid to Svankmajer's work here is because it is truly revolutionary in animated film. With its approaches it opens up new space and makes it possible for the most serious things to be conveyed without the use of cheap symbolism and violent simplifications. It develops the imagination and stirs the conscience. If we mention the reservations sometimes expressed towards it, it is because they contain the dangerous dogmas which are threatening to hold up the development of the whole of contemporary culture. The belief that art in animated film can close itself off and develop in an imposed idyll, created by joining naive optimism and voluntarism with vulgar playing to audiences, is in its conflict-free idealism the very opposite of reality. Svankmajer's thoroughly anti-illusive work will therefore continue to provoke all those who consider art to be icing for the consumer cake, and who take audiences to be herds of philistines who like them consider demanding art and calls to thought as snobbism, formalism and suspicious intellectualism.

Animace, kamera, hudba - a ti druzí

Bylo by více než nespravedlivé, kdybychom se v závěru tohoto průřezu českým animovaným filmem, v němž jsme se zabývali především prací jeho režisérů a výtvarníků, nezmiňovali alespoň stručně také o jeho dalších tvůrčích složkách, bez nichž by česká škola prostě nebyla českou školou. Animátory, tedy loutkoherce, tvůrce pohybu, jsme neuváděli jmenovitě jen proto, že o nejlepších z nich jsme hovořili jako o režisérech a někdy i výtvarnících (Pojar, Tyrlová, Bedřich, Smetana, Doubrava, Možíšová, Hekrdla, Kluge, Pospíšilová, atd.). Čeští animátoři tvořili světovou špičku jak v poloze animace klasické, tak později v animaci zkratkové a autorské. Vynikli zejména v charakteristice postavy pohybem, v dokonalém uplatnění animačních gagů a ve schopnosti dát choreografií animace půhoby ryze výtvarné hodnoty.

Vanimovaném filmu bývá téměř vždy přehlížen umělecký přínos kamery. Je pravdou, že v kresleném filmu kompozici, atmosféru i délku a rytmus záběru určují výtvarník s režisérem, kamera jen technicky kvalitně snímá daný přípravený záběr. V loutkovém filmu je však tvůrčí přínos kameramana podstatný a často dokonce složitější a náročnější, než ve filmu hraném. Ani sebelepší výtvarný návrh loutek a dekorací, sebelepší režijní pojetí akcenestačí k docílení potřebné atmosféry. Kameraman zde jen nesnímá, ale řeší otázky svícení, prostoru, zachování jednoty v montáži různých záběrů v téže scéně, a to vše v malém prostoru loutkové dekorace. Kamera je pak nejen výrazným prvkem výtvarným, ale někdy je vedle animace spolutvůrcem pohybu, akce (nájezdy, odjezdy, panoramy, švenky) a často se podílí i na trikovém řešení (víceexpozice, kombinace reálného pohybu s animovaným, představené makety, dokreslovačky, atp.). Tvůrčí přínos kamery je neodmyslitelný zejména u filmů Trnkových, Pojarových, Švankmajerových

Animation, camera, music - and the others

It would be extremely unfair to close this survey of Czech animated film, in which we have looked mostly at the work of directors and artists, without mentioning at least briefly its other creative elements, without which the Czech school would simply not be the Czech school. Animators, the puppeteers who create movement, we are not mentioning by name simply because the best of them have already been talked about as directors and sometimes even as artists (Pojar, Tyrlova, Bedrich, Smetana, Doubrava, Mozisova, Hekrdla, Kluge, Pospisilova and so on). Czech animators represented a pinnacle of world achievement both in classical animation and later in the animation of symbols and author's films. They were especially talented at giving figures characteristic movements, at the perfect use of animation gags and in their ability to give the choreography of animated movement artistic value.

One area of animated film-making which is almost always overlooked is the artistic contribution of the camera. It is true that in cartoon film the composition, atmosphere, length and rhythm of shots are decided on by the artist and the director, and the cameraman just takes the prepared shot in a technically proficient way. In puppet film, however, the camera's role is more important, sometimes even being more complicated and demanding than in acted film. Not even the best-designed puppets and backdrop, or the best directorial concept of action is enough to achieve the requisite atmosphere. Here the cameraman is not only shooting, but is dealing with lighting, space, the preservation of unity in the montage of various shots in the same scene, and all in the small space given by the backdrop. The camera then becomes not only an important artistic element, but sometimes it is a creator of movement, alongside the animation, for example

a Bartových. Připomeňme zde alespoň jména těch nejvýznamnějších z nich : ing. Hrabě, Novotný, Ludvík Hájek, Jiří Šafář, Antonín Horák, V. Malik, Svatopluk Malý.

Kromě autorsko-tvůrčích profesí uplatňují se však v animovaném filmu i řady reprodukčně-tvůrčích pracovníků, mezi něž patří v kresleném filmu především fázaři, tedy ti, kteří mezi základními pohybovými fázemi, určenými animátorem, rozkreslují jejich jednotlivé mezifáze, konturisté a koloristé a konečně výtvarníci pozadí, kteří sice vycházejí z výtvarnickových podnětů, ale musí je přizpůsobit technologickým možnostem snímání tak, aby charakterizovaly prostředí, ale nepotlačily akci.

Příprava loutkového filmu, to je tým různě specializovaných všemělů, kteří musejí podle výtvarných návrhů realizovat vše: dekorace, miniaturní mobiliář i rekvizity, ocelové kostry kloubových loutek, jejich latexové údy i tělíčka, moduritové či dřevěné řezané hlavičky, civilní i historické kostýmy, draky, strašidla, zvířata všeho druhu - prostě vše. To oni, Josef Novák, František Braun, Marie Nováková byli Trnkovými nejbližšími spolupracovníky. V animovaném filmu je prostě průměr ke skladateli, dirigentovi, sólistům a nástrojům ten nejpřesnější.

Akdyž jsme u hudby. Ta rovněž patří k nejsilnějším stránkám české animované školy. Ani ona se neshlíží narcistně sama v sobě. I ona respektuje a umocňuje především myšlenku filmu a specifiku žánru. Nezdůrazňuje jen atmosféru, rytmus vyprávění a jeho dramatickou gradaci, ale i jeho výtvarnou a pohybovou osobitost. Spolupracuje i se zvuky a spolu s nimi činí čitelným děj především tam, kde se nemůže opřít o sdělenost slova. Nepokouší se dominovat ani ilustrovat, ale organicky souzní a funkčně zvýrazňuje.

zooming, retreating, shooting panoramas and panning. It often plays a part in the creation of film tricks, such as multi-exposure, combining real movement with animation, dummies, and so on. The creative role of the camera is especially indispensable in the films of Trnka, Pojar and Svankmajer. I shall mention some of the most significant here: Hrabě, Novotny, Ludvik Hajek, Jiri Safar, Antonin Horak, V. Malik, Svatopluk Malý.

In addition to the creative professions in animated film, there are a number of reproductive and technical roles, of which phasing is the most important in cartoon film. Phasers are the people who fill in the intermediate phases between the basic movements of a character which are decided by the animator. Also important are contourists, colourers and finally the background artists, who although they follow the artist's instructions, have to make them conform to the technical possibilities of filming so as to characterise the setting without interfering with the action.

The preparation of a puppet film requires a team of specialised all-rounders who have to be able to put into practice all the artist's designs. They make the backdrop, the miniature furniture and the props, the steel skeletons of jointed puppets and their latex limbs and bodies, their carved wooden or modelled heads, normal and historical costumes, dragons, ghosts, all kinds of animals - in a word, everything. Josef Novak, Frantisek Braun and Marie Novakova were Trnka's closest cooperators. In animated film, the relationship between composer, conductor, soloists and instruments is extremely precise.

I shall now turn to actual music, which is one of the Czech animation school's strongest points, and another area which is not turned narcissistically in on itself. Rather, it respects and gives power above all to the film's ideas and to the specifics of the genre. It emphasises not only atmosphere, the rhythm of the narration and its dramatic gradation, but also the distinctive qualities

Mezi její přední tvůrce patří především Trnkův spolupracovník Václav Trojan, snad první, vždy adekvátní klasik hudby animovaných filmů. Moderní, svěží a temperamentní Jan Rychlík a Wiliam Bukový - oba bohužel předčasně zemřeli. Kultivovaný Jan Novák, všestranný a stálý spolupracovník Karla Zemana a Hermíny Týrlové Zdeněk Liška, dynamicky výstižný Luboš Fischer, plodný a vždy bytostně funkční Jiří Kolafa, Petr Hapka, Petr Skoumal, Jiří Stivín, Emil Viklický, Karel Kratochvíl, Vladimír Merta Michael Kocáb a řada dalších úspěšných skladatelů a dirigentů filmové hudby. Jejich podstatný podíl na světových úspěších českých filmů byl však v rámci festivalových maratonů jen zřídka rozeznán a oceněn a jména velikých tvůrců zůstala tak neprávem opomenuta a neznáma.



Jiří Trnka
Arie prerie
"The Song of the Prairie"

of the art and movement. It also works together with the sound team, and together they make the action easier to follow, especially where there are no words to rely on. It does not try to dominate or to illustrate, but aims at organic harmony with the other elements and at effective emphasis.

Among the foremost animated film musicians was Trnka's colleague Vaclav Trojan, who was perhaps the first, and certainly always a capable one. There were the modern, fresh and lively Jan Rychlik and Wiliam Bukovy, both of whom unfortunately died prematurely. The cultivated Jan Novak, the many-talented and permanent colleague of Karel Zeman and Hermina Tyrlova, Zdenek Liska, the dynamically realistic Lubos Fischer, the fertile and always essentially functional Jiri Kolafa, Petr Hapka, Petr Skoumal, Jiri Stivin, Emil Viklicky, Karel Kratochvil, Vladimír Merta, Michal Kocab and a number of other successful composers and conductors of film music. Their essential share in the world successes of Czech film, however, was only rarely recognised and praised at festival marathons, and thus the names of the great musicians have been wrongly forgotten or left unknown.

Sumář

Hovořili jsme zde snad již o všech vlastnostech, charakterizujících společné rysy české školy animovaného filmu i o originalitě řady jejích tvůrčích osobností. V souhrnném pohledu však přece jen nejvýrazněji vystupují dvě z nich. Tou první je intenzivní hledačství. Z tvorby Jiřího Trnky, Karla Zemana, Hermíny Týrlové, Břetislava Pojara, Jiřího Brdečky, Miroslava Štěpánka, Václava Bedřicha, Zdeňka Smetany, Jiřího Barty a Jana Švankmajera, tedy osobností diametrálně odlišných, bychom mohli sestavit pásmo vynikajících filmů, které by mohl laik pokládat za dílo různých tvůrců a v nichž jen skutečný milovník pozná kontinuitu objevných alternativ téhož autora. Tou druhou humánně kosmopolitní vlastností české školy je její schopnost oslovit beze slov, jen silou své myšlenkové a výtvarné imaginace, diváky všech národů, což reálně dokládají stovky ocenění na mezinárodních fórech.

Jaroslav Zahradník
Špacír
"On a Walk"

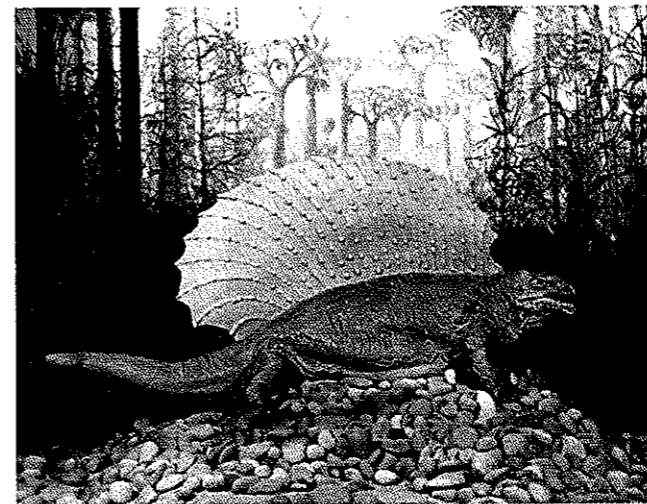


Summary

We have perhaps now talked about all the qualities and common characteristic features of the Czech school of animated film, and about the originality of a number of its creative personalities. When viewed all together, however, two of these qualities stand out. The first is intensive searching. From the work of Jiri Trnka, Karel Zeman, Hermína Týrlová, Břetislav Pojar, Jiri Brdečka, Miroslav Stepanek, Vaclav Bedrich, Zdenek Smetana, Jiri Barta and Jan Svankmajer, all diametrically different people, we could create a band of excellent films which the layman might consider the work of various people, and in which only the real film lover would recognise the same author continually discovering new alternatives. The second, very human and cosmopolitan characteristic of the Czech School is its ability to address, without words and through only the strength of its intellectual

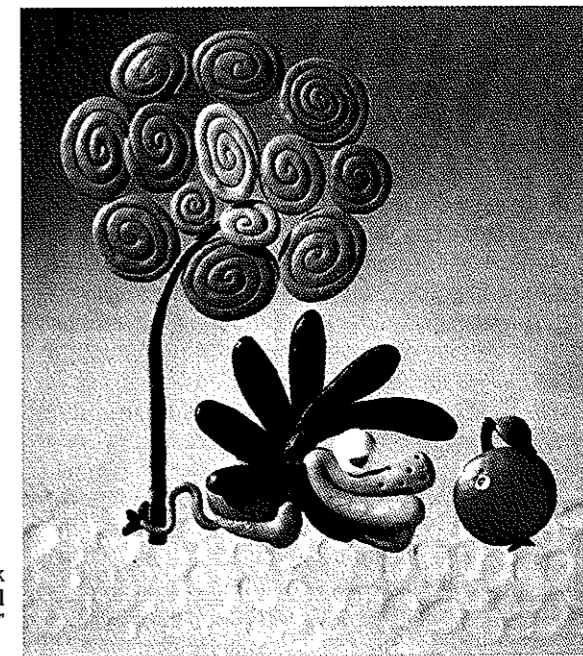
and artistic imagination, audiences of all nationalities. In real terms this has brought it hundreds of awards at international festivals, of which the most prestigious were perhaps the top placings of Svankmajer's "Possibilities of Dialogue" and Trnka's "The Hand" at the retrospective of the winning films in thirty years of the Annecy festival in 1990.

Další oblastí je satira. Vyšla z karikatury a kresleného humoru a zaměřovala se převážně na kritiku společenských nešvarů. V posledních desetiletích se vyvíjí dvěma směry. K obrazové kresbě, která zdůrazněním absurdit a deformací, ironií a sarkasmem varuje před



Karel Zeman
Cesta do pravěku
"A Journey into Primeval Times"

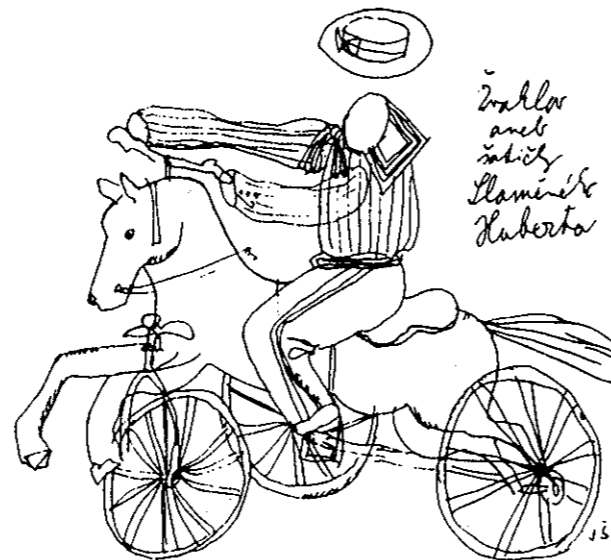
This searching and the ability to address is then found in three areas of animated film. The most demanding area is that of theme, which does not criticise the times, but criticises us, deeply analysing our own antitheses. It thus creates a confrontation of a reality which is specific, although many-layered, with the conscious and unconscious worlds of our imagination, ideas, feelings and passions in an evocative film collage. The foremost representatives of this approach are Jiri Barta and Jan Svankmajer.



Jan Dudašek
O ptáku, který dupal
"About the Bird Which Stamped"



Jan Švankmajer
Tma, světlo, tma
"Darkness, Light, Darkness"

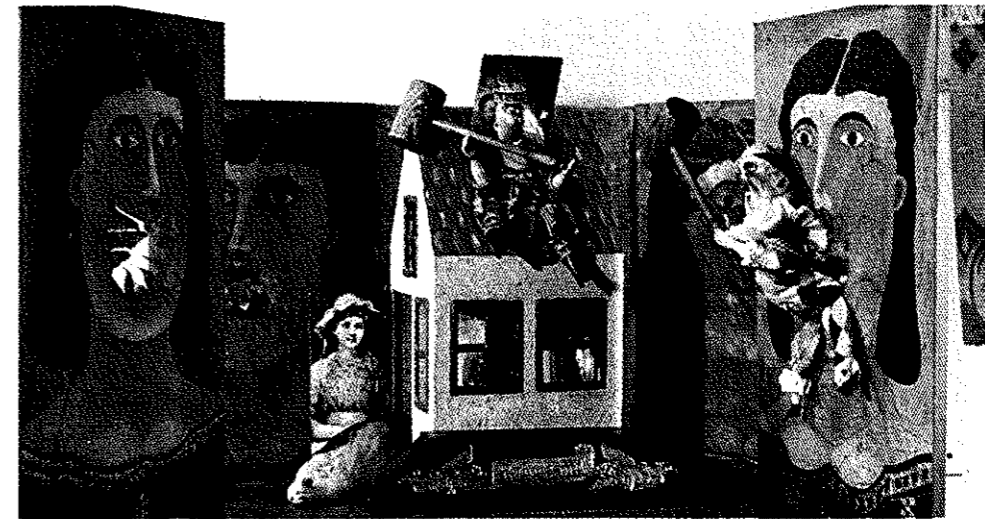


Jan Švankmajer
Žvahlav, aneb šatíčky Slaměného
"Zvahlav Or the Colthes of the Straw Hubert"

spojitostí nádob krutosti, ignorance, sobectví, byrokracie, kariérismu, samolibosti, stádnosti a intolerance. Nebývá příliš úsměvná, ale nazývá věci pravými jmény. Mezi její reprezentanty patří Jiří Salamoun, Ilja Novák, Igor Sevcík, Petr Šis, Petr Poš a Michaela Pavlátová. Druhá linie české současné satiry zůstává věrnější akční kresbě. Její ostří je zaměřeno stejným směrem, je však ve své symbolice prostší a přímočarejší a pracuje více s klasickými prvky kreslené grotesky a s animací. Jejími aktéry jsme převážně my všichni. Tu reprezentují Vladimír Hlavatý, Miroslav Štěpánek, Adolf Born, František Vystrčil, Vladimír Jiránek, Jiří Kalousek a Pavel Koutský.

Třetí oblastí jsou filmy určené dětem a mládeži. Řada z nich dokázala, že ani těm nejmenším divákům není třeba dětinsky šišlat, ale že je i k nim nutno hovořit náročně, současné a vtipné. S výtvarnou invencí, fantazií a s lapidárností filmové zkratky. Připomeňme si alespoň jména Jiří Trnka, Karel Zeman, Hermína Týrlová, Břetislav

Another area is satire. This started with caricature and cartoon humour, and aimed in particular at the criticism of social discord. In the last couple of decades it has developed in two directions. One is graphic art, which by emphasising absurdities and distortions, uses irony and sarcasm to warn against the communicating vessels of cruelty, ignorance, selfishness, bureaucracy, careerism, smugness, the herd mentality and intolerance. It is not usually very cheerful, but it calls things by their proper names. Among its representatives are Jiri Salamoun, Ilja Novak, Igor Sevcik, Petr Šis, Petr Pos and Michaela Pavlatova. The second trend in Czech satire remains more faithful to action cartoons. Its knife-blade points in the same direction, but it is simpler and more direct in its symbolism, and works more with the classic cartoon elements and with animation. Its characters are, by and large, most of us, and it is represented by Vladimír Hlavatý, Miroslav Stepanek, Adolf Born, Frantisek Vystrcil, Vladimír Jiranek, Jiri Kalousek and Pavel Koutský.



Jan Švankmajer
Rakvičkárna
"Punch and Judy"

Pojar. Také Miroslav Štěpánek (Potkali se u Kolína, Dášeňka, Zahrada), Jiří Salamoun (Maxipes Fik), Zdeněk Miler (Krtci), Adolf Born (Mach a Šebestová), Vladimír Jiránek (Bob a Bobek), Radek Pilař (Rumcajs), Zdeněk Smetana (Pohádky z mechu a kapradí) a Jiří Kalousek (Dorotky) zbavili především animované seriály žvatlavé naivity a dali jim v pestré a živé škále výtvarnou hodnotu a vtip.

Dokladem spontánního zájmu filmařů i výtvarníků je fakt, že již před třiceti lety byla při výběrovém Svazu filmových a televizních umělců (FITES) založena samostatná a zprvu velmi iniciativní sekce animované tvorby a roku 1987 vznikla při Svazu českých výtvarných umělců sekce filmových a televizních grafiků, která roku 1988 uspořádala v pražském Mánesu první reprezentativní soubornou výstavu prací svých členů.

The third area is films designed for children and young people. A number of them have shown that not even the youngest children need to be addressed in a childish lisp, but should be spoken to in a way that is both demanding and humorous, and with artistic invention, imagination and with pithy film abbreviations. The outstanding names here are Jiri Trnka, Karel Zeman, Hermína Týrlova and Břetislav Pojar, with Miroslav Stepanek (They Met Near Kolin, Daseňka, Garden), Jiri Salamoun (Maxidog Fik), Zdenek Miler (Mole), Adolf Born (Mach and Sebestova), Vladimír Jiranek (Bob and Bobek), Radek Pilar (Rumcajs), Zdenek Smetana (Tales From Moss and Ferns) and Jiri Kalousek (the Dorothy series) who rid animated serials of their chattering naivity and filled them with varied and lively artistic values and jokes.

Proof of the spontaneous interest of film-makers and artists is the fact that thirty years ago the Association of Film and Television Artists (FITES) founded an animated film section which was independent and at first full of initiative.



I když český animovaný film přirozeně reflektuje jak prvky bohatého lidového umění, tak podněty průbojně domácí výtvarné avantgardy dvacátých a třicátých let, ani on se nemohl beztravně vyvíjet ve splendoru izolaci domácí ulity, bez kontaktů se současnými světovými vývojovými trendy. A tak přestože měli Češi jen málo příležitosti sledovat světovou animovanou tvorbu, podařilo se našim výtvarníkům díky sporadickým projekcím některých zastupitelských úřadů a díky ještě sporadičtější účasti na mezinárodních festivalech udržet kontakt s pozitivními jevy ve světovém vývoji, nalézt s nimi společný jazyk a zaujmout mezi nimi jedno z předních míst.

Tyto souvislosti ovšem vůbec neznamenají, že by česká škola ztrácela svou osobitost. Zbavily ji jen nutnosti objevené tvorby, která se díky závratnému technickému vývoji audiovizuálních médií stává i stále významnějším nositelem společných myšlenek, pocitů a potřeb, společného dorozumění a porozumění národů.



Jiří Šalamoun
Maxipes Fik
"Maxidog Fik"

In 1987 the Association of Czech Artists created a section for film and television graphic artists, which in 1988 held the first collective exhibition of the work of its members in the Manes Gallery in Prague.

Even though Czech animated film naturally reflects elements of the rich tradition of folk art and was also stimulated by the vigorous Czech avant-garde of the twenties and thirties, it could still not develop in the splendid isolation of its domestic shell, without contact with contemporary trends in the rest of the world, and not suffer. Even though Czechs had few opportunities to see animated film from the rest of the world, however, the sporadic projections held by the authorities and the even more sporadic participation in international festivals allowed Czech artists to keep in contact with positive international developments, find a common language and to hold one of the leading places among them.

This did not mean that the Czech school lost its personal character. It merely rid it of the necessity of experimental work, which thanks to the dizzy technological developments in audio-visual media was becoming an ever more significant bearer of common thoughts, feelings and needs, mutual understanding and understanding between nations.

Epilog a perspektiva

Světové úspěchy českých animovaných filmů v posledních pěti letech (Švankmajer, Barta, Koutský, Vorlíčková, Pospíšilová, Poš. Pavlátová) přesvědčivě dokazují, že vysoká úroveň této tvorby není otázkou minulosti, ale stále aktuální uměleckou hodnotou. Je zde skutečné bohatství tvůrčích osobností, jejichž publicita by dnes, kdy má Česká republika svým demokratismem, tržní ekonomikou i vstřícnou zahraniční politikou stále větší možnosti i k uplatnění svých kulturních aktivit, mohla dojít daleko širšího uplatnění. Oč je však český film bohatší ve svých tvůrčích, o to je chudší, neschopnější a zaostalejší ve své organizaci, struktuře a managementu. Zdravý postkomunistický elán dokázal zrušit nepružný a zbyrokratizovaný monopol Československého státní filmu, nedokázal jej však dosud nahradit funkcí a iniciativní podnikatelskou strukturou. Vznikly sice nové podniky a akciové společnosti, řada soukromých produkčních firem, privatizována byla i filmová distribuce, dovoz a vývoz, těm

Vratislav Hlavatý
Obří
"Giants"



Epilogue: the prospects for the future

The international successes of Czech animated film in the last five years achieved mainly by Svankmajer, Barta, Koutsky, Vorlickova, Pospisilova, Pos and Pavlatova, is convincing proof that a high standard is not a question of the past, but remains a contemporary artistic value. Now that the Czech Republic has democracy, a market economy and a more compromising foreign policy and thus is more and more able to assert itself culturally, its rich supply of creative personalities means that it could achieve much more in this area. However, although Czech film is rich in talent, it is poor in its organisation, structure and management. The healthy post-communist elan has managed to abolish the rigid and bureaucratic monopoly of the Czech state film industry, but it has not yet managed to replace it with an efficient and initiative-taking entrepreneurial structure. New companies may have appeared, with a number of private production firms, and film distribution, import and export have also been privatised, but they lack common ties and real professionalism.

všem však opět chybí vzájemně výhodné společné vazby a reálná profesionalita perspektiv.

Výtvarníci a režiséři nedisponují vlastním kapitálem a nebývají zpravidla ani schopnými producenty a podnikateli. Jan Švankmajer má vynikajícího manažera a a točí náročný celovečerní film o Faustovi, jež financuje několik zahraničních společností. Jiří Barta a většina ostatních agilního manažera nemají a netočí. Takový je, stručně řečeno, smutný stav současné české animované tvorby.

Rozhodně však nejsou smutné, tím méně bezvýchodné, její perspektivy. Ve výrobě atraktivního standartu seriálové komerční produkce disneyovského typu nikdy také konkurenceschopní nebudeme. Prostě to neumíme a ani to umět nechceme. V celém světě jsou však i kina, televizní společnosti a nakladatelství videokazet, obracející se k dnes již rovněž masovým náročným divákům. Ani z nich nebude žádná schopna financovat přece jen nákladnou výrobu Švankmajerova či Bartova filmu, ale desetiprocentní participace na ní může už být pro ni velmi výhodná. To je cesta, na níž by se mohl český animovaný film znovu plně uplatnit a po níž by se měly vydat i jeho management. Nikoli cesta běžného komerčního standartu, ale cesta unikátů, vzácných svou originalitou, myšlenkovou a výtvarnou hodnotou a snad i humorem a lidskostí.

JAN POŠ
1993.

Artists and directors do not have capital at their disposal, and nor are they usually capable producers and business people. Jan Svankmajer has an excellent manager, and his demanding full-length film on the Faust legend is being financed by several foreign companies. Jiří Barta and the majority of others have no capable managers, and they are not making films. This, in short, is the sad state of Czech animated film at present.

However, its prospects are definitely not sad, and even less are they hopeless. Czech studios will never be capable of competition in the production of commercial serials of the Disney type. This is something Czech film-makers simply do not know how to do, and do not want to do either. However, throughout the world there are cinemas, television companies and video publishers who are turning to the growing section of the public which wants something more demanding. None of these will be able to finance the expensive production of a Barta or Svankmajer film, but even ten per cent financial participation could be very advantageous. This is a path which Czech animated film could take once again, and which its management should investigate. It is not the path of the average commercial film, but one for film which is unique, rare in its originality, in its intellectual and artistic value and perhaps also humour and humanity.

JAN POŠ
1993



Radek Pilař
Minuta hry
"A Minute of the Game"