

Disertační práce

## **Totalita v animovaném filmu**

### **Totalitarianism in animated film**

Autor: MgA. Veronika Pasterná Szemlová  
Studijní program: P8206 Výtvarná umění  
Studijní obor: 8206V102 Multimédia a design  
Školitel: prof. akad. mal Ondrej Slivka, ArtD.  
Oponenti: prof. Ľudovít Labík, ArtD.  
doc. akad. mal. Michal Zeman

Zlín, prosinec 2018

© Veronika Pasterná Szemlová

Klíčová slova: *animace, animovaný film, totalita, totalitarismus, komunismus, kritika*

Key words: *animation, animated film, totalitarianism, communism, criticism*

Prohlašuji, že jsem disertační práci *Totalita v animovaném filmu* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Plná verze disertační práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

Ve Zlíně dne 1. 10. 2018

## **PODĚKOVÁNÍ**

Děkuji svému školiteli prof. Ondreji Slivkovi ArtD. za vstřícné vedení, manželovi, dětem a rodičům za obrovskou trpělivost a podporu, Mgr. Lukášovi Gregorovi PhD. za konzultace, paní Lence Řápkové, Ondřejovi Javorovi a NFA za pomoc s obstaráváním kopií filmů a v neposlední řadě prof. Jiřímu Kubíčkovi, prof. Priitu Pärnovi a prof. Rudolfu Urcovi za poskytnutí cenných informací při rozhovorech.

## **ABSTRAKT**

Disertační práce se věnuje kritice totalitního režimu obsažené v krátkých animovaných filmech vytvořených v Československu v letech 1948 až 1989. Kromě analýzy samotných filmů mapuje peripetie jejich autorů a prostor, který jim přes všechny zásahy cenzury zbýval pro uplatnění kritiky a satiry vytvářející plastický obraz doby. Nedílnou součástí je také explikace a analýza vlastního tvůrčího počinu, krátkého animovaného filmu *Hrací skříňka*.

## **ABSTRACT**

Theoretical part of Doctoral Thesis deals with criticism of totalitarian regime in short animated films, that were created in Czechoslovakia between 1948 and 1989. Besides analysis of films themselves it shows also troubles of their authors in context of national cinematography controled by censorship. The important part of the Thesis is description and analysis of authors own short animated movie *Music box*.

# OBSAH

ÚVOD	8
1. VYMEZENÍ CÍLŮ DISERTAČNÍ PRÁCE	9
1.1 Výzkumné otázky	9
2. ANALÝZA ZDROJŮ	10
2.1 Primární zdroje	10
2.1.1 Výběr filmů pro analýzu	10
2.2 Sekundární zdroje	11
2.2.1 Příbuzné práce	11
2.2.2 Souborné práce	12
2.2.3 Biografie	12
2.2.4 Filmová pásma	12
2.2.5 Kontext doby - propaganda	13
2.2.6 Kontext doby - cenzura	13
2.2.7 Kontext tématu - nevyhovující zdroje	13
3. METODOLOGIE ANALÝZY	14
3.1 Sledované aspekty	14
3.2 Fáze analýzy	15
3.2.1 1. fáze - sběr dat, kategorizace	15
3.2.2 2. fáze - shlednutí, hodnocení	15
3.2.3 3. fáze - interpretace	15
4. POJMY A JEJICH DEFINICE	15
4.1 Totalita	15
4.1.1 Definice, kategorizace a obsah pojmu totalita	15
4.2 Propaganda	19
4.2.1 Definice propagandy	19
4.2.2 Propaganda ve filmu	20
5. SITUACE VE VÝCHODNÍM BLOKU	21
5.1 Společné rysy	21
5.2 Stručný vhled do animované produkce	22
6. KRITIKA REŽIMU V ČESKOSLOVENSKU	23
6.1 Cenzura	23
6.2 Podoby kritiky	27
6.3 1948 - 1956: Teror	27
6.3.1 Za oponou	27
6.3.2 Dva proudy animace	28
6.4 1956 - 1968: Uvolnění	29
6.4.1 Nová vlna	29

6.4.2	<i>Kritika velmocenského soupeření</i>	30
6.4.3	<i>Skrytá kritika ideologie</i>	32
6.4.4	<i>Zjevná kritika režimu</i>	35
6.5	1968 - 1985: Normalizace	37
6.5.1	<i>Výměna kádru</i>	37
6.5.2	<i>Emigrace</i>	39
6.5.3	<i>Alegorie</i>	40
6.5.4	<i>Bezčasí</i>	45
6.6	1985 - 1989: "Přestavba"	55
6.7	1989: Probuzení	58
7.	ANALÝZA KRITICKÝCH SNÍMKŮ	60
7.1	Hodnocení	61
7.2	Interpretace dle výzkumných otázek	62
7.3	Filmy nejbližší jednotlivým charakteristikám totality	63
7.3.1	<i>Přítomnost ideologie</i>	63
7.3.2	<i>Jediné centrum moci, strana, vůdce</i>	64
7.3.3	<i>Monopol na kontrolu armády</i>	66
7.3.4	<i>Úplný dohled nad prostředky masové komunikace</i>	67
7.3.5	<i>Teror</i>	68
7.3.6	<i>Centrálně řízená ekonomika</i>	69
8.	ANIMOVANÝ FILM HRACÍ SKŘÍŇKA	70
8.1	Idea	70
8.2	Struktura filmu	70
8.2.1	<i>Scénář</i>	71
8.2.2	<i>Inspirace</i>	72
8.2.3	<i>Postavy</i>	74
8.3	Technologie	76
8.3.1	<i>Výtvarné řešení</i>	76
8.3.2	<i>Animace</i>	77
8.4	Postprodukce	78
8.4.1	<i>Střih</i>	78
8.4.2	<i>Hudba</i>	78
8.4.3	<i>Zvuk</i>	78
8.5	Analýza charakteristik totality	79
8.5.1	<i>Přítomnost ideologie</i>	79
8.5.2	<i>Jediné centrum moci, strana, vůdce</i>	80
8.5.3	<i>Monopol na kontrolu armády</i>	80
8.5.4	<i>Úplný dohled nad prostředky masové komunikace</i>	80
8.5.5	<i>Teror</i>	80
8.5.6	<i>Centrálně řízená ekonomika</i>	81
	ZÁVĚR	82

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY _____	85
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK _____	90
SEZNAM OBRÁZKŮ _____	91
SEZNAM TABULEK _____	92

## ÚVOD

Poměrně intenzivní zkušenost našeho národa s totalitním režimem v nedávné minulosti je zavazující, protože si v sobě neseme zakódované poselství detailní znalosti mechanismů moci a jejich fungování. Pokud jsme tomuto poselství otevření, víme třeba to, jak nenápadná lákadla jednoduchých řešení vedou k fatálním koncům nebo jsme si schopni uvědomit hodnotu osobní odpovědnosti, kterou se jednotlivci dokázali postavit do cesty nespravedlnosti, ač to bylo zdánlivě nesmyslné. To vše se nám bohužel při posuzování současných událostí velice dobře hodí. V době krize na Ukrajině, v době vznikajících a zanikajících diktatur v důsledku Afrického jara, v době drsných pracovních podmínek v mnohých asijských zemích, které jsou důsledkem poptávky po stále větších slevách, prostě v této leckde stále podivné době, je třeba apelovat na nesmyslnost v opakování historických omylů a vyprávět své příběhy.

Narodila jsem se dva roky před Sametovou revolucí a nedá se tak říci, že bych zažila totalitní režim na vlastní kůži. Společnost je ale stále zcela prosycena důsledky čtyřiceti let nesvobody, které se již v mém životě projevují citelně. Postkomunismus je náročná společenská disciplína vyrovnávání se s minulostí v jakýchsi stále podivnějších stavech reflexe, výjimečně sebereflexe a davové nostalgie. Především klade předem otázky zlomení lidského charakteru, či chování jedince a masy v různých vývojových stádiích režimu. Jak bych se zachovala v daných situacích, přičemž nevím, zda bych obstála. Toto nevědomí je tíživé, nutí mě si vážit svobody, zároveň však být ostražitá a citlivá k projevům, které mohou být předzvěstí její ztráty.

Zmíněné úvahy mě přivedly k uchopení problematiky totalitarismu coby filmového námětu. Proto vznikl film *Hrací skříňka*, který má být drobným provokativním apelem, díky svému animovanému zpracování a krátké formě, přístupným i mladším generacím, kterým se jeví prakticky jakákoli doba před jejich narozením dalekou historií. Film je metaforou života v totalitě, jejíž síla je odvislá od chování svobodné společnosti. Bylo však nutné poskytnout vlastnímu filmovému námětu větší odbornou oporu a širší vhled do zpracování tématu jak na poli teoretickém, tak tvůrčím.

Tato práce v sobě snoubí teoretický kontext, praktickou aplikaci poznatků a rozbor praktického projektu. Teoretická část mapuje dosavadní situaci ve zpracování tématu a porovnává přístupy jednotlivých autorů, dále se věnuje vymezení metodiky, základního pojmosloví a především systematicky představuje tematické snímky v kontextu historickém a kinematografickém. Cílem praktické části je srovnání zmíněných animovaných filmů z hlediska výskytu charakteristik totality a analýza těchto charakteristik skrz vybrané snímky, které nejlépe demonstrují konkrétní aspekty totalitarismu. Výstupem projektové části je pak krátký animovaný film *Hrací skříňka*, který je podroben stejné analýze.



# 1. VYMEZENÍ CÍLŮ DISERTAČNÍ PRÁCE

Cílem práce je analýza kriticky mířených animovaných filmů reflektujících totalitní režim v komunistickém Československu v rámcovém kontextu produkce tzv. Východního bloku. Skrz analýzu vybraných snímků se pokusí popsat filmové vidění rysů totality.

Hlavní oblast zájmu se soustředí na komunistickou totalitu panující v ČSSR mezi lety 1948 - 1989. Toto časové rozpětí doplňuje stručný filmový komentář bezprostředně po pádu režimu. Těžiště pro analýzu tvoří krátké animované filmy, které kriticky odráží život v totalitě.

Jelikož těžiště nespočívá v současných filmech, časový odstup umožňuje střízlivější pohled na jejich analýzu. V tomto ohledu je dostatek kritik a odborných textů o řadě filmů výhodou, protože se dá k jejich analýze přistupovat konkrétněji a přesněji (analýza nepodléhá aktuálním trendům a situaci), vést s nimi polemiky, případně na jejich základě formulovat vlastní teze (Kokeš, 2013, s. 6-7). Přijít s novými poznatky bude ovšem velmi složité u notoricky známých děl jako je třeba Trnkova *Ruka*. Přesto se však nedají opomenout jako základní kameny pro výslednou množinu analýz. Navíc se analýza soustředí pouze na několik předdefinovaných aspektů, tudíž se nemusí zabývat komplexním přístupem ke snímkům.

Významným faktorem ovlivňujícím vznik filmů v totalitním zřízení je státní cenzura. Práce tedy nemůže pominout popis schvalovacího systému v Československu a cenzurní zásahy. Stejně tak v krátkosti řeší fungování propagandy jako protikladu k vymezenému poli zájmu. Snímky také nejsou zmiňovány osamoceně, nýbrž v historickém kontextu a především s ohledem na události ve filmové tvorbě. Práce se tedy snaží o celistvost pohledu v zaměření na tvůrčí peripetie, které vycházely z fungování režimu.

Nedílnou součástí textu je rozbor praktické části disertační práce, krátkého animovaného filmu *Hrací skříňka*. Svými východisky a tématem tvoří s teoretickou částí vzájemně provázaný celek a podléhá taktéž společné analýze s dalšími snímky, jako most mezi reflexí minulosti a současným zřejmě neudržitelným stylem života západní společnosti. Bližší cíle projektu charakterizují v samostatné kapitole věnující se přímo praktické části. Právě spojení s praktickou částí naznačuje možný směr pro další bádání v kritice kapitalistického systému v současném českém a slovenském animovaném filmu.

## 1.1 Výzkumné otázky

Cíl práce spočívá v nalezení odpovědí na tyto základní okruhy otázek:

- 1) Jakým způsobem se tvůrcům v průběhu komunistického režimu dařilo vytvářet kritické snímky a jaké z toho měli následky?
- 2) Jak byly jednotlivé snímky interpretovány ve své době a jaký měly vliv?
- 3) Jaká je intenzita kritiky a její přímočarost ve sledovaných filmech v závislosti na době vzniku?

4) Je možné z analýzy jednotlivých snímků vysledovat univerzální charakteristiku totalitního režimu?

Na první dvě otázky bude možné odpovědět zpracováním zdrojů, na zbývající otázky přinese odpověď až analýza vybraných filmů a jejich konkrétních aspektů vzhledem k předdefinovaným totalitním charakteristikám.

## **2. ANALÝZA ZDROJŮ**

### **2.1 Primární zdroje**

Primárními zdroji jsou samotné animované snímky splňující podmínky dané oblastí výzkumu:

- kritika totalitního režimu
- českoslovenští tvůrci, kteří získali mezinárodní věhlas, či byli významnými na domácí scéně
- období vzniku 1948 - 1989

Zdrojů filmových kopií je několik. Řada snímků je k dohledání na internetu, některé vyšly na tematických filmových kolekcích na DVD, další poskytly filmotéky FAMU a FMK, malou část pokryl NFA.

Několik snímků, které nevyhovují některé z podmínek a nebyly tak vybrány do vzorku pro analýzu, si zasloužilo zmínku v textu práce pro doplnění celkového tematického kontextu.

#### **2.1.1 Výběr filmů pro analýzu**

Na základě sekundárních zdrojů charakterizovaných v následující kapitole, doplněných o vlastní filmové rešerše a rešerši z Národního filmového archivu, vznikl obsáhlý seznam filmů relevantních k tématu této práce. Tento komplex zahrnující čtyřicet čtyři titulů ukazuje pestrou plejádu různých přístupů a způsobů, jak ke kritice režimu přistupovat.

Metodika selekce narážela na vysoce subjektivní možnosti čtení jednotlivých snímků, zvláště těch, kde kritika režimu není vyloženě zjevná a jedná se spíše o jinotajné filmy zabývající se obecnými společenskými otázkami. Vznikala tak dilemata, jestli se zaobírat kupříkladu snímky vypovídajícími o problémech mezilidské komunikace, či přirozeném strachu člověka z neznáma, atd. Zde nelze opominout kontext doby vzniku filmů, kdy i tehdejší diváctvo bylo citlivější na jakýkoliv náznak kritiky. Společný divácký prožitek v kině tím mohl představovat určitou katarzi, částečnou úlevu od tísnivých pocitů, které zažíval každý izolovaně. Navíc možnost ztotožnit se s uvažováním tvůrce filmu, tuto úlevu umocňovalo (Urc, 2017). Z tohoto důvodu se výběr zaměřil na téma totality v plné jeho šíři. Zahrnul i snímky, které autoři jinak tvořící doma, natočili v zahraničí. Zvláštní postavení totiž zaujímají filmy Břetislava Pojara, které vytvořil v rámci svého pobytu v National Film Board of Canada. Dostává se na pomezí mezi tvorbou doma a na Západě (tedy jakoby v emigraci).

Přesto se nedá hovořit o absolutním počtu filmů, které se dotýkají tématu. Jde však o dostatečně široký vzorek, který přinejmenším pokrývá počiny nejvýraznějších filmových osobností komunistické éry.

## 2.2 Sekundární zdroje

Při srovnání hraného a animovaného filmu je daleko více probádaný film hraný. Přesto se k animovanému filmu váže řada tematických materiálů a publikací zahraničních i českých.

Textové prameny se dělí do čtyř kategorií:

- 1) prameny z oblasti animovaného filmu (odborné knihy, články, či záznamy autorských výpovědí)
- 2) odborné prameny pojednávající o nedemokratických režimech - dají se dále rozdělit na:
  - a) historické (zabývají se dějinnými událostmi)
  - b) teoretické studie totalitarismu
- 3) metodologické publikace (zabývající se jak obecným přístupem k výzkumu, tak zásadami a možnostmi filmové analýzy)
- 4) knihy beletristického charakteru, které se tématu totality věnují a zároveň přinášely inspiraci pro filmové tvůrce

Významné informace poskytují také orální a mediální zdroje, které se dělí na:

- 1) rozhovory s teoretiky animovaného filmu
- 2) rozhovory s tvůrci
- 3) diskusní pořady, televizní rozhovory nebo dokumenty o době totality či dokumenty o kinematografii

### 2.2.1 Příbuzné práce

Podobný okruh zájmu s touto prací sdílí bakalářská práce Moniky Doležalové, která se věnuje politickým tématům v animovaném filmu (2010). Je však pojata širěji (geograficky i časovým obdobím) čímž při svém rozsahu zjevně nemůže pojmout dané téma v dostatečné hloubce. Více či méně pak sklouzává k popisu děje a krátkému komentáři jednotlivých zástupných snímků, jejichž výběr je nahodilý. Autorka neuvádí žádnou strategii při jejich selekci.

Užší zaměření má bakalářská práce Libora Drobného *Politická témata v českém animovaném filmu* (2010). Drobný se soustředí pouze na Československo, kde pokrývá tři časová období (fašismus, socialismus, demokracie). Podstatnou část své pozornosti věnuje právě socialismu, přičemž zahrnuje jak snímky kritické, tak snímky propagandistické. Ačkoliv pracuje s větším množstvím filmů, systematictěji vybraných než Doležalová, jedná se spíše o další přehled anotací doplněný o pár zajímavostí a autorův komentář, neuplatňuje se zde analytický přístup. Přesto však Drobný předkládá užitečnou referenci.

### 2.2.2 Souborné práce

Nejobsáhlejší zdroje informací z hlediska animovaného filmu tvoří několik souborných českých publikací, na něž se odkazují i některé zahraniční texty. Jedná se o elementární dějiny českého animovaného filmu Edgara Dutky (2012), sborník vybraných textů z časopisu *Film a doba*, který sestavil Stanislav Ulver (2004) se zacílením na animovaný film, dále Pošův *Český animovaný film, 1934-1994: jeho minulost a přítomnost* a Slaninova stručná *Česká animovaná klasika*. Základní kontext Východního bloku lze získat z dějin animovaného filmu Gianalberta Bendazziho. Situaci ve Střední Evropě stručně popisuje Dina Iordanova (2003).

### 2.2.3 Biografie

Obsáhlé biografie nejznámějších tvůrců animovaného filmu umožňují analyzovat jednotlivé filmy i z hlediska životních příběhů jejich autorů a získat tím plastičtější obraz doby. Tvůrce slovenského animovaného filmu systematicky mapoval časopis *Homo Felix*.

K některým snímkům, jako třeba Trnkova *Ruka*, jsou zpracovány přímo samostatné publikace, které přináší jejich detailní rozbor a tím i možnost srovnání pohledů (Kohoutová, 2013). Jednou z hlavních inspirací pro praktickou část představuje dílo estonského tvůrce Priita Pärna, právě o jeho osobě i tvorbě existuje nespočetná řádka materiálů. Cíleně se na jeho tvorbu v rámci cenzurního systému zaměřuje osobní rozhovor.

Část práce se také věnuje tvůrcům v emigraci. Životem a tvorbou našeho nejznámějšího emigranta Paula Fierligera se detailně zabývá Kristýna Erbenová (2015) ve své diplomové práci. Precizně shromažďovala materiály a vedla obsáhlý rozhovor se samotným autorem. Z jeho tvorby jsou akcentovány filmy *Rainbowland* (představuje různé formy státních režimů) a pak celovečerní autobiografický snímek *Drawn from Memory*, kde autor mimo jiné popisuje pocit svobody, který zažil po emigraci do Ameriky.

### 2.2.4 Filmová pásma

Z hlediska získání primárních zdrojů, samotných filmů, nabízí své tematické filmové bloky i filmové festivaly, opět se však zaměřují více na hranou tvorbu. Animovaný blok filmů předznamenávajících pád Berlínské zdi můžeme nalézt kupříkladu v programu Berlin Film Festivalu *After Winter, Comes Spring* sestaveného na počest 20. výročí této události. Skládá se však především z notoricky známých snímků (Švankmajerovy *Možnosti Dialogu*, Norštejnova *Pohádka pohádek*, ...). Pro festival Anifest pak ke stejnému výročí sestavili tematické pásmo cenzurovaných filmů s názvem *Svoboda animace* Edgar Dutka a Jiří Kubíček. Objevují se zde třeba filmy Pavla Koutského, Jiřího Trnky, či Václava Megla. Projekce výhradně hraných filmů jsou součástí projektu Ústavu pro studium totalitních režimů *Film a dějiny totalitních režimů*, který byl

prvotně vázán s cyklem seminářů pro veřejnost, dále s přednáškami pro školy, s přípravou multimediálních výukových materiálů a s vytvářením filmotéky.

### **2.2.5 Kontext doby - propaganda**

Další články a publikace se hojně vztahují k filmům propagandistickým (zejména v Sovětském svazu, především před 2. sv. válkou) tedy opačnému poli zájmu než má tato práce. Základní přehled o animovaném filmu ve službách propagandy v období před druhou sv. válkou poskytuje Rudolf Urc a Marie Benešová ve svých skriptech k dějinám animovaného filmu (1995, s. 39-49). Komplexně se filmové propagandě věnuje Richard Taylor (2016).

Některé publikace se zabývají obdobím před rokem 1948 a zahrnují jak nacistickou ideologii, tak nástup bolševiků v Rusku.

### **2.2.6 Kontext doby - cenzura**

Popis práce filmové cenzury v Československu doplňuje kontext vzniku vybraných filmů. Publikace *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech* (Skupa, 2016) se soustředí na hraný film ve zmíněné dekádě a diplomová práce Natálie Rakové je zacílena pouze na animovaný film (2012). Přímo zakázaným filmům v socialistických kinematografiích se věnuje Jaromír Blažejovský (2010), Martin Steinbach (2015) cílí na trezorové filmy a jejich tvůrce v Československu. Zajímavé informace lze čerpat z orálních zdrojů, kde se odráží osobní zkušenosti. Urc podotýká, že období 1948 - 1991 mělo své vrcholy mocenské kontroly a zase období uvolnění, jež kopírovala filmová produkce a vyzdvihuje mistra v práci s cenzurou Viktora Kubala. Některé články však polemizují nad vlivem cenzury v minulosti ve srovnání se současným ekonomickým diktátem (Joschko a Morgan, 2008).

### **2.2.7 Kontext tématu - nevyhovující zdroje**

Nemalá část pramenů nevyhovuje požadovanému období, či geografickému určení.

Řada textů se vztahuje k Americe, Číně či jiným mimoevropským oblastem. Obsahově se týkají především filmové cenzury v USA a v Číně. Zmiňují se také o regulaci televizního obsahu, zejména seriálů, ať už ve Velké Británii (Fry, 2007) nebo o současné cenzuře v severní Koreji (The Economist, 2011). Další zdroje se věnují pronásledování komunistických filmařů v Americe, při kterém se angažoval sám Disney.

Tony Shaw ukazuje problém z druhé strany, z hlediska antikomunistické propagandy ve filmu (2006). Vedle hraných filmů řeší i animovanou adaptaci Orwelovy *Farmy zvířat*, která byla financovaná CIA (Canemaker, 2005).

### 3. METODOLOGIE ANALÝZY

Analýza se soustředí na předdefinované totalitní charakteristiky, které zkoumá skrz jednotlivé filmy. Koncentruje se na stránku obsahovou, ojedinele hodnotí ostatní složky ve smyslu podpory pro interpretaci hlavní myšlenky.

Jako tradičně ustálená metoda se nabízí neoformalistická analýza (Kokeš, 2013). Její možnosti však ne zcela odpovídají záměru a cílům této práce. Neoformalismus pracuje v širokých souvislostech a z hlediska této práce přináší přehnaně obsáhlý náhled na rozebíraný film. Vzhledem k vysokému počtu zkoumaných snímků a konkrétních aspektů, na které se práce zaměřuje, bylo nutné stanovit si vlastní metodiku analýzy.

Ještě před analýzou je každý ze zkoumaných filmů představen krátkou anotací, historickým kontextem a některými dalšími relevantními aspekty (možnosti distribuce, festivalový ohlas, cenzurní zásahy, vztah k autorově další tvorbě...). Samotná analýza sleduje několik definovaných prvků, které slouží k následnému srovnání napříč snímky.

#### 3.1 Sledované aspekty

Analýza sleduje šest rysů (charakteristik) totality, kterým přiřazuje různou míru intenzity od 0 do 3. Každý snímek tak může maximálně získat 18 bodů - pro každý rys tři body. Jednotlivé rysy jsou po shlédnutí každého filmu zaznamenány v různých barvách do tabulky.

Tabulka 3.1 Charakteristiky totality v jednotlivých filmech

NÁZEV FILMU	REŽIE	ROK	INTENZITA CHARAKTERISTIK														

Tabulka 3.2 Legenda k charakteristikám totality

CHARAKTERISTIKA	BARVA	INTENZITA - MNOŽSTVÍ BAREVNÝCH DÍLŮ		
Ideologie		přítomnost ideologie	vnucování ideologie	úspěch ideologie
Centrum moci, strana, vůdce		přítomnost vůdce (authority)	koncentrace moci do jednoho místa	propojení se stranou
Kontrola armády		přítomnost armády	prostoupenost ideologií	propojení se stranou
Kontrola masové komunikace		svoboda projevu	rozhlas, televize	tištěná média
Teror		psychický	fyzický	silný
Centrálně řízená ekonomika		řeší se ekonomické otázky	kontrola ekonomiky	důsledky

## **3.2 Fáze analýzy**

### **3.2.1 1. fáze - sběr dat, kategorizace**

Z analýzy zdrojů vzešlo čtyřicet čtyři titulů, které bylo potřeba kategorizovat opatřením základními údaji (režie, rok výroby). Toto bylo možné provést díky internetovým filmovým databázím ČSFD, IMDb a FDb.

Z široce pojaté rešerše bylo možné sestavit z animovaných filmů přehlednou tabulku.

### **3.2.2 2. fáze - shlednutí, hodnocení**

Postup při analýze se skládá ze tří kroků:

- 1) první shlednutí filmu - poznamenání celkového dojmu, základních témat a podstatných bodů
- 2) výběr filmů nejbližších jednotlivých charakteristikám totality pro příslušnou kapitolu této práce
- 3) druhé shlednutí filmu - zaznamenávání jednotlivých charakteristik dle jejich výskytu a intenzity do společné tabulky

### **3.2.3 3. fáze - interpretace**

Z přehledné tabulky výskytu a intenzity jednotlivých charakteristik u všech sledovaných filmů je možné vyvodit širší závěry a zodpovědět na výzkumné otázky.

## **4. POJMY A JEJICH DEFINICE**

### **4.1 Totalita**

Jelikož práce zkoumá odraz komunistické totality v animované produkci, je nutné si nastínit, co to totalita vlastně je a na jakých principech funguje. Tyto aspekty se pak odrazí v náhledu na tvůrčí praxi filmařů a na vybrané animované snímky.

#### **4.1.1 Definice, kategorizace a obsah pojmu totalita**

Pojmy "totalita", "totalitní režim" nebo "totalitarismus" jsou předmětem řady obsáhlých studií. Přístup k jejich charakteristice se upravoval v průběhu času, teoretici přicházeli taktéž s novými kategorizacemi totalitních režimů.<sup>1</sup>

Totalitarismus je řazen mezi nedemokratické formy vlády. Dle Balíka a Kubáta existuje řada pojmů popisujících její podoby (absolutismus, autarchie, autokracie, autoritarismus, despocie, diktatura, hegemonismus, oligarchie, plutokracie, teokracie, totalitarismus, tyranie, apod.), které rozdělují do dvou

---

<sup>1</sup> Kupříkladu autoři, kteří formulovali své teze v 50. letech 20. století, nemohli do svých úvah zahrnout Íránské události konce let 70. s následnou vládou Ajatoláha Chomejního.

skupin podle kritéria historického (spjaté s konkrétní událostí, epochou) a obsahového (nelze je vztáhnout ke konkrétní události, epoše), jež se vzájemně kříží. Totalitarismus řadí do skupiny historicky definovaných pojmů, nicméně ho spojují s moderním věkem, s 20. stoletím (Balík a Kubát, 2004, s. 16-17). Tento pohled s nimi sdílí řada dalších teoretiků jako třeba Aron, Arendtová, či Sartori, avšak existuje méně početná skupina tzv. "primordialistů", která vidí paralely totalitarismu v hlubší minulosti s tím, že vládnoucí vrstva akorát využívala k ovládnání společnosti jiné technické prostředky (př. Čermák).

Představitel první skupiny Raymond Aron vysvětluje spjatost konkrétní podoby totalitarismu, konkrétněji komunismu, s dobou skrz tři jevy, které dovolily jeho vznik a rozvoj. První jev nastal ve 20. století zahušťováním a urbanizací obyvatelstva. Následovalo "byrokratické řízení ekonomiky s cílem rychlého rozvoje výrobních prostředků" a na závěr je autoritativní byrokracie podřízena revoluční straně (Aron, 1993, s. 176).

Naproti tomu Vladimír Čermák sleduje podobnost komunismu s jakobínským režimem, kdy naznačuje souvislost, jakou komunisté kladou důraz na harmoničnost beztřídní společnosti a jakobíni na ctnost, oběma je pak společný teror (Balík a Kubát, 2004, s. 25).

Balík s Kubátem také představují dodnes přijímanou definici podstatných bodů totalitního zřízení, kterou vypracovali v 50. letech 20. století Carl Joachim Friedrich a Zbigniew Brzezinski ve svém díle *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*:

- 1) Přítomnost oficiální ideologie pro všechny členy společnosti. Tato ideologie legitimizuje počínání vládnoucích vrstev.
- 2) Existence jedné masové politické strany ovládající veškerý společenský a politický život, v jejímž čele stojí většinou vůdce. Strana má danou hierarchii a těsné spojení se státní byrokracií.
- 3) "Absolutní monopol na kontrolu armády" v rukou vládce či strany. "Tuto kontrolu provádí buď přímo politická strana nebo jí kontrolovaná byrokracie."
- 4) Úplný dohled nad prostředky masové komunikace (tisk, rozhlas, televize, knižní produkce).
- 5) Teror, zaručující fyzickou i psychologickou kontrolu společnosti prostřednictvím tajné policie.
- 6) Centrálně plánovaná ekonomika (pozn. zde jim je vytýkána rozporuplnost u nacistického režimu) (2004, s. 36-37).

Těchto šest bodů tvoří podklad pro závěrečnou filmovou analýzu.

Z nich vychází i Giovanni Sartori, upozorňuje však na dynamičnost totalitního režimu, který v čase mění svoji podobu. Rozlišil tak fázi prosazování a fázi stabilizace. První fázi charakterizují tvrdé praktiky využívající bezohledného teroru, tu nahrazuje rutina. (Balík a Kubát, 2004, s. 38).



Stejně tak Juan José Linz, který v 70. letech 20. stol. stanovuje na základě Friedrichovy a Brzezinského definice tři podmínky pro označení režimu jako totalitní:

- 1) Existence jediného centra moci.
- 2) Úplné ovládnutí života společnosti samostatnou ideologií, která dává vládnoucí skupině mandát, umožňující jí nastolení všeobecného míru.
- 3) Nutnost aktivního zapojení občanů do veřejného života v podobě masivních společenských a politických akcí, jakožto i do činnosti strany.
- 4) (Balík a Kubát str. 38-39).

Balík s Kubátem pak dodávají, že teror nemusí mít podobu fyzického násilí, nýbrž funguje také psychologicky jako strach a hrůza. Sartori ve své knize *The Theory of Democracy* také neklade "po zkušenosti s totalitními režimy střední a východní Evropy podstatný důraz na uplatňování teroru. Ačkoliv se teror v mnoha totalitních režimech objevuje, Sartori jej pokládá především za jev patologický." (Balík a Kubát, s. 38).

Chápání teroru se liší v díle německé židovky Hannah Arendtové, která ho vnímá neoddelitelně od totalitního zřízení ve své fyzické podobě (čistky, koncentrační tábory). Arendtová zpracovala jednu z prvních analýz fenoménu totalitarismu. Jeho kořeny vidí v antisemitismu a imperialismu , který v sobě nese původ rasismu . Jako skutečně totalitní systémy vidí hitlerovský nacismus (1933–1945) a stalinistický komunismus (1929–1953). Nebere už tedy v potaz pokračující komunistické režimy Východního bloku po Stalinově smrti, čímž se dostává do rozporu s jinými autory. "Často je zpochybňován důraz na permanentní pohyb dovnitř (čistky) i navenek (snaha o světovou dominanci) jako charakteristický znak totalitarismu a z něj vyplývající tvrzení o netotalitní povaze poststalinistického Ruska." (Dostal, 1997, s. 395). Pro přijetí této éry jako totalitní je možno využít dělení Wolfganga Uwe Friedricha, podle kterého spadá příslušná éra do totalitního řádu byrokratického typu. Zde je "vláda otevřeného teroru... nahrazena panstvím nomenklaturních kádrů. Vládnoucí byrokracie (nomenklatura) je buď přímo totožná se stranickou strukturou, nebo pracuje pod její přímou kontrolou... Režim pracuje racionálně, ale veškerou činnost podřazuje primátu ideologie." (Balík a Kubát, 44-45)

Arendtové dílo podlelo také řadě kritik pro ztotožňování nacismu a komunismu, které třeba Aron pokládá za radikálně odlišná zřízení. Vytýká jí nevyváženost, protože svazek působí spíše jako teorie nacismu s hledáním analogií u stalinismu (Dostal, 1997, s. 395). Přesto však Arendtová důmyslně popsala charakteristické rysy totalitarismu. Upozorňuje na jeho rozdíl oproti despocii, tyranii a diktatuře, neboť totalitní režim v sobě snoubí teror s ideologií, v čemž tkví jeho katastrofální dopad. Zatímco tyran není nijak omezen zákonem a vykonává teror na základě své libovůle, ve svůj prospěch na úkor zájmů ovládaných kdy používá strach jako princip jednání, totalitní režim nachází jakousi střední cestu kdy nerespektuje ani své pozitivní právo, ale zároveň není

zcela bezzákonný, podřizuje se zákonům přírody či historie (Arendtová, 1996, s. 622-623). Diktátorský systém vidí rozdílně v tom, že terorizuje pouze opravdové oponenty, nikoliv nevinné občany bez objektivní příčiny v jejich politických názorech. Dostal shrnuje úvahy Arendtové takto: "Totalitní zákony jsou zákony pohybu - určují ne to co je, ale co bude. Úlohu pozitivního práva sehrává teror, který převádí takové zákony do skutečnosti, či je urychluje." (Dostal, 1997, s. 394). Také dle Arona nelze na komunistický režim nahlížet bez jeho představy o cílech, které chce uskutečnit. Dále hovoří o komunismu jako o systému nepřátelském pluralitě stran uznávajícím "jednu revoluční stranu; cílem této revolučně monopolistické strany je teoreticky sjednotit společnost v jedinou třídu." Takový "monopol strany se mu nejeví v rozporu se svobodou a demokracií, protože tento režim považuje sám sebe za součást historie." (Aron, 1993, s. 129-130).

Arendtová popisuje tři oblasti nutné pro fungování totalitního systému. Věnuje se masové (beztřídní) společnosti, propagandě a organizaci totalitních hnutí, moci tajné policie:

1) Prvotně se tedy totalitarismus opírá o masy, jejichž charakteristikou je osamocenosť a nedostatek normálního sociálního kontaktu. Jako nástroj pro jejich ovládnutí a terorizování jedinců zevnitř používá vlastní ideologii a promyšlený donucovací aparát. Nejdůležitějším nástrojem v komunikaci s vnějším netotalitním světem, nutným pro snížení tlaku a zajištění klidu na interní fungování, je propaganda. Uvnitř totalitního státu pak míra propagandy závisí na velikosti hnutí, čím je hnutí větší, tím menší úsilí se pro ni musí vynakládat, naopak roste indoktrinace. Při úplném ovládnutí obyvatelstva pak propaganda mizí, postačuje teror, který je podstatou vlády, i když bylo již dosaženo politických cílů. "Permanentní revoluce", která se společně s rasovými čistkami prezentovala jako cesta ke stabilitě, ve skutečnosti zajišťovala nestabilitu, kterou vůdce potřeboval k udržení totality (Arendtová, 1996).

2) Na vrcholu totalitního hnutí tedy stojí vůdce, který je pevně spjat s hnutím v odpovědnosti za jeho jednání. Je neodvolatelný, protože na něm hnutí stojí. Zároveň tímto soustředěním veškeré moci potlačuje názor jednotlivců a frakcí ve straně a zaručuje si poslušnost každého člena. V tomto vidí Arendtová patrný rozdíl mezi klasickým diktátorem, který se neidentifikuje se svými podřízenými a hojně je kritizuje (Arendtová, 1996). Jedna "strana", která zprostředkovává ideologii, se podílí na činnosti státu. Úřady se multiplikují a pro všechna ministerstva se dá najít alternativa ze "strany", což pomáhá k zamlžování činnosti a vlastně znemožňuje sabotáž. Vůdce se jinak vyjadřuje navenek ke svým spojencům a jinak uvnitř, kde představuje svoji vychytralost v podrazech na spojence. Toto fungování mu zajišťuje hierarchizace hnutí na sympatizanty, členstvo a elitní útvary, což ho ochraňuje před plněním svých lží. Masy se tak naučily věřit všemu a zároveň ničemu. Elity pak nebyly překvapeny realitou

západu, protože se cvičily v opovrhování všemi fakty a skutečností (Arendtová, 1996). Tuto praxi "double thinku" popisuje také Orwell ve svém románu *1984*. (Orwell, 2009).

3) Dalším důležitým znakem totalitarismu je způsob uplatňování teroru. Ten sází na nahodilost při výběru obětí. Oběťmi byly často náhodně vybrané skupiny obyvatelstva. Teror v podobě koncentračních táborů (případně gulagů) je pak důležitý pro uchování moci režimu. V úřednickém aparátu byly čistky pravidelné, což zajišťovalo stále čerstvý personál a znemožňovalo konspirace. Skutečnou moc má ve svých rukou tajná policie. Hrůznou praktikou totalitního režimu je systematické vytváření spoluviny na zločinech uvnitř hnutí, k těm se strana veřejně hlásila, což vedlo k podvázání si členů. Režim systematicky likviduje spontaneitu v jedinci a tím i jeho individualitu, činí z něj "nadbytečného člověka". Vede ho k izolaci v politickém životě a k osamocení v lidském životě jako celku. Prvním krokem je likvidace právní osoby, pak morální (znemožněno mučednictví) a pak individuality skrz spontaneitu - proměna člověka na zcela identický soubor reakcí (Arendtová, 1996).

## **4.2 Propaganda**

Z charakteristiky podmínek existence totalitního režimu vyplývá nutnost úplného dohledu nad prostředky masové komunikace, mezi které film bezesporu patří. Svobodná tvorba kritická k režimu je neutralizována a nahrazena propagandou. Ačkoliv jsou těžištěm této práce animované filmy kritické k režimu, pro zasazení do celkového rámce je nutné se zmínit také o filmech propagandistických, které ovšem nejsou předmětem následné studie. Existuje však několik tvůrců, kteří na jednu stranu vytvářeli díla vysoké umělecké úrovně a zároveň občas udělali nějakou úlitbu režimu v podobě takového poplatného snímku.

### **4.2.1 Definice propagandy**

Pojem "propaganda" byl svým způsobem znehodnocen, nedá se již použít bez negativních konotací, které vyvolává. Bývá využíván pro činnost nepřítele, zatímco pro vlastní činnost v tomhle ohledu se používá slovo "informace" nebo "publicita". Pro jeho definování se tak musí odhlédnout od těchto vazeb (Taylor, 2016, s. 19).

Existuje řada definic, které se zaměřují na různé aspekty propagandy, ať už se jedná o masové působení, ovlivňování názorů a činností, kontrolu společnosti, či manipulaci chování. Různými způsoby se potýkají se složitostí v uchopení obsahu tohoto hesla. Jednu z výstižných, ač delších, definic formuloval Terence Qualter: "Propaganda je definována jako záměrné úsilí jednotlivce či skupiny vytvořit, ovládnout či změnit postoje jiných skupin za použití nástrojů komunikace se záměrem, aby reakce ovlivňovaných v každé dané situaci

odpovídaly tomu, co si přeje propagandista." (Qualter, 1962 cit. podle Taylor, 2016, s. 30).

Obecně se dá vysledovat několik určujících znaků a zároveň rozdílností oproti pozitivně využívaným pojmům. "Propaganda se zabývá přenosem idejí a/nebo hodnot od jednoho člověka nebo skupiny lidí k jinému. Zatímco propagace je čin, propaganda je činnost." (Taylor, 2016, s. 20). Pro správné působení propagandy je nutné skrýt její původ, zároveň pak její zájmy, metody a obsah, který šíří (Lumley, 1933 cit. podle Taylor, 2016, s. 24). S tím souvisí vytrhávání uměleckých děl ze svých kontextů a jejich využitím v jiné době díky aktivizaci jeho propagandistického potenciálu. Zatímco tedy umělec jako autor vkládá do svého díla nějakou obecnou myšlenku, kterou tím zpřístupňuje širšímu publiku, propagandista tuto myšlenku uchopí, pokroučí a využije ke specifickým účelům podporujícím jeho činnost. Pracuje tak s kulturní tradicí za účelem vyvolání konkrétních asociací a reakcí. Velmi účinná je v tomto ohledu manipulace se symboly (svastika, kříž, srp a kladivo, ...) a apel na emoce, tedy metody, které potlačují roli lidského rozumu (Taylor, 2016, s. 23 a 26).

V kontextu nově uplatňované propagandy posledních let lze shrnout, že propaganda je účelové nakládání s informacemi nebo jejich vytváření bez ohledu na faktickou podstatu věci, jejímž cílem je manipulace veřejného mínění propagandistou definovaným směrem.

#### 4.2.2 Propaganda ve filmu

Již v poměrně rané fázi vývoje filmu si všímají političtí vůdci potenciálu skrytého ve filmovém médiu. Jednak se dá film dostat k masovému publiku a oproti tisku dokáže působit napříč společnostmi skrz různé sociální vrstvy, což umožňuje spojení národa. Působí tak na jednotlivce jako na příslušníka masy, který zažívá podobné pocity jako v divadle, protože se projeví interakce osobních a kolektivních pocitů publika. Ve svých počátcích se film těšil velkému zájmu, což usnadňovalo jeho propagandistické využití. Navíc jako finančně nákladné médium se vázal k výrobě v několika filmových studiích, jejichž kontrola se prováděla jednodušeji než třeba kontrola tisku (Taylor, 2016, s. 33-34). Již Lenin razil heslo, že "ze všech umění je pro nás nejdůležitější film." (Taylor, 2016, s. 32). Potřeba propagandy tak přispěla k významnému rozvoji sovětské kinematografie nejen hrané, ale i té animované. Základní přehled o animovaném filmu ve službách propagandy sovětského svazu v období před druhou světovou válkou poskytuje Rudolf Urc a Marie Benešová ve svých skriptech k dějinám animovaného filmu (1995, s. 39-49). Popisují toto období přes průkopnictví technologie spjaté s érou námětové naivity a dále agitačními filmy (tzv. animované agitfilmy), celé v kontextu hraného filmu. Zmiňují se jak o zásadních celovečerních dílech *Nový Gulliver* (1935) Alexandra Ptuška a *Čína v ohni* (1925) režisérů Chodatajeva, Merkulova a Komisarenka, tak o řadě další krátkých filmech různorodých technik (př. Vertovovy *Sovětské hračky* (1924) ) (Benešová a Urc, 1995).

Velmi zběhlým tvůrcem animovaných agitek byl A. G. Ivanov, který mimo jiné režíroval filmy *Jak řídit práci na vesnici*, *Druhá půjčka průmyslu*, *Východočínská železnice* (Dutka, 2012, s. 39).

Samozřejmě lze najít řadu dalších studií, které se věnují propagandě v animovaném filmu podrobněji a to nejen v sovětském Rusku (Mathilde, 2009). Narazíme i na propagandistické tendence v lidových pohádkách, jež mají za cíl šířit přípustné hodnoty (Kononenko, 2011, s. 272-294), pro tuto práci jsou však okrajovou záležitostí. Stejně tak i řada animovaných filmů ve službách nacistické propagandy jako například *Nimbus libéré* (1944) Raymonda Jeannina.

Zmínit lze i několik snímků poplatných režimu, které vznikly v Československu během komunistické éry. Jsou jimi *Kombajn* (1951) Josefa Klugeho o chamtivém statkáři, vzbouřených nádenících a velkolepém kombajnu, *Brigáda* (1950) Zdeňka Milera a Eduarda Hofmana oslavující práci v dolech, či *Rudá stopa* (1963) Zdeňka Milera o inspirativním dělnickém hrdinovi šířícím mírový plakát. Dále pak Smetanův film *...a rudý prapor zavlaže* představující klíčové okamžiky dělnického hnutí (1975) (Drobný, 2010, s. 18, 23, 25). Prosakováním socialistické ideologie se nevyhnuli ani Hermína Týrlová v *Pohádce o drakovi* (1953) a Karel Zeman (některé díly pana Prokouka - př. *Brigády* (1947)). Úlitbu režimu udělal i Václav Bedřich ve svém filmu *Chlapíci* (1963), který měl motivovat nové zájemce pro hornická učiliště (Drobný, 2009, s. 23).

## 5. SITUACE VE VÝCHODNÍM BLOKU

Pohled na kritiku režimu z širší perspektivy celého Východního bloku umožňuje pochopit více souvislostí. Kinematografii zemí Východního bloku (Bulharsko, Jugoslávie, Maďarsko, Polsko, Rumunsko, Východní Německo, Sovětský svaz (evropské země) – Estonsko, Litva, Lotyšsko, Rusko, Bělorusko, Ukrajina, Moldavsko) pojí několik společných prvků, které nastíní tato kapitola. Zmíní také charakteristické rysy vybraných zemí v oblasti animovaného filmu a několik snímků demonstrujících kritický postoj k režimu.

### 5.1 Společné rysy

V období po druhé světové válce se začaly znárodnovat kinematografie jednotlivých zemí Východního bloku, což následně znamenalo jejich bohaté finanční zajištění státem a podřízenost politickému vedení. To ve filmovém médiu spatřovalo silný potenciál pro využití propagandy. Filmaři se řídili ustálenými konvencemi jak z hlediska témat, tak estetiky a zpracovávaných žánrů. Omezení, která se jakkoliv specificky uplatňovala v každém státě, společně znamenala pro tvůrce potýkání se s institucionálním dohledem a zásahy do jejich filmových děl - cenzuru (Iordanova, 2003, s. 8).

Animovaná produkce se po sovětském vzoru decentralizovala a podporovala vznik jednoho nebo více animátorských týmů často také v jiných než hlavních

městech. Tematicky se z počátku soustředila především na dětského diváka, avšak díky politickému uvolňování do ní začaly pronikat i další formální možnosti a témata se rozšířila. Přesto izolovanost od Západu zapříčinila odstříhnutí se od avantgardních proudů, tudíž se v řadě socialistických zemí tvůrci zaměřovali na zpracovávání lidových pověstí a tradic. Stále také fungoval státní dohled, což pro některé filmy, údajně představující ideologické riziko, znamenalo zákaz distribuce. V 60. letech se téměř ve všech Východoevropských zemích rozšířila produkce animovaných filmů a nabyla také na vyšší umělecké úrovni. V 80. letech se uvolnění konečně promítlo i na tvorbě v Sovětském svazu, kde se filmaři mohli začít věnovat autonomní tvorbě a opustit konvence (Bendazzi, 1994, s. 163 a 333).

Kinematografie logicky reagovala na vývoj Studené války, tudíž filmy se obecně přizpůsobovaly uvolňování a utužování politické situace. Prvotní období socialistického realismu vystřídaly koncem 50. a zejména v 60. letech nové umělecky hodnotné filmové vlny mladé generace ovlivněné západními experimenty se stylem a vyprávěním (Iordanova, 2003, s. 8). Další vývoj závisel na událostech v konkrétních zemích. Po zdánlivě na události chudém období 70. let se dříve či později objevily známky slábnutí režimu a předznamenaly jeho pád.

Státy si po revoluci už nemohly dovolit živit finančně nákladnou animaci v takové míře jako doposud. Podpora byla zredukována na minimum a studia podlehla větší či menší míře privatizace což vedlo k poklesu animované produkce (Iordanova, 2003, s. 30-32).

## 5.2 Stručný vhled do animované produkce

Mezi prvními získalo věhlas Polsko, Československo a Jugoslávie, kde ještě před zformováním Zagrebské školy vznikl film *Veliki miting* (1951) Waltera Neugebauera, který byl "ironickou narážkou na lži, které SSSR šířil v novinách o Jugoslávii" (ČSFD). V Polsku se prosadil temně mučivý pesimistický styl s absurditou a surrealismem a vznikly úzkostlivě tíživé filmy jako *Schody* (1969) Stefana Schabenbecka o ztrátě identity a *Sciany* (1988) Piotra Dumaly, jež reflektují vězení komunistického režimu. Další snímky kritizující režim jsou *Fotel* (1964) Daniela Szczechury pojednávající o boji o místo na tribuně a dále pak *Karol* (1966) stejného autora, či *Klatki* (1967) Mirosława Kijowicze.

Animovaná produkce se stačila brzy etablovat také v Rumunsku a Maďarsku, Bulharsko se dlouho potýkalo s neuspokojivými začátky. V 50. letech se zformoval animovaný film jako instituce v Německé demokratické republice, v 70. letech v Albánii. Sovětský svaz byl zemí se silným vlivem jednoho tvůrce, Ivanova-Vana (Benzdazzi, 1994). V 60. a zejména 70. letech se zde však přihlásila o slovo i řada dalších osobností z nichž vynikal Jurij Norštejn a realizoval svou mnohvrstevnatou *Pohádku pohádek* (1979). V různých obdobích postupně vznikaly animované produkce také ve svazových republikách Sovětského svazu, z nichž nejvýznamnější dopad na kritiku režimu

mělo Estonsko. V roce 1987 zde Priit Pärn vytvořil snímek *Snídaně v trávě*, který předznamenal uvolňující se tendence. Scénář na tento film vyhotovil už v roce 1983, ale neprošel mu. Povolení získal až v roce 1986, kdy se vystřídal post klíčové osoby v moskevském Goskinu<sup>2</sup> (Pärn, 2013). *Snídaně v trávě* mu zajistila mezinárodní úspěch, a strávil tak několik let přesuny mezi estonským východem a Západem a skokově pozoroval společenské změny. Tuto svou zkušenost zúročil v roce 1992 ve snímku *Hotel E*.

Pärn popisuje úzkou provázanost jeho tvorby v Tallinnu s přímým moskevským dohledem odpovídajícím statusu svazové republiky. Peníze a povolení na natáčení filmů přicházely z Moskvy, tudíž zdejší komise byla zodpovědná za filmový obsah. K dostatečné míře dohledu přispíval ještě lokální předstupeň v komisi přímo v Estonsku, aby se mohly podchytit případné problémy. Tato několika stupňová kontrola zajišťovala přísný dohled, protože každý se bál o svou židli, místo v komisi totiž znamenalo jistá privilegia<sup>3</sup> (Pärn, 2013).

Estonsko zvládlo oproti ostatním kinematografiím přečkat revoluční období bez závažnějších problémů, studia se nerozpadla, protože po privatizaci zůstala ve vlastnictví tvůrců, kteří si tím udrželi vzájemný umělecký kontakt (Pärn, 2013).

## 6. KRITIKA REŽIMU V ČESKOSLOVENSKU

Následující text chronologicky mapuje animovanou tvorbu v komunistickém Československu, jejíž znaky kopírují obecný vývoj ve Východním bloku. Představuje nelehkou tvůrčí atmosféru, ve které se zrodily krátké kritické či satirické snímky. Snaží se také komplexněji podívat na peripetie se vznikem těchto filmů a důsledky, jaké z toho pro filmaře plynuly. Vše je zasazeno do kontextu historického a kinematografického vývoje v ČSSR.

Období mezi lety 1948 - 1989 nebylo jednotným, kinematografie reagovala na politické události, což se pak viditelně projevovalo v produkci animovaného filmu, ve volbě témat a "žánru". Práce tak tuto éru rozděluje logicky do čtyř období podle historických zlomů. Pro celistvější pohled na zkoumanou problematiku dodává ještě páté období, které přesahuje časové vymezení této práce. Čerstvě popřevratové snímky totiž byly pro tvůrce prostředkem, jak se vyrovnat s dobou minulou.

### 6.1 Cenzura

Ve všech čtyřech obdobích se tvůrci potýkali se zásahy a omezeními, které jim připravovala cenzura. Pro ozřejmení jejího fungování je potřeba popsat

---

<sup>2</sup> Sovětská státní komise pro kinematografii.

<sup>3</sup> Členové komise v Moskvě mohli každý týden vidět nový americký film, jezdili na festivaly, mohli nakupovat ve speciálních obchodech.

několikero úrovní, skrz které kontrolní mechanismus sledoval celý proces výroby filmu.

Kinematografie zestátněná bezprostředně po válce byla pod kontrolou Filmového uměleckého sboru, jehož členstvo se skládalo z řad čelných filmařů a umělců ze všech tehdejších politických stran. Tento sbor byl po komunistickém puči rozpuštěn a nahrazen "uměleckým vedením" podléhajícím nepřímo komunistické straně. Což znamenalo korigování filmů již od námětů po necitlivé zásahy do hotových děl.

Hotové scénáře se schvalovaly u Hlavní správy tiskového dohledu (1953 - 1966) následně se k němu vyjadřovali ředitelé filmových podniků. Později, když už správa tiskového dohledu zanikla, za filmy zodpovídali ředitelé již od počátku.<sup>4</sup> Na každý rok připravovali dramaturgicko-výrobní plán, který se posílal ke schválení na "kulturní oddělení ústředního výboru Komunistické strany Československa." (Dutka, 2012, s. 104).

Po natočení filmu se sešla "tzv. probační komise, která musela dílo schválit. Probační komisi tvořili ředitelé filmových podniků, nebo jejich zástupci" (Raková, 2012, s. 21). Cenzura buď film schválila nebo vznesla výhrady. Dramaturgie<sup>5</sup> a štáb měli možnost ji v diskusi přesvědčit<sup>6</sup>, pokud však problém přetrvával, daly se ještě provádět úpravy (dotáčení záběrů, stříhové zásahy) a film předvést znovu (Urc, 2017). Tyto zásahy znamenaly pro filmaře "bolestnou" fázi výroby, protože často necitlivě měnily významy i smysluplnost děje (Dutka, 2012, s. 105).

Pokud snímek prošel celým řízením, získal výrobní list se speciálním razítkem, které mu otevřelo cestu do kin.<sup>7</sup> Výroba potřebovala film do kin dostat, protože jinak by to znamenalo pro podnik finanční ztrátu. Pokud se přes veškeré zásahy projevila nevhodnost filmového obsahu až při projekcích, další úpravy se již nedělaly a snímek se přestal promítat (Urc, 2017).

Rudolf Urc vzpomíná na svou zkušenost v dokumentárním filmu, kde se objevovaly i takové případy, že když tiskový dozor odmítl dát své razítko, bylo ještě možné jít na ústřední výbor strany. "Tam seděl člověk, který byl dosti

---

<sup>4</sup> Ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa, aj.

<sup>5</sup> "Funkce dramaturga fungovala od založení Státního filmu. Často se setkávám s názorem, že v období normalizace se dramaturg = cenzor. Je to nesmysl. V dramaturgii animovaného filmu pracovali vzdělaní a inteligentní lidé, někteří tam byli „odloženi“, aby na ně nebylo vidět (proto v animovaných filmech z období normalizace nenajdete dramaturga v titulcích). Většinou to byli lidé s velkým zkušenostmi a rozhledem po celé sféře umění (literatura, výtvarné umění, hudba), kteří byli autorům a režisérům důstojnými a platnými partnery. Konec konců, i v těch nejtěžších dobách vznikaly „světové“ animované filmy (Švankmajer, Barta, Macourek, Born, Doubrava, Mergl, Pojar), které všechny prošly dramaturgií." (Kubiček, 2018).

<sup>6</sup> Toto bylo možné zejména v uvolněnějších 80. letech, kdy "se dalo s řediteli po domáčku bavit" (Urc, 2017).

<sup>7</sup> Projekce běžně začínala zhruba desetiminutovým filmovým týdeníkem, po té následoval krátký film a po něm až dlouhometrážní hraný titul (Raková, 2012, s. 22).



nakloněný filmařům, pokud ho ti přesvědčili, byl ochotný dát filmu zelenou. A když zde "nahore" řekli, že ano, tak film dostal ono razítko od tiskového dozorce. Hlavně v šedesátých letech se dalo diskutovat s tiskovými dozorci i s těmi na ústředním výboru. Tehdy tam byli dost kultivovaní lidé, takže i dokumentární film, který neschválil ředitel československého filmu, mohl na Slovensku projít přes zmíněného pracovníka ústředního výboru strany. A to bylo tehdy rozhodující, to byla nejvyšší šarže. V animovaném filmu bylo problémů podstatně méně." (Urc, 2017).

Urc také míní, že vytvořením filmu, který byl ihned zakázaný se nedosáhlo žádného efektu, proto tvůrci hledali balanc. Mistrem v práci s cenzurou byl Viktor Kubal, který díky přesnému vědomí, kam až může zajít<sup>8</sup>, vytvořil řadu snímků kritických přesně tak akorát, aby prošly schvalováním. Vznikly tak filmy jako *Idol* (1989) či *Šach* (1974). Ve chvíli, kdy předpokládal v určitých místech problémy, zařadil záměrně provokativní pasáž, která upoutala pozornost cenzury. Dosáhl tak uspokojení cenzorů, kteří nevyšli na prázdno, ve snímku ale zároveň zůstalo vše, co mělo. Mohl tvořit filmy kritické i provokativní, které byly na hraně (Urc, 2017).

Z řady textů se dá vyčíst, že zakázání filmu znamenalo, že putoval do trezoru. Ovšem Kubíček tvrdí, že vyjadřovat se u animace o trezorových filmech není zcela přesné, protože v československém prostředí fakticky žádné takové snímky neexistovaly, ve smyslu absolutní nedostupnosti jako u hraného filmu. "Některé tituly se prostě nehrály v běžné distribuci, ale kluby si je mohly vypůjčit buď v tehdejší Ústřední půjčovně filmů nebo ve filmotéce. Některé kopie sice nebyly dostupné na pětatřicítce, ale byly k dispozici na šestnáctce." (Ulver, 2004, s. 42). Přesto se dá o "trezorovosti" hovořit u Švankmajerových filmů z šedesátého osmého roku *Byt* a *Zahrada*, které nebyly k dostání ani ve filmotéce. Dále se vyskytovaly případy, že film chvíli běžel v kinech a byl zastaven po událostech, které mu daly nový kontext. Tento osud potkal snímek *Oko* (1968) Juraje Bindzára.

Tabulka 6.1 Příklady zásahů cenzury<sup>9</sup>

TITUL	AUTOR	ROK	ZPŮSOB ZÁSAHU
<i>Ruka</i>	Jiří Trnka	1965	Zákaz distribuce roku 1966
<i>Šašci</i>	Jan Brychta	1967	Film není z hlediska obsahu nijak provokativní, autor však emigroval, proto byl film zakázán
<i>Oko</i>	Juraj Bindzár	1968	Zákaz distribuce roku 1969
<i>Byt</i>	Jan Švankmajer	1968	Zákaz distribuce, nedostupný ani ve filmotéce

<sup>8</sup> Měl zkušenost s prací v časopise *Roháč*.

<sup>9</sup> Čerpáno z Ulver, 2004, s. 42-43; Kačor, 2010, s. 171; Raková, 2012; Dutka, 2012, s. 105; Brdečková a Šulc, 2013, s. 30; Urc, 2017.

<i>Zahrada</i>	Jan Švankmajer	1968	Zákaz distribuce, nedostupný ani ve filmotéce
<i>Obři</i>	Gene Deitch	1969	Zákaz distribuce
<i>Půlnoční desertéři</i>	Zdeněk Smetana	1972	Do distribuce se dostala upravená forma
<i>Račte prominout</i>	Lubomír Beneš	1974	Ustřížena závěrečná pasáž, kdy hlavní postava stoupá do nebe
<i>Otrantský zámek</i>	Jan Švankmajer	1977	Do distribuce šel až šest let po svém vzniku s přidaným titulkem, že jde o mystifikaci <sup>10</sup>
<i>Obyčejný příběh</i>	Zlatica Vejchodská	1982	Film byl zakázán po té, co autorka emigrovala
<i>Kyvadlo, jáma a naděje</i>	Jan Švankmajer	1983	V distribuci s dodatečným titulkem, že jde o film o španělské inkvizici <sup>11</sup>
<i>Zpráva o medvědech</i>	Vladimír Jiránek, Růžena Brožková	1983	Film byl mylně interpretován, tak prošel novým stříhem <sup>12</sup>
<i>Blcha a slon</i>	Ivan Popovič	1983	Autor musel přebarvit jednoho z aktérů
<i>Homunkulus<sup>13</sup></i>	Václav Mergl	1984	V jakémsi prologu přidáno věnování Hieronymu Boschovi
<i>Co vy na to pane barone?</i>	Ilja Novák	1984	Byl čtyři roky zakázán, následně šel do distribuce po drastickém stříhovém zásahu
<i>Katastrofy</i>	Pavel Koutský	1984	Vystříhnuta nevyhovující část
<i>Děvčátko se sirkami</i>	Milada Kačenová	1984	Z kombinovaného filmu se vystříhly reálné pasáže a do distribuce se dostal pouze nelogický příběh složený z pasáží animovaných

Dále Švankmajerovi neprošly schvalováním scénáře pro *Bleděmodrovousa*, *Otesánka* a *Jídlo* kvůli námětové nevhodnosti. Autor podle nich realizoval filmy až po Sametové revoluci. Jeho *Žvahlav* byl pak prodán se všemi právy do USA a v Československu se tím pádem nepromítal.

<sup>10</sup> *Cenzuře se nelíbila zvolená forma mystifikačního pseudodokumentu*

<sup>11</sup> *Stanislav Ulver uvádí, že společně s autorem přidané titulky k jeho filmům vystříhnuli ze všech kopií, co šly do distribuce, zůstaly jen v kopiích v Krátkém filmu (Animace a doba, s. 44-45).*

<sup>12</sup> *Cenzura pochopila tento ekologicky zamýšlený film jako narážku na infiltraci Rusů do všech vrstev naší společnosti (Ulver, 2004, s. 45).*

<sup>13</sup> *Cenzuře vadila "zejména sekvence, v níž kosmická ruka otáčí klikou uvádějící do pohybu vesmír." Což vedlo k prohlášení, že jde o "náboženskou a ideologickou diverzi." (Ulver, 2004, s. 351).*

## 6.2 Podoby kritiky

Brdečka si dělal legraci z přehnaného hledání skrytých narážek na nacismus na obrázcích v tisku ze začátku války (Brdečková a Šulc, 2013, s. 87). Na filmy bylo třeba nahlížet optikou diváka, který má co nalézt, ačkoliv se některé snímky pohybovaly na hraně totalitárně kritické čitelnosti, zvláště pro člověka, který vyrostl v demokratické společnosti. Výsledné filmové komentáře jsou proto poznamenány tímto viděním. Nicméně z míry a zacílení kritiky vplynuly následující skupiny filmů:

- 1) snímky, které kritizují zjevně totalitarismus (*Ruka; 'E'; Idol; Zahrada*)
- 2) snímky, které kritizují projevy režimu (*Projekt; Konec krychle; Co vy na to, pane barone?; Bum*)
- 3) snímky, které v sobě mají skrytou nebo univerzální kritiku (*Klub odložených; Tma, světlo, tma; Rozum a cit*)
- 4) snímky vzdáleně přeneseně kritizující (*Lev a písnička, Co jsem princí neřekla*)
- 5) snímky, které svůj další kritický význam získaly až následně (*Oko, Obři, Projekt*<sup>14</sup>)
- 6) snímky propagující apelující na opačné zájmy než měl komunistický režim (*O místo na slunci*)
- 7) snímky, které měly problémy z jiných než kriticko-režimních důvodů (*Pingvin, Obyčejný příběh, Možnosti dialogu*)

## 6.3 1948 - 1956: Teror

### 6.3.1 Za oponou

Komunistický puč znamenal rychlou přeměnu společenského řádu podle sovětského vzoru. Smutným faktem zůstává, že při převzetí moci asistovala i část tehdejších intelektuálních a uměleckých elit, z nichž mnozí si svůj životní omyl "víry" v komunismus uvědomili až o dvacet let později. Nastoupila likvidace soukromého vlastnictví, kult osobnosti, vykonstruované politické procesy a úplné podřízení Sovětskému svazu.

Po rychlém poválečném rozkvětu československého animovaného filmu a prakticky i jeho vzniku jako média, které ob stojí ve srovnání se soudobou konkurencí, přichází s "vítězným únorem" roku 1948 umělecká stagnace. Jen díky získanému celosvětovému renomé československé animace nedošlo k jejímu zániku.

Těžiště tvorby leželo na několika málo silných tvůrčích osobnostech, přičemž jen části z nich se dařilo vyhnout ideologické kontaminaci především tvorbou pro děti. V nastalé situaci nebylo radno přicházet se zjevnou kritikou režimu,

---

<sup>14</sup> Barta přiznává, že u *Projektu* nebyl ten širší kontext unifikace bydlení a myšlení záměr (Ulver, 2004, s. 356)

cenzura zakročila ihned a nedala nejmenší šanci pro nějaké vyjednávání. Rizikem nebyla "pouze" ztráta zaměstnání či zamezení studia.<sup>15</sup> Tvorba se tak omezovala povětšinou na "bezpečné" snímky pro děti, do nichž nemusela cenzura příliš zasahovat nebo naopak filmy ideologické.

Pro tvůrce se jednalo o složitou situaci, protože se ocitli v izolaci a nemohli svobodně sledovat, co se děje na uměleckém poli v zahraničí. Těžko se pak seznamovali s moderním uměním, které bylo uvnitř státu prakticky nedostupné. Člověk musel číst mezi řádky a určité povědomí mohl získat z publikací, které uváděly některá díla jako odstrašující příklady (Švankmajer, 2001, s. 117).

V tomto prvním období by bylo přesnější hovořit pouze o českém animovaném filmu, protože ten slovenský se zrodil až v 60. letech.

### 6.3.2 Dva proudy animace

Již před válkou vznikl v Praze Ateliér filmových triků (AFIT). Za války podléhal kontrole Němců, nicméně sdružoval řadu zajímavých uměleckých osobností (Pojar, Brdečka, Hofman, Látal, Bedřich, a další). Po válce došlo k zestátnění animovaného filmu a následnému založení studia krátkého kresleného filmu s názvem Bratři v triku, jehož umělecké vedení přijal v té době již známý ilustrátor a loutkař Jiří Trnka. Působil zde ale krátce, protože jeho přirozený individualismus se nesnesl s tamějším kolektivním rozhodováním. Ve studiu totiž převládala levicový proud a touha tvořit více ideové snímky, které pomohou budovat socialismus (Ulver, 2004, s. 32-40). Spory vznikly především kolem filmu *Vodník ve mlýně* (1947) Josefa Váchy, který jakožto komunista, "pojal pohádku o vodníkovi stranicky a politicky, s čímž Trnka nesouhlasil a vzniknul konflikt. Nutno vzít v úvahu, že to bylo roku 1947 po nešťastných volbách v roce 1946, které vyhráli komunisti. Ti teď byli velmi aktivní a drali se k moci. I ve Studiu Bratři v triku. Začaly být aktivní odbory, které Trnkovi vyčítaly autoritativní řízení, nedodržování pracovní doby (pracovní doba byla pro Trnku něco naprosto absurdního, vše muselo být v zájmu díla), atd." (Kubíček, 2018).

Tyto konflikty vedly Trnku k odchodu a založení vlastního studia loutkového filmu. Spolu s ním odešlo několik animátorů (Látal, Pojar, Karpaš, Šrámek), kteří se více či méně vyhraňovali vůči naturalismu a schematismu raženému levicovými radikály (Ulver, 2004, s. 30). Tato skupina odchodících se pak věnovala rozvíjení české loutkové animace, která si získala svým novátorským stylem světový věhlas a Trnkovi spolupracovníci se brzy dostali k vlastním režijním počínům.

---

<sup>15</sup> *S nekompromisními praktikami režimu se potkal autor známých hudebních melodií k animovaným filmům a seriálům (Křemílek a Vochomůrka, Maková panenka, aj.) Jaroslav Celba. V roce 1949 byl po krutých výsledcích odsouzen ve vykonstruovaném procesu za vlastizradu a strávil dva roky v uranových dolech u Jáchymova (Tůmová, 2015).*

Tematicky šlo o filmy spíše pohádkově laděné s odkazy na české prostředí, ale objevovala se i současná problematika. Pojar tak zazářil se svou agitkou proti alkoholu za volantem *O skleničku víc* (1954).

Tvůrce v loutkovém studiu potkalo určité štěstí v tom, že jako okrajová záležitost oproti kreslenému filmu, unikál loutkový film ideologickému drobnohledu.

Skupina, která zůstala u kresleného filmu se nevyhnula propagandistické notě a vznikly tak již zmíněné snímky *Brigáda* či *Kombajn*. Zrodila se také oceňovaná adaptace Wolkerovy sociální balady *O milionáři, který ukradl slunce* (1948) v temném podání Zdeňka Milera, který jinak tvořil především pro děti. Snímek nezapře kritiku kapitalismu ve formě továrníka vykořisťovatele, který si přivlastní i samotné slunce, aby si mohl vyléčit svou nemoc. Naděje v budoucím pokolení, kdy malá holčička vrátí slunce zpět na oblohu, je zabita znovu se rozjíždějícím továrním procesem. Z Milerovy tvorby pro nedětského diváka je tento snímek ceněn pro svou grafickou stránku a atmosféru. Nicméně v pozdějších letech v touze po dalším oddechnutí od dětského filmu, byl doveden, jak sám říká, k přizpůsobení se době a vznikla *Rudá stopa* (1963). Na scénáři spolupracoval s bratry Bláhovými, kteří pro téma nebyli zcela nadšeni a Milera zanechali samotného (Anifest, 2011).

Zatímco v Praze se formují tyto dva proudy (kreslený a loutkový film) doprovázené pestrostí stylů různých výtvarných umělců, v opozici vůči Disneyovi, Zlín se stává doménou dvou osobností. Karel Zeman se v té době zabýval hledáním vlastního unikátního pojetí animovaného (trikového) filmu a pohádkami, Hermína Týrlová se zaměřovala výhradně na dětského diváka.

Tzv. schematická éra přinesla umělecký úpadek. Vznikaly snímky popisné, rozvleklé, s nudným příběhem. Komunistická ideologie zanechala svou kaňku v celé řadě filmů, jako třeba v Hofmanově *Jablůnce se zlatými jablky* (1952). Během konce 40. a převážné části 50. let se tak neobjevuje žádný výrazný počín, v němž by šlo o dobovou satiru. To se změnilo v následujícím období prvního tání.

## **6.4 1956 - 1968: Uvolnění**

### **6.4.1 Nová vlna**

V únoru roku 1956 pronesl na XX. sjezdu KSSS Nikita S. Chruščov svůj přelomový projev, který je znám pro odhalení kultu osobnosti. Díky kritice Stalinova teroru a jeho diktátorských praktik, navzdory potlačení červnového polského povstání a maďarského povstání v listopadu téhož roku, nastalo v následném období uvolnění režimu nejen v Sovětském svazu, ale i v jeho satelitech. Propouštěli se političtí vězni, docházelo k částečným rehabilitacím a objevila se též snaha o jistou míru liberálnějšího přístupu v politice.

Tyto události nezůstaly dlouho bez odezvy i v kinematografii. V hraném filmu nastupuje legendární Česká nová vlna, která je svým formálním i

obsahovým přístupem radikálně v opozici dříve raženému socialistickému realismu. I animovaná tvorba se mění z hlediska zpracovávaných témat a jejich pojetí, získává pro Československo také vůbec první nominaci na Oscara za film *O místo na slunci* Františka Vystrčila.

V tomto období plně projeví svou nahromaděnou deprivaci doposud obsahově nekonfliktní Jiří Trnka, exceluje Jiří Brdečka, Břetislav Pojar se opět dostane do světa a filmovou dráhu nastoupí Jan Švanmajer.

V roce 1965 se na Slovensku v rámci Štúdia krátkého filmu etabluje samostatná tvůrčí skupina, která se začíná věnovat vlastním animovaným projektům na zakázku. U jejího zrodu stojí všestranný tvůrce Viktor Kubal (Urc, 1999, s. 7).

#### 6.4.2 Kritika velmocenského soupeření

Nástup kritiky neduhů spojených s životem v komunistickém režimu byl pozvolný. Animovaný film konce 50. let však již charakterizuje "[...] obohacení jeho žánrové a technologické výrazové škály. Cílem je myšlenka a její osobité, výtvarné akční sdělení, naléhavé a poutavé oslovení diváka [...]" (Poš, 1994, s. 30). V říjnu 1959 přijel do Prahy americký režisér a animátor Gene Deitch, aby zde natočil další díly seriálu *Tom a Jerry* a pak i *Pepka námořníka* a *Krazy Kat*. Velmi záhy se zde oženil s produkční Zdenkou Najmanovou a usadil natrvalo. Jeho kurz americké dynamické animace významně ovlivnil řadu českých tvůrců kresleného filmu (př. Zdeněk Smetana). Po sovětské okupaci přispěl i Deitch svým dílem do rozbouřených nálad, ale o tom se zmíní až následná kapitola.

O uvolnění svědčí také nové možnosti v mezinárodní spolupráci. Jiří Trnka tehdy získal zakázku na kreslený film *Proč UNESCO* (1958). Scenáristicky s ním opět spolupracoval Jiří Brdečka, výtvarnou stránku si řešil Trnka sám, na české poměry inovativně, pro což vytvářelo studio Bratři v triku živnou půdu. Vysoká míra výtvarného zjednodušení a stylizace zde byla v kontrastu s do té doby raženým schematickým socialistickým realismem (Brdečková a Šulc, 2013, s. 226). Snímek apeluje na nutnost mezinárodní spolupráce a poukazuje na nesmyslnost bariér, které brzdí kulturní a technický vývoj. "Nápad zastoupit celé lidstvo pouze třemi panáčky byl nový a překvapivý." (Tibitzl, 1989, s. 30). Jakkoliv je však myšlenka filmu a jeho hlavní linka nosná, její demonstraci na jednotlivých scénách místy chybí mistrnější propojení, respektive lepší analogie k řečení téhož.

V roce 1959, pár let před Karibskou krizí, kde konflikt mezi USA a SSSR v důsledku rozmisťování raket na spřátelených územích, mohl přerůst v jadernou válku, vznikly dva námětově podobné protiválečné snímky *Bombománie* Břetislava Pojara a *Pozor!* Jiřího Brdečky. Na obou se scénáristicky podílel Brdečka a oba se také dočkaly podobného přijetí. Ačkoliv získaly řadu mezinárodních ocenění byly doma kritizovány a "označeny za kosmopolitní (vždyť, soudruzi, existují i spravedlivé války) a oběma tvůrcům bylo "doporučeno", aby raději točili filmy pro děti." (Brdečková a Šulc, 2013, s.

219).<sup>16</sup> Brdečka na tomto svém snímku poprvé spolupracoval s výtvarníkem Zdenkem Seydlem a po úspěchu předešlého titulu *Jak se člověk naučil létat* (1958) zopakoval princip historického vývoje. Již od počátku člověk hledá vhodný prostředek k pokoření druhého. Válečné nástroje se od pravěkého kyje zdokonalují a umožňují páchat větší a větší škody až přinesou díky atomové bombě úplnou zkázu civilizace. Když pak vývoj lidstva začíná znovu, objevuje se varování před opakováním celé zkázy. Závěrečný apel "Pozor!" v několika světových jazycích zároveň promlouvá k divákovi a vede k zamyšlení nad možnými riziky doby spojené s neuváženým zbrojením světových mocností. Tento příběh je uvozen koláží z válečných fotografií a obrazů protkaných pohledy boha války. Spojitost s historickou realitou navozuje vážnější atmosféru než zmíněný Pojarův snímek, i hudba je dramatičtější, nicméně kreslená část nezapře Brdečkův humor, je plná exprese a nadsázky, stejně jako *Bombománie*. Ta vypráví příběh výbušniny, která se dostává do stále nebezpečnějších rukou, čímž nabývá větších a větších rozměrů. Výbuchy jsou vždy o něco mohutnější, než aktéři dokážou unést a tak nakonec skupina dychtivců toužících po světové nadvládě vyhodí celou planetu do povětří, respektive do vesmíru. "Snímek se vtípně trefuje do fanatismu a zaslepení mocí, které bylo představeným socialismu tak vlastní." (Drobný, 2010, s. 21). Celé ve výtvarném pojetí Jiřího Trnky.



Obrázek 6.1 *Pozor!*

Pojar vzpomíná, že pro něj *Bombománie* znamenala problém na ředitelství a na úřadu Státního tiskového dozoru, protože se přesně trefila do vypjaté situace velmocenského zbrojení. Taková satira, ač zesměšňovala obě strany, nebyla tehdy doma přijímána, nehledě na úspěchy snímku v zahraničí. "Ve Zlíně, když přijeli ruští animátoři, tak jim ihned sdělili, že by se se mnou neměli moc bavit a

---

<sup>16</sup> Díky tomu se Pojar nasmazatelně zapsal i do historie dětského filmu, vytvořil sérii o kočkách, která předznamenala sérii o medvědech. Je otázkou, jestli by "Medvědi" vůbec vznikly, nebýt tohoto "doporučení" (Kubiček, 2018).

když mě viděl třeba ředitel Krátkého filmu na jednom chodníku, tak honem přešel na druhý, aby mě nemusel potkat." (Kačor, 2010, s. 110).



Obrázek 6.2 *Bombománie*

Možná více než *Bombománie* se Brdečkově dějové linii přibližuje, ne-li kopíruje její značnou část, Pojarův pozdější snímek, realizovaný v koprodukcí s OSN, *Bum* (1979). Ten také dokazuje, že otázka potenciálního jaderného konfliktu se držela stále aktuální i o dvacet let později. A na rozdíl od předchozího snímku se *Bum* už ideologické kritiky nedočkal a v klidu posbíral řadu festivalových ocenění (Kačor, 2010, s. 113).

Na protiválečnou notu zahrál i Karel Zeman se svou velkolepou celovečerní adaptací Vernova románu *Vynález zkázy* (1958).

V obecnější rovině zpracoval téma soupeření František Vystrčil ve své animované hříčce *O místo na slunci* (1959). V jednoduché lineární stylizaci se dvě postavy snaží pro sebe získat co nejvýhodnější místo na slunci. Spor graduje až do situace, kdy se o sluneční svit zcela připraví a čelí chladivému nepohodlí. Východiskem se stává vzájemná spolupráce a sdílení dostatečně velkého vyhřátého prostoru. Toto poselství se dá pochopit opět jako narážka na vztahy mezi USA a SSSR, jejichž rivalita se zdá být nesmyslná, protože by obě mocnosti mohly mít větší prospěch z kooperace.

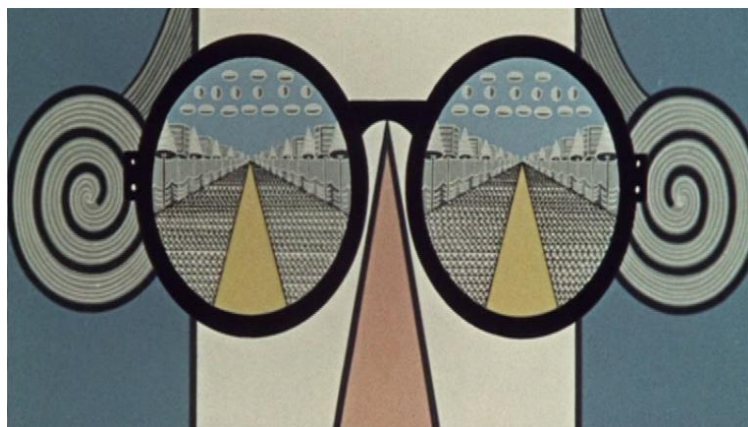
### 6.4.3 Skrytá kritika ideologie

Roku 1960 se dostalo jednomu z nejvyšších ocenění Břetislavu Pojarovi, když vyhrál první ročník dodnes prestižního festivalu animovaného filmu ve francouzském městě Annecy se svým filmem *Lev a písnička* (1959). Tato "loutková alegorie o věčnosti umění a krátkém dechu tupé síly" (Dutka, 2012, s. 78) jakoby narážela na nutnost zkázy ideologického diktátu, jenž musí jednou podlehnout vytrvalé snaze o vytváření umělecky hodnotných děl. Skrz demonstraci sebou samým by se mohlo jednat o malé vítězství nad socialistickým realismem.



Světový úspěch tohoto filmu přinesl Pojarovi pozvání do National Film Board of Canada, kde v následujících desetiletích natočil několik filmů. "Toto pozvání bylo interpretováno jako velký úspěch socialistického umění a část Pojarových devizových honorářů putovala do Státní banky." (Kubíček, 2018).

O pár let později se na scéně znovu objevuje Jiří Brdečka, a to s filmem *Rozum a cit* (1962), výtvarnou<sup>17</sup> a animační exhibicí na tehdy neobvyklém širokoúhlém plátně. Brdečka příběh vybudoval na konfliktu dvou pohledů na svět. Jeden klade přílišný důraz na racionální uspořádání věcí, jeden se zase utápí v erupci emocí. Tyto principy jsou personifikované v postavách dvou hudebníků, kteří přetváří krajinu po vzoru francouzského resp. anglického parku. Poselství filmu tkví ve spojení těchto dvou složek jako moudrého přístupu k životu (Brdečková a Šulc, 2013, s. 210). "Výtvarně a myšlenkově film navazuje na snímek *Pozor!*" (Špajer, 2017), nicméně je filosoficky bohatší, apel na nutnost vyváženosti se totiž dá vztáhnout na cokoliv. Extrémy nejsou pro člověka, či společnost zdravé, dogmatické aplikování jakékoliv ideologie může přinést katastrofální následky.



Obrázek 6.3 *Rozum a cit*

Brdečka se hned následujícího roku postaral o další světový úspěch<sup>18</sup> se svou *Špatně namalovanou slepicí* (1963), příběhem z hodiny výtvarné výchovy, kdy mají děti zpodobnit slepici co nejvěrněji předloze. Upjatá učitelka chválí doslovný realismus a ničí originálně pojatého opeřence. Ten však v odpadkovém koši ožívá a díky zájmu ornitologa se ze špatně namalované slepice stane chloubou zoologické zahrady. Zde pak stejná učitelka pokrytecky vykládá dětem o úžasném exempláři, jehož jsou svědky.

Tato obhajoba moderního umění a svobodného myšlení se stala odvážným počinem v době protěžovaného socialistického realismu. Navíc byl film "promítán na festivalu v Annecy [...] právě ve dnech neslavně proslulého

<sup>17</sup> Výtvarník filmu Zdeněk Seydl nechal volné ruce své fantazii a dostal tak precizně komponovanému obrazu.

<sup>18</sup> Jde o druhý snímek, který Československu přinesl v Annecy zlaté umístění.

Chruščovova projevu o umění", což z Brdečky udělalo vizionáře. To potvrzuje i prověření časem, kdy snímek působí stále aktuálně (Brdečková a Šulc, 2013, s. 220). Film také exceluje po animační stránce, která díky skvělému načasování a rytmu pomáhá dokreslit kontrasty v charakterech jednotlivých postav. Brdečka se tak díky tomuto snímku zařadil mezi přední světové tvůrce animovaného filmu.



Obrázek 6.4 Špatně namalovaná slepice

Mezitím, v roce 1964 udělala slovenská animace důležitý krok k založení vlastní "Skupiny kresleného filmu". Za přispění vyslanců z Krátkého filmu v Praze Veroniky Margótsy a Michala Peška realizovali sourozenci Popovičovi "první animovaný film trikového oddělení Štúdia krátkého filmu v Bratislavě **Pingvin**". Spolupracovala na něm řada dalších tvůrců jako Jaroslava Havettová, Dagmar Denčíková, či Igor Luther, režie se chopila Margótsy a Vladimír Popovič (Perďochová, 2010, s.42).Vizuálně i dějově jednoduchý snímek pojednává o člověku, který se chce oběsit. Když však přijde do lesa, nemá kam přivázat lano, protože jsou všechny stromy pokácené. Jeho putování prostorem mu ukáže jiné perspektivy z nichž se pařezy zdají jako gramofonové desky hrající libou melodií a lano se jeví jako květina, což mu pomůže si uvědomit krásu světa a odvede ho od jeho snahy o ukončení života.

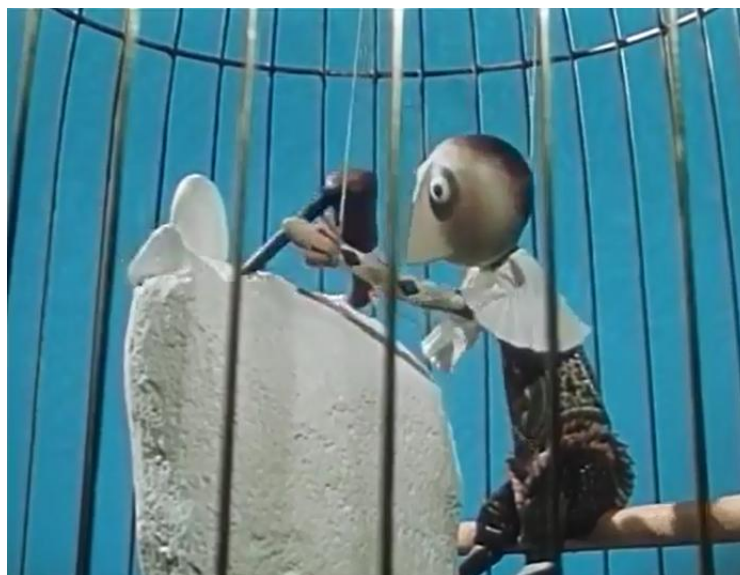
Filmu se dají vytknout formální nedostatky ve srozumitelnosti konání postavy a technické slabiny, které pramení z průkopnického charakteru díla, nicméně řada gagů a využití specifických prostředků animovaného filmu, předznamenávají pro Slováky nové možnosti. Ačkoliv se jednalo o adaptaci starého kresleného vtipu a poselství je vlastně pozitivní, film se nedostal do kin. Tato skutečnost měla několik důvodů: "jeden z hlavních funkcionářů Krátkého filmu se v tom čase oběsil, Veronika Margótsy se vydala do Itálie, Igor Luther emigroval do Německa a současné téma filmu se zdálo být v tom čase kontroverzní." (Perďochová, 2010, s. 42).

Studio animovaných filmů na Kolibě vzniklo v roce 1965 a patřilo společně s celým slovenským filmem pod ministerstvo kultury.

#### 6.4.4 Zjevná kritika režimu

Roku 1965 vniká poslední animované dílo Jiřího Trnky, které se liší od všech předchozích, je jím snad jeho nejslavnější film *Ruka*. Všem současníkům tehdy vyrazila dech a na další dvě desetiletí se stala těm, co ji znali, "jakousi pochodní ve tmě" (Dutka, 2012, s. 133). Vnikla ještě v uvolňující se atmosféře pražského předjaří, nicméně následně po sovětské okupaci si pro ni přišli přímo do Konviktu (budovy studia loutkového filmu) agenti StB a na dalších dvacet let ji zavřeli do trezoru (Augustin, 2002, s. 255). Paradoxem se stalo, že Trnka si svými tvůrčími schopnostmi vydobyl takovou mezinárodní autoritu, že ho režim využíval jako svou chloubu. *Ruka* byla doma zakázaná, ale kolovala po světě a sbírala ocenění. "Státníci ji používali jako film, kterým dávali najevo demokratičnost zdejšího režimu a to, že v Československé socialistické republice mohou vznikat podobné filmy." (Kohoutová, 2013, s. 36-37).

Vlastně celou dobu, přes veškeré pozitivní zahraniční ohlasy, byl Trnka doma doslova ideologicky šikanován. "Od samých počátků hned v únoru 1948 mu vytýkali "kosmopolitismus", politickou "neuvědomělost" a totální nedostatek jakékoliv "stranickosti", tkvící v "buržoazních přežitcích" (Augustin, 2002, s. 223). Což znamenalo hledání účelových překážek, které by mu znesnadňovaly práci. Ačkoliv tím velice trpěl, nenechal se odradit a stále hledal další a další látku k tvorbě. "Potřeboval jako umělec především absolutní vnitřní svobodu, a přece se stal nedobrovolně součástí komunistické mašinerie." (Brdečková a Šulc, 2013, s. 30).



Obrázek 6.5 *Ruka*

Všechny tyto těžkosti se však musely v Trnkovi hromadit až vyústily ve výbuch. Tím se stala právě *Ruka*. Vzniklo myšlenkově velmi závažné filosofické dílo s množstvím významů. Soudobí recenzenti nevěděli, jak si s filmem poradit, proto uváděli, že reagoval "na kult osobnosti, na jeho partajní odhalení." (Dutka,

2012, s. 134). Jiří Tibitzl ve své publikaci *Panáčci na plátně*, vydané ještě těsně před Sametovou revolucí, věnoval *Ruce* pouze holou a neúplnou charakteristiku, a to že vznikla "podle komedie francouzského loutkáře Durantyho" (Tibitzl, 1989, s. 51). Zapomněl však dodat, že k předloze Trnka přistoupil jaksi převráceně. Z veskrze pozitivně pojaté ruky, která zajišťuje spravedlnost, udělal všemocnou ruku totality (Horáček, 2006, s. 16).

Hlavní postava paňác-harlekyň se ocitá kdesi uprostřed prostoru ve svém pokoji, kde vyrábí květináče pro svou milou květinu. Dovnitř mu však začíná pronikávat ruka, která po něm chce, aby místo květináčů zpodobňoval ji. Zkouší to na něj různými způsoby. Prvně se ho snaží uplatit, slibuje mu slávu a bohatství, pak prezentuje svoji autoritu skrz televizi, kde mu ukazuje různé uctívání hodné ruky, až nakonec zakročí silou. Podaří se jí ho vlákat do pastí svůdným vábením. Jako bezduchá loutka v kleci jí pak vytesá monumentální pomník. Jakmile se vzpamatuje, utíká do svého iluzorního ostrůvku svobody ve svém pokoji. Tam mu však spadne na hlavu květináč a usmrtí ho. Ruka mu vystrojí velkolepý pohřeb s náležitou poctou.

Bylo by však krátkozraké vidět v tomto filmu pouze kritiku komunistického režimu. Sám Trnka se o ní vyjadřoval obecněji. "Je to ruka-stát, ruka-diktátor, ruka-společnost, sdružení, strana, korporace, klub, obec vyznavačů... Ruka všech ruk, která "byla vždy bez ohledu na národnost v celém světě a nutí každého jednotlivého člověka dělat to, co on sám nechce. Po svém vysvětluje člověku celý svět, potírá vykrystalizovaný názor a hotové vlastní mínění" (Augustin, 2002, s. 254). Pro svou zjevně mířenou kritiku byl snímek ve své době čten velmi jasně. Ovšem stejně jako tehdy, platný je i dnes, jeho výpověď nezestárá.

*Ruka* nakonec tvoří jakýsi Trnkův nekrolog. Předpověděl si i svůj vlastní osud. Po své smrti byl pohřben se všemi poctami národního umělce, ačkoliv se jeho poslední dílo nesmělo promítat (Kohoutová, 2013, s. 37).

Těsně před koncem tohoto uvolněnějšího období přichází ještě Jan Švankmajer se svými dvěma mrazivými snímky reflektujícími socialistickou tíseň. Ten první, *Byt* (1968) v kombinaci hrané akce a animace "ilustruje životní podmínky nabízené komunistickou společností, kde pravidla a zákony nejsou synonymem čestnosti a spravedlnosti." (Joschko, 2008, s. 73). Pojednává o člověku, který se nechá vlákat do jednoho podivného bytu, odkud není cesty zpět. Vybavení bytu se chová nepřátelsky, nedovolí postavě žádný požitek. Hmota ztrácející své obvyklé vlastnosti se poddává surrealistickým zákonitostem. Snímek lavírující na pomezí grotesky a existenciálního dramatu spěje k bezvýchodné situaci, kdy nabídne postavě pouze možnost přidat své jméno mezi notnou řádku zoufalců, co tu byli před ní. A divák tuší, že další zřejmě přibudou.



Obrázek 6.6 *Byt*

Druhým je hraný film *Zahrada* (1968). Ačkoliv se Švankmajer výjimečně obešel bez animace, stojí tento film za zmínku pro dokreslení situace. Autor si vybral pro ztvárnění povídku Ivana Krause o vskutku živém plotě. Jedná se o zpodobnění papalášské moci nad zástupem lidí, kteří bez ohledu na svůj společenský status nevybočují z davu a poslušně stojí jako kůly v plotě.

Skvěle využitě filmařské řemeslo, vybroušené dialogy a postupně narůstající tíživá atmosféra. Švankmajer zde dokazuje svou vnitřní svobodu, kterou si udržel po celou komunistickou éru a nebál se takto zjevně kritizovat, ačkoliv *Zahradu* potkal stejný trezorový osud jako předchozí *Byt* (Švankmajer, 2001, s. 123).

## 6.5 1968 - 1985: Normalizace

### 6.5.1 Výměna kádrů

21. srpna 1968 vtrhla do Československa vojska zemí Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem a zmařila tak obrodný proces Pražského jara. S nástupem Gustáva Husáka do vedení KSČ se režim opět utužil a nastala tzv. normalizace. Husák, který se následně stal na další dlouhá léta i posledním komunistickým prezidentem, se vrátil k úzké spolupráci se Sovětským svazem. Reformní snahy byly zcela potlačeny a nastala rychlá obměna jak ve vedení strany, tak poté i v členské základně.

Nastupující normalizace znamenala taktéž masivní reorganizaci pro filmový průmysl. "Do poloviny roku 1969 postihly rozsáhlé čistky filmové studio Barrandov, byly rozpuštěny mnohé filmové tvůrčí spolky nebo umělecké rady a FITES<sup>19</sup> byl vypovězen z Národní fronty. Vývoj naší kinematografie byl utnut v její zlaté době." (Steinbach, 2015, s. 25).

---

<sup>19</sup> Svaz československých filmových a televizních umělců, založen v roce 1965 po několikaletých snahách (fites).

Ve vedení filmových studií se měnili funkcionáři tak, aby byli noví ředitelé spolehliví co se týče ideového postoje. Změny postihly jak ředitelství Československého filmu,<sup>20</sup> tak Barrandova, kam se v roce 1970 na krátko dostala naprosto nevhodná figura Jaroslava Šťastného (Steinbach, 2015, s. 25). „Šťastný byl zoufalý. Protože on filmu vůbec nerozuměl, pořád čekal, odkud a kdy na něj vyrazí nějaký ideový nepřítel a podstrčí mu něco, co on nerozpozná jako protistátní.“ (Hulík, 2011, s. 97). Což byla ukázka personální vyčerpanosti mezi vhodným kádrem. Ještě téhož roku si soudruzi uvědomili svůj přehmat a Šťastného vystřídali.<sup>21</sup>

I Ondrej Slivka vzpomíná na funkcionáře, kteří schvalovali jeho filmy na Slovensku. Kdy generálním ředitelem Slovenské filmové tvorby byl člověk, kterému dali na výběr mezi řízením maso průmyslu a filmu. Rozhodl se pro film, protože, jak sám tvrdil, tam toho pokazí nejméně. Ředitel animovaného filmu Veselý zase začínal jako nosič krabic ve zpravodajském filmu. Jediný kvalifikovaný člověk byl vedoucí dramaturg Rudolf Urc. (Slivka, 2018).

"Cílem těchto změn bylo navrátit československý film čistému socialismu, zajistit nad ním dohled komunistické strany a obnovit spolupráci s kinematografií východního bloku, především se Sovětským svazem." (Steinbach, 2015, s. 26).

Změny měly samozřejmě dopad i na animovaný film. Tou zásadní je příchod Kamila Pixy do vedení Krátkého filmu v září 1968. Nad animovanými snímky tak bděla ještě téměř další dvě desetiletí rozporuplná osoba tohoto bývalého důstojníka StB. Pixa byl na jednu stranu věrný straník s velmi dobrými organizačními schopnostmi, a to jak v pozitivním (vytvořil dobré podmínky k domluvě koprodukcí), tak v negativním smyslu (využíval k tomu jakýchkoliv prostředků, hlavně pro svůj prospěch). Svoji funkce se křečovitě držel, jelikož mu zajišťovala prestiž, proto usilovně likvidoval své potenciální nástupce. Z jisté schválnosti pak třeba prováděl obstrukce s výpomocí trikově náročnému dětskému filmu Břetislava Pojara *Motýlí čas*<sup>22</sup> připravovanému pro realizaci na Barrandově. Na druhou stranu měl film rád a rozuměl mu, dal tak prostor pro tvorbu filmařům, kteří byli za doby normalizace v komunistické nemilosti<sup>23</sup> (Slanina, 2016, s. 28). Staral se, aby instituce dobře fungovala a to i po ekonomické stránce (Urc, 2017).

---

<sup>20</sup> Takto přišel v roce 1969 o post ředitele Československého filmu Alois Poledňák a nahradil ho Jiří Purš, který zde zůstal až do roku 1987. Měl napjaté vztahy s ředitelem Krátkého filmu Pixou, animozita byla vzájemná (Urc, 2017).

<sup>21</sup> Šťastného vystřídal spisovatel a scenárista Miroslav Fábera.

<sup>22</sup> Byl tak nakonec natočen až po převratu v roce 1990.

<sup>23</sup> Tak zaměstnal na drobnější práci (z počátku zakázkové filmy) i Věru Chytilovou (Urc, 2017). Ta si pak pod střechou Krátkého filmu mohla díky Pixovi natočit *Hru o jablko* (1976) (Slanina, 2016, s. 28). V Krátkém filmu se objevili i další tvůrci, kteří měli zákaz točit na Barrandově či v Gottwaldově, a to Ewald Schorm, František Vlácil, aj. (Kubiček, 2018).

Dále jsou známé jeho snahy o prosazování vlastních scénářů. Tato praxe pro něj znamenala finanční přilepšení, ačkoliv pak realizátoři jeho předlohy často scénář předělávali, ne-li na jeho podkladě natočili něco zcela odlišného (Ulver, 2004, s. 44). Což se událo v případě filmu Jiřího Barty *Krysař* (1985). Bartu tehdy zaujal námět, ale jeho zpracování viděl temněji a expresivněji než Pixa s jeho lyričností. Nastalo složité manévrování, kdy Barta nechal literární scénář ve své původní podobě a pro jistotu začal pracovat až na storyboardu, o těch bylo známo, že je Pixa nečte. Pixa se ke kontrole výrobního procesu skoro nedostal a viděl až téměř hotový film na společné projekci s německým koproducentem. Byl zaskočen a chtěl celý snímek přestříhat. Díky náhlým změnám však přišel o vedoucí post v Krátkém filmu a k přetvoření *Krysaře* se už nedostal. Film zůstal ve své "bartovské" podobě. A paradoxně, po světových úspěších snímku, se k němu začal Pixa hrdě hlásit (Kačor, 2010, s. 163-165).

### 6.5.2 Emigrace

Počátek normalizace a následně i celá 70. léta znamenaly další vrchol síly režimu, což dokazovala intenzivní práce cenzury. Po předchozích zkušenostech už bylo jasné, že i animovaný film musí podléhat systematické kontrole.

V hraném filmu byla situace tvrdší, režim udělal z tvůrců Nové vlny exemplární příklady "ideové diverze", mnoho jich proto emigrovalo (Forman, Passer, Němec, a další), někteří nemohli řadu let tvořit (Chytilová). Zhruba sto snímků se postupně dostalo do trezoru (Steinbach, 2015).

Emigrace se nevyhnula ani tvůrcům animovaného filmu, nejvíce se vážala k roku 1968, nicméně probíhala i v dalších letech. Počátek okupace znamenal odchod ze země pro tvůrce loutkového filmu Alici a Milo Kubíkovi, pozdějšího režiséra "trikových filmů o dějinách hraček" Ivana Steigera, či výtvarníka a režiséra Jana Brychtu. V 80. letech emigroval později světově proslulý ilustrátor Petr Sís<sup>24</sup> (Voráč, 2004, s. 47-49) a režisérka Zlatica Vejchodská. Někteří autoři se začali animaci věnovat až v zahraničí. Což je případ Věry Neubaerové, která opustila vlast v roce 1964 a k filmu se dostala v Británii až v 70. letech. Někteří mladší filmaři až po převratu, a to budoucí držitel Oscara za krátký animovaný film<sup>25</sup> Jan Pinkava.

Významným z hlediska tematického je pravděpodobně nejslavnější exilový tvůrce animovaného filmu, syn československého diplomata, Paul Fierlinger. Ten se po odchodu z vlasti v roce 1967 a následných peripetiích v několika evropských zemích dostal nastávajícího roku do USA, kde se natrvalo usadil. Kreslenému filmu se věnoval již doma, a to neobvykle jako animátor, výtvarník

---

<sup>24</sup> Emigroval v roce 1982 do USA, kde se proslavil jako autor a ilustrátor dětských knih. Světový věhlas mu zajistily tituly jako *Strom života*, *Tibet*, *Zed'*, a další. Poslední jmenovaný právě reflektuje jeho zkušenost ze života "za zdí" komunistického Československa. V domácím prostředí se stihl prosadit animovanými filmy *Ostrov pro 6 000 budíků* (1977) či *Hlavy* (1979), které sbíraly i mezinárodní ocenění.

<sup>25</sup> Jedná se o film *Geriho hra* (1997).

a režisér bez stálého zaměstnání. Přijímal zakázky hlavně pro Československou televizi a Krátký film. Snažil se nevyužívat žádných výhod, které by mu mohlo přinášet rodinné prostředí, chtěl se prosadit sám o sobě, proto také pracoval pod pseudonymem Fala. Ze své domoviny si sice odnesl silnou antipatii k levicovým hodnotám, ale na druhou stranu se mu zkušenost z nesvobodného Československa stala významným zdrojem inspirace pro animovanou tvorbu. Se svými zkušenostmi exulanta se vyrovnává kupříkladu v krátkém snímku *Rainbowland* (1978), či celovečerním filmu *Drawn from Memory* (1994) nebo v televizním snímku *Still Life with Animated Dogs* (2001) (Erbenová, 2015, s. 31).

Srpnové události postavily několik tvůrců do situace, kdy jejich aktuální filmy dostaly nový, původně nezamýšlený rozměr. Byly pochopeny, jako protest proti sovětské invazi a tím si přivodily patřičné následky.<sup>26</sup>

### 6.5.3 Alegorie

Prvním z nich byl experimentální snímek *Oko* (1968) Juraje Bindzára. Oko, jako symbol revolty, oči těch aktivních, co se koukají na svět, jsou hybatelem událostí. Lidé vychází do ulic, spojují se v masy a ty jdou, je vlastně jedno za čím, ať už mají hákové kříže, kladiva, či srpy, a co prvně následovali, to zničí stejnými nástroji, kterými to vzývali. Film kritizuje jakékoliv slepé uctívání ideologií, stádovité chování a lidskou nenávist. Stejně jako symboly totalitních režimů lze dosadit jakékoliv jiné symboly a vidět film velice aktuálně.

Druhým takovým titulem pak byli *Obři* (1969) Gena Deitche. Původní záměr byl udělat film o konfliktu mezi Izraelem a arabským světem, snímek však přišel do kin krátce po sovětské invazi a vzbudil tím nezamýšlený rozruch. Protože byl vnímán jako reakce na okupaci, čekal ho zákaz domácí distribuce. *Obři* jsou satirickým příběhem dvou malých človíčků červené a modré barvy, kteří slovně napadají jeden druhého, ale sami se nezmůžou k žádné akci. Berou si proto na pomoc stejně barevné obry. Schování za silného pomocníka demonstrují svou moc. Když jim však obři odejdou, vyniknou trpaslíci ve své bojácné velkohubosti, kdy se třesou před okolním světem. Příběh je prokládán autentickými filmovými záběry zobrazující ničivý dopad násilných ataků.

"Komunisté znali jen filmy o dělnických hrdinech a kapitalistických padouších, nemohli pochopit film, kde jsou obě postavy stejně prohnilé." Čas ukázal trvalou platnost sdělení ve filmu, není proto divu, že si ho tehdejší vedoucí aparát vztáhl na sebe. Autor očekával problémy, ale celá věc se vyřešila v tichosti bez dalších následků (Rynda, 2010). Později Deitch zjistil, že na něj StB vedla spis, nikdy ho ale nekontaktovali, pouze tušil, že mu odposlouchávají telefon. S disentem se nestýkal, takže bezpečnosti nezavdával důvod k nějakým zjevným krokům (Veselovský, 2018).

---

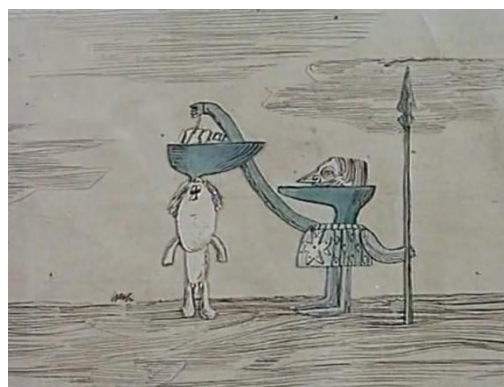
<sup>26</sup> Takto byly zakázány snímky *Oko* Juraje Bindzára a *Obři* Gena Deitche.





Obrázek 6.7 Obři

V následujícím roce vytvořil Břetislav Pojar ve spolupráci s Miroslavem Štěpánkem snímek *Darwin Antidarwin aneb co žížala netušila* (1969). Tato s nadsázkou pojatá metafora na vnučování názoru je další z několika ukázek autorovy záliby ve ztvárnění problému jako evoluce, od primitivních forem násilí k těm drastičtějším s katastrofálními následky. Hrdina je vláčen dějinami, které si ho vždy přizpůsobují podle své potřeby, aby ho získaly na svou stranu. Aktéři neváhají používat lepších a lepších zbraní jako donucovacího prostředku. Hrdina tak symbolizuje jakýsi důležitý zástupný prvek, o který svádí znepřátelené strany souboj. Řež postupně vrcholí a on se pro klid duše raději vrátí do vývojového stupně žížaly a zahrabe se pod zem. Snímek kritizuje neustálý souboj ideologií, kdy je jedinec nucen se přizpůsobovat tomu či onomu vidění světa, nejlépe tak, aby dokonale zapadl a nevyčníval.



Obrázek 6.8 *Darwin Antidarwin aneb co žížala netušila*

Poněkud pochmurnější tón má *Metamorfeus* (1969) Jiřího Brdečky. Vypráví klasickou antickou báji o Orfeovi a Eurydice, v jejímž závěru se autor vyrovnává se sovětskou invazí. Ačkoliv krvelačné bakchantky Orfea rozsápu ve stupňujícím se tempu smrtícího tance prostříhaného reálnými záběry výbuchů vojenských zbraní a zurčící lávy, zůstává naděje. Neumlčitelná píseň "v nových proměnách" přečká věky. Brdečkova víra v nesmrtelnost české kultury. Státní aparát snímek správně dekodoval jako protest proti okupaci, což podtrhlo i rudé

pozadí pod tančícími bakchantkami. Film zakázali (Brdečková a Šulc, 2013, s. 50, 210, 220).

Brdečka špatně nesl srpnové události a nastupující normalizaci, navíc zemřel jeho blízký přítel a těžko postradatelný spolupracovník Jiří Trnka. Pod tlakem utužujícího se režimu začal chřadnout, sám bojoval se svým svědomím. Cítil se už starý na emigraci a na to stát se disidentem, obecně se snažil politicky moc neangažovat. "Nakonec byla neutralita morálně neúnosná: roku 1973 podepsal petici za slušné zacházení s politickými vězni", která pro něj znamenala ukončení zaměstnaneckého poměru na Barrandově. Zůstal v Bratřech v triku, paradoxně jako schovanec Kamila Pixy. "Roku 1974 vznikl jediný Brdečkův kompromis - *Píseň o harmonice*. [...] Byl to ponižující úkol a on ho splnil, aby mohl pracovat dál." (Brdečková a Šulc, 2013, s. 30, 49, 52, 53).

Snímek *Laokoon* (1970) Václava Mergla se také nepřímo dotýká srpnových událostí. Ve sci-fi pojetí vytváří analogii k báji o Trojském koni, kdy se expanzivní živočichové ze vzdálené planety dostanou Istí na palubu kosmické lodi ze Země. Chamtiví lidé nedbají varování jednoho prozřetelného člena posádky<sup>27</sup> a odváží si zkázonosné améby ve formě drahokamů na svou planetu, aby jim zde nevědomky umožnili totální nadvládu.

Příběh lze v druhém plánu interpretovat jako narážku na sovětskou rozpínavost, na touhu po absolutním podrobení okupovaných impérii. K tomuto odkazuje i rudá barva améb, které si dělají nárok na vládu nad celým vesmírem: "Jsme zde déle než větší část této hvězdné soustavy a budeme zde tak dlouho, až obsadíme všechny světy a opanujeme každé zachvění živé hmoty. Protože my, astrální améby ze Šarlatové planety v souhvězdí ZR ovládáme všechna skrytá přání tvorů a v jasném ohni jejich mozků uskutečňujeme své záměry." Toto sugestivní prohlášení jakoby odkazovalo na nejtemnější totalitární praktiky, jakoby je použil George Orwell v románu *1984*.

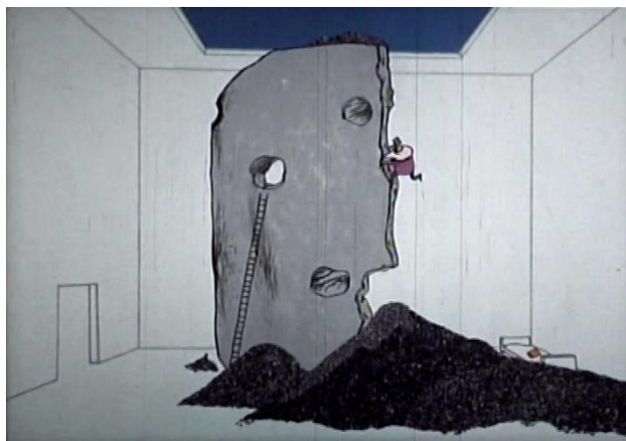
Film se nesetkal s úplně vřelým přijetím u představenstva Krátkého filmu, proto Merglovi doporučili několikaletou animační přestávku. Napomohl tomu i rozruch na festivalu v Lipsku, kdy jeden východní Němec označil *Laokoon* za "exemplární příklad plíživé kontrarevoluce." (Ulver, 2004, s. 350).



Obrázek 6.9 *Laokoon*

<sup>27</sup> Jeho předobrazem je pravděpodobně mytická postava Laokoóna.

V počátku 70. let si vysloužila Jaroslava Havettová titul první dáma slovenské animace svým filmem *Socha* (1970), na kterém spolupracovala s výtvarníkem Ivanem Popovičem. Snímek lze nahlížet ve dvou rovinách. První sleduje příběh muže, sochaře, který se snaží po vzoru Michelangelova hesla: "V každé skále je ukrytá socha" objevit sochu v obrovské kamenné hroudě. K úkolu nepřistupuje tvůrčím způsobem, nýbrž doslovně, destruktivně hledá až mu zbude jen hromada malých kamínků. Ta nakonec prosadí svou vůli a sochaře uvězní v nově zformovaném kamenném bloku - pomníku. V druhém plánu však film pojednává o "dogmaticích, kteří prosazují ideologické klišé stůj co stůj, bez ohledu na realitu." Tehdejší publikum, citlivé na jinotaje, velmi přesně pochopilo toto sdělení, a tak Havettová triumfovala na festivalu v Piešťanech (Urc, 2011, s. 34). Platnost této myšlenky je však univerzální, nejde jen o drobné socialistické úředníky, ale o dogmatické vykladače kterékoliv doby. Interpretace díla jako reakce na sovětskou okupaci znamenala pro Popoviče několikaletý zákaz tvorby na bratislavské Kolibě, stejně jako pozastavení distribuce filmu (Perďochová, 2010, s. 43). K sochařské tematice se o desetiletí později autorka vrátila ve filmu *Posledný kameň*.



Obrázek 6.10 *Socha*

V té době se již Břetislav Pojar účastnil pravidelných tvůrčích výjezdů do Kanady, kde natočil film *Balablok* (1972). Satiricky rozehrává příběh o xenofobním chování, kdy celou významovou mnohovrstevnatost demonstruje na konfliktu krychlí a koulí. Spor začíná na tvarové odlišnosti jedince od skupiny, která ho z pocitu mocenské převahy šikanuje. Když se pak skupiny početně vyrovnají, rozpoutá se nemilosrdná řež, jejímž výsledkem jsou úplně stejné tvary.

Pojar drží protiválečnou notu, nicméně v jiném smyslu než u předchozích snímků. Poukazuje na absurditu s níž bojácná společnost upřednostňuje nesnášenlivost nad rozumem a snaží se eliminovat jakoukoliv jinakost. Velmi

trefně se dá tato alegorie vztáhnout na současné společenské nálady pramenící z uprchlické krize.

Ve své tvorbě má řadu společenských satir na různé náměty Viktor Kubal. Téma osobního selhání pod lstí systému zpracovává ve filmu *Šach* (1974). Hledá citlivé místo jedince, do kterého je třeba zatnout, aby změnil svůj postoj a vklouzl do léčky. "Šachové figurky mezi sebou hrají partii a zápasí o jednoho pinčla, který nechce poslouchat. Nutí ho, aby udělal krok na šachovnici a on odmítá. Je svérázný, nechce se dát zmanipulovat. Nakonec mu tam ale předhodí jednu nahatou slečnu a na tu on naletí. A v té chvíli, jak udělá ty dva kroky, tak se propadne. Otevře se jedno políčko a on s výkřikem padá dolů." (Urc, 2017).

Brdečka pokračoval ve filmové melancholii adaptací pohádky Oscara Wilda *Šťastný princ*, kterou pojal po svém a natočil snímek *Co jsem princí neřekla* (1975), spolupracoval na něm s výtvarnicí Jitkou Walterovou. Jde o dojemný příběh prince, který se za svého života neptal na útrapy vnějšího světa a žil spokojeně. Když po smrti jako socha vzhlíží nad městem, přeje si pomoci jeho zbídačelým obyvatelům. Za pomoci vlaštovky rozdá ze sebe všechno zlato a drahé kameny, až je úplně slepý. Vlaštovka mu poví milosrdnou lež, jak jeho milodary pomohly navrátit občanům důstojný život. Princ tak může být znovu šťastný, když pro slepotu opět nevidí realitu.

Na film lze také nahlížet jako na smutné sociální drama, kde člověka učiní šťastným pouze alibismus. Bez naděje na změnu zoufalé reality je společnost odsouzena k věčnému plynutí v zaběhnutých kolejkách. Brdečka zde zřejmě projektoval své bezvýchodné pocity z šedi normalizace, kdy nevěřil ani ve spásný efekt sebeobětování.



Obrázek 6.11 *Co jsem princí neřekla*

Do těchto nálad přišla iniciativa Charta 77, jejímž impulsem se stalo zatčení členů undergroundové kapely The Plastic People of the Universe. Apelovala na vedení státu, aby dodržovalo mezinárodní úmluvy, ke kterým se zavázalo v oblasti lidských a občanských práv. Jiří Voráč hovoří o další vlně posrpnové

emigrace, kterou tato iniciativa podnítila, dotknula se ale spíše hraného filmu. Mnozí tvůrci pak byli nuceni opustit republiku na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v rámci akce Asanace (Voráč, 2004, s. 32).

Charta 77 vyvolala masivní protiakci. Významní umělci byli pozváni do Národního divadla a následně do Divadla hudby, aby odsoudili prohlášení Charty 77 podpisem tzv. Anticharty. Jednalo se o jedno z mnoha ponižení, kterým režim komplikoval umělcům život. Většina pod obavou zákazu tvorby podepsala.

#### 6.5.4 Bezčasí

V době kdy už byla zakázaná Trnkova *Ruka*, vytvořila na Slovensku mladá absolventka pražské VŠUP Blanka Šperková film *Obor a kamenár* (1978), který byl do jisté míry jejím podobenstvím. Přes všechny obavy film prošel schvalovacím procesem a promítal se v sérii pověstí o slovenských hradech a horách. Zde je ukázka jisté míry štěstí, které museli tvůrci také mít (Urc, 2017). Snímek vypráví příběh kameníka, který z lásky ke své milé víle vytvoří její krásnou podobiznu. Z toho se probudí ve skále ošklivý obr a chce po něm ve stejném duchu zpodobnit sebe. Obr je vytesán podle reality, což se mu nelíbí a dožaduje se značného příkrášlení. Kameník odmítá a vyslouží si tím trest, nemůže odejít a čeká do druhého dne, kdy by měl splnit obrův požadavek. V jeho mysli se stupňuje zatvrzelost a vzdor, což vyústí v lest na obra, díky které ho zbaví moci a osvobodí se.

Přes podobné rysy obou zmíněných děl se jejich celkové vyznění rozchází. Trnka, cítící únavu životem, končí svůj film tragickým vítězstvím moci, která vyvrátila na umělce po jeho smrti. Naopak Šperkové hrdina se moci vzepře a uspěje, zvítězí nad obrem a porobí si ho. Autorka jakoby oslavovala neoblomnost lidského ducha, která se vyplácí. Hrdinovi díky jeho morální čistotě zůstala náklonnost jeho milé a společnými silami mohli přemoci sílu, která se doposud jevila neporazitelně.

Již zmíněným snímkem *Bum* (1979) pokračuje Břetislav Pojar v protiválečné agitaci. Vrcholící napětí Studené války je zde dohnáno do extrému. Úvodní pasáž opakuje vývoj zbrojení, motivací jedinců je touha po moci, po ovládnutí druhých. Zde však, oproti dřívějším snímkům, přichází zvrát a děj spěje k aktuálnějším přesahu. Krajina lehne popelem, aby se znovu probudila k životu a závod ve zbrojení začíná nanovo. Následuje ale uvědomění si ničivého potenciálu zbraní a snaha o dohodu mezi zneprátelenými stranami. Ta je zmařena dalšími subjekty dychtivými po globální nadvládě. Zbrojí se dále až do absurdna. Svět dospívá do stavu, kdy se všichni navzájem drží v šachu, protože jediný útok by znamenal konec. Ten zapříčiní nešťastná náhoda.

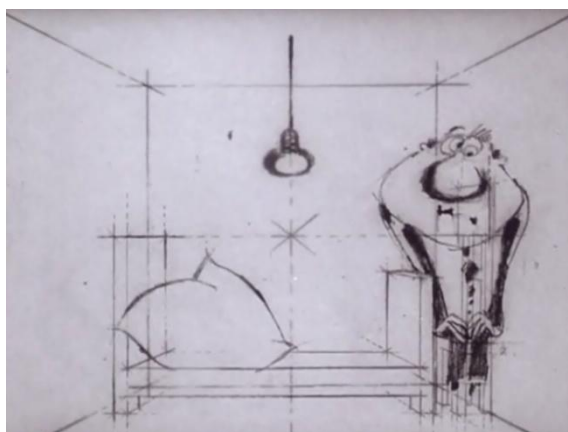
Film hýří gagy, komické situace vznikají při odhalování všemožných úkrytů nukleárních hlavic, které jsou součástí běžného života občanů. Pojar si dává pozor ve znázornění protivníků na mapě světa, používá nespecifikované tvary a barvy států, nicméně je zřejmé, že naráží na konflikt USA a SSSR.



Obrázek 6.12 Bum

Dalším filmem zaměřeným proti neuváženému zbrojení, které se vymkne kontrole svých strůjců, jsou **Krabi** (1976) Václava Mergla. Původci problému před ním utíkají a zůstává otázkou, co nekontrolovaná destrukce způsobí. Naštěstí se ničící monstrum pro tentokrát zruinuje samo, ale příště tomu tak být nemusí.

Na sklonku 70. let vytvořil Zdeněk Smetana krátkou satiru na panelákové bydlení s názvem **Konec krychle** (1979). Člověk, sám žijící v prostorném luxusu, projektuje co nejúspornější bytové řešení pro standardní rodinu. Bytů je vedle sebe a nad sebou mnoho, tvoří obrovský komplex, do kterého se může vměstnat nespočet takových rodin. Všichni žijí na stejně omezeném prostoru jako ti ostatní, bez rozdílu. A v závěru zjistíme, že je možné vše budovat ještě na úspornějším konceptu, pro který se využije nikoliv půdorys čtverce, ale trojúhelníku. Autor zde trefně útočí na schematické myšlení.



Obrázek 6.13 Konec krychle

Avšak i mistrně satirický Smetana, který "byl celý život nestraníkem" (Vašíčková, 2016, s. 11), má ve své filmografii několik ideologicky poplatných snímků. Dutka zmiňuje, že se jedná o ukázkou finančně lákavých koprodukcí,

kteřé vedly autory k narušení své tvůrčí integrity (Dutka, 2012, s. 106). Ovšem ne všechny tyto snímky jsou dílem koprodukcí. S jiným vysvětlením tak přichází Vašíčková, která uvádí, že jeho motivací bylo umožnit starší dceři dostudovat (Vašíčková, 2016, s. 11). Kubičkovi však toto vysvětlení "připadá nepravděpodobné". Ve svém komentáři předpokládá stejně jako Dutka finanční motivaci. "Zdeněk Smetana měl společný ateliér se Stanislavem Remešem, což byl přesvědčený straník, který se v období normalizace ochotně zapojoval do tendenční tvorby. Ale jinak to byl docela fajn chlap. Občas si Remeš se Smetanou vzájemně vypomáhali na svých filmech. To vše bylo spojeno s tehdejšími studii Prométheus v Michli, které založil ředitel KF Kamil Pixa, aby tam mohl uskutečňovat své plány (jméno tohoto studia později převzalo ostravské studio KF). Vím, že Pixa se na Smetanu obracel s různými projekty, z nichž některé byly docela významné (např. se uvažovalo o kresleném Švejkovi) a i s těmi, jimiž chtěl dokázat, jak je KF aktivní v normalizaci a státotvorný. Zdeněk Smetana byl naprosto apolitický člověk a animace pro něho byla vždy hlavně prací a možností výdělku (honoráře nebyly nijak vysoké). Nejjednodušším vysvětlením, proč bez odporu přijímal nabídky na inkriminované filmy je, že za ně dostal zapláceno." (Kubiček, 2018)

S původním námětem jeho *Půlnočních desertérů* (1972) přišel Josef Škvorecký těsně před svou emigrací, nesl tehdy název *Osudný žertík*. Byl schválen jako film proti válce, jelikož šlo tehdy o velice žádoucí téma. Jednalo se o kombinovaný projekt odehrávající se v galerii s barokními obrazy. Bitva mezi křesťany a Turky se přerušila, protože vojáci utíkali za nahou dívkou do idylické krajiny na jiném obraze a tam přihlíželi jejímu svůdnému tanci. Původní scénář i s jeho technologickým záměrem byl však radikálně přepracován s přidáním důrazu na čitelnější ideologické sdělení. Sám Škvorecký vidí závěrečné selské vojíny vyhánějící důstojníky z bojiště jako "lidové povstalce proti imperialistickým válkám." (Škvorecký, 2004, s.13-15)

Dalšími snímky z režimově konformní řady byly *Venceremos* (1974) "věnovaný hrdinům chilské revoluce" (fbd.cz), a poté *...a rudý prapor zavlaže* (1975), který vznikl na počest XV. sjezdu KSČ. Jde o přímočarou agitaci v zajetí schematického klišé, která vypráví historii vzniku a vývoje dělnického hnutí, které více než století čelilo vykořisťujícím kapitalistům, až konečně zvítězilo. Díky tomu mohla Komunistická strana přebrat moc v Československém státě. Posledním Smetanovým ideologickým dílem je adaptace Brechtovy básně *Nepřemožitelný nápis* (1977). Dramaturgie tuto báseň vybrala jako rychlé řešení zapomenutého závazku produkčního Šebestíka o natočení filmu k jednomu z výročí (pravděpodobně VŘSR). Smetana byl pro ni optimálně rychlým a profesionálním tvůrcem. (Kubiček, 2018).

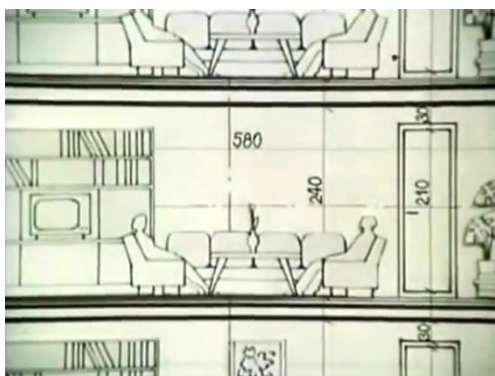
Na počátku 80. let musel režim reagovat na ekonomické problémy a přešel na tzv. nový model řízení. V animovaném filmu to znamenalo nový typ výroby, podle kterého se musela maximalizovat produkce nehledě na její kvalitu. Řada menších projektů tak pro splnění plánu putovala do distribuce "z autorského

pohledu nehotová, s chybami, bez možnosti jakýchkoliv oprav, prostě jako zmetky..." (Dutka, 2012, s. 106). Přesto se v záplavě průměrné a podprůměrné produkce našla řada snímků, které přinesly Československu významné mezinárodní úspěchy. Z hlediska kritických projevů přichází ale nejnplodnější desetiletí komunistické éry.

Po nástupu Jiřího Kubíčka<sup>28</sup> do funkce šéfdramaturga Krátkého filmu v roce 1981 začala úrodná spolupráce s absolventy VŠUP, díky níž dostali prostor pro tvorbu osobnosti jako Jiří Barta, Pavel Koutský, či Michaela Pavlátová.

Urc, zaměřující se na slovenský film, tvrdí, že "dramaturgie v 80. letech naléhala, aby se tvůrci věnovali ‚současným‘ jevům, interpretovali problémy tehdejšího společenského a individuálního života. Se zaměřením na všeobecné lidské situace tehdejších dní." (Raková, 2012, s. 43).

Stejného tématu jako Zdeněk Smetana v *Konci krychle* se chopil Jiří Barta ve snímku *Projekt* (1981). Precizně konstruktivním způsobem vytváří obraz uniformity panelákových bytů, domů, sídlišť, kdy je pestrost životních stylů znásilněna do normalizovaných standardů. Individualita zaniká, všichni jsou si rovni.



Obrázek 6.14 Projekt

Film *Kontakty* (1981) Jaroslavy Havettové se skládá ze tří krátkých příběhů. První dva jsou vztahové etudy o důvěře, lásce a jejím zklamání, třetí epizoda však vztahový rámec přerůstá. Svíčka se obětuje, aby zachránila zápalky před konvicí s vodou. Zápalky se rozhodnou na počest této události postavit pomník z roztaveného vosku svíčky. Fakta jsou však vyložena alternativním způsobem, hrdiny celé události se stávají sirky, na svíčku se zapomnělo. Tento hořký závěr lze vztáhnout k záměrně pokřivené interpretaci dějin ve prospěch ideologie. Stejně jako u Trnkovy *Ruky* se po smrti protagonisty už nikdo nedozví, jak to ve skutečnosti bylo. Výjimečná událost se tak dá zneužít k posílení společenského uvědomění.

---

<sup>28</sup> Absolvent loutkařské katedry DAMU, v roce 1973 pracoval jako asistent animátora ve studiu Jiřího Trnky, následně se stal dramaturgem. Jako dramaturg Krátkého filmu pak působil do roku 1999. Založil katedru animace na FAMU (1990).



Pojar znovu ve spolupráci s OSN kritizuje usilovné zbrojení, ale z jiného úhlu. Snímek *Kdyby* (1981) pojednává o "ekonomických důsledcích" tohoto procesu. (Benešová, 2009, s. 42). Divák se dozvídá o možnostech, které by peníze vložené do vojenství znamenaly pro chudé občany žijící ve zdecimovaném světě. Vše je ale jen vytoužená iluze, protože realita ukazuje, že naděje na změnu je v nedohlednu. Opět břitká satira, která vykládá své sdělení přímočařeji než předešlé *Bum*, od kterého si také vypůjčuje řadu nápadů.



Obrázek 6.15 *Kdyby*

Dále Pojar realizuje v Kanadě snímek *'E'* (1981).<sup>29</sup> Naráží zde na problematiku svobody slova pod nadvládou autority. S mistrnou nadsázkou rozehrává konflikt mezi zástupcem skupiny komentující zjevný fakt - v parku stojí socha písmene "E", dalším, který kvůli vadě zraku vidí "B" a králem, který také vidí "B". Autorita krále po objasnění problému, že trpí vadou zraku jako běžný člověk, po nasazení brýlí uznává, že vidí "E", dokonce vysvětlení ocení, ale vzápětí prosadí svou vůli, byť jakkoli odporuje zdravému rozumu a donutí všechny vidět "B". Král se přeci nemůže mýlit. Pojarova kritika je otevřená, bez obalu vykresluje vštěpování ideologie za pomoci násilí, jde dokonale vztáhnout na praktiky komunistického režimu.



Obrázek 6.16 *'E'*

<sup>29</sup> Stejně jako u *Bum* a *Kdyby* spěje Pojar k autorskému filmu. Je si sám sobě scenáristou, výtvarníkem a režisérem (Benešová, 2009, s. 43).

Na Slovensku pak vzniká loutkový film *Totem* (1981) Ivana Popoviče a Vladimíra Pikalíka. Jde o satiru na téma tupého uctívání vzorů. Dva človíčky se přou o to, kterému totemu se klanět. Každý má svoji alternativu značící životní přístup - "staromilství" a moderní "fanatismus" (Drobný, 2010, s. 27). Na scénu přichází třetí mužíček, naivní pěstitel jabloně a dělí se o plody svého stromu. Postavy nepochopí jeho vztah k jabloni založený na pokorné láskyplné péči, na úctě k přírodě, proto z ní vyřežou další totem. Na jeho uctívání se tentokráte shodnou. Smutnému mužíčkovi nezbývá nic jiného, než si vypěstovat nový strom. Snímek velice nadčasově kritizuje neschopnost vzít život do vlastních rukou a neustálou potřebu nějaké berličky, všemocného atraktivního vzoru, který se dá bezmyšlenkovitě následovat. Ačkoliv "příběh evokuje více spory mezi různými náboženstvími, [...] určitě se dá přenést i na politické rozdíly." (Drobný, 2010, s. 27).

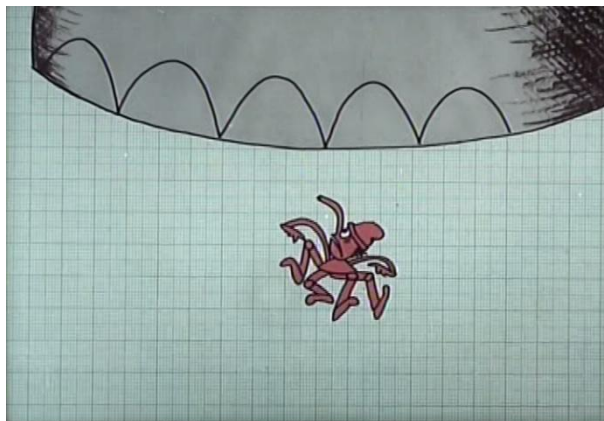


Obrázek 6.17 *Totem*

Mezitím do světového kontextu dostal Jiří Barta, který zpracovává námět Borise Hybnera *Zaniklý svět rukavic* (1982). Autor provází diváka dějinami kinematografie skrz několik parafrázovaných filmových úryvků, hlavní role ztvárnily rukavice. Tato nosná myšlenka je však zasazena do reality komunistického Československa, kdy dělník nepochopí, že našel zprávu o zaniklé civilizaci a její zbytky definitivně pohřbí v betonu.

Popovič pokračuje v satirickém tónu s kresleným filmem *Blcha a slon* (1983). Vyvolal jím "vlnu námitek", které vedly k přebarvení terorizované blechy z červené barvy na růžovou. "Submisivní a hloupý člen příběhu nemohl být červený, protože to byl symbol komunistické strany." Tento marginální ústupek však nezměnil poselství filmu, ve kterém zůstala kritika zneužívání mocenského postavení (Perďochová, 2010, s. 46). Nemotorná blecha se snaží jen v klidu existovat, ale je stále znovu zadupávaná obrovskou sloní nohou, ať skočí kamkoliv. Na druhou stranu se vždy ze sevření dostane ven, ale jen do té doby, než z ní noha s neskrývaným potěšením "vydupe" malého slona. Odjezd kamery odhaluje mechanismus, který řídí druhá blecha a náramně se baví nad

utrpením té první. Snímek trefně vykresluje manipulativní praktiky komunistického režimu, kdy se stejně slabí jedinci schovávají za účinné nástroje k nadvládě nad druhými, aby je zformovali podle svých představ. Drobný dodává, že na druhou stranu "příběh nese i tu myšlenku, že lidé přežijí i horší časy, přes všechny pokusy je zničit." (Drobný, s. 27).



Obrázek 6.18 Blcha a slon

Již zmíněný snímek *Posledný kameň* (1983) Jaroslavy Havettové a Júliuse Hučka vypráví o sochaři, který se snaží vytvořit sochu tak, aby vyhovovala zadavateli. Tím je naprostý neznalec umění, stále odmítající sochařovy různé až podbíživé sochy. Prostě úředník, který čeká na prostou krychli, aby si ji mohl zapracovat do rozestavěného domu. Tato satira opět ukazuje na zvláštní moci v přístupu k umění, kdy jsou tvůrci zneužíváni pouze pro naplnění plánů funkcionářů.

Do nekonečně se jevící normalizace přichází Jan Švankmajer s filmem *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983), jehož námětem se inspiroval u Edgara Alana Poea a Augusta de Villierse de L'Isle-Adama. Jde o hororové drama, které se neodkazuje jen na inkvizici jako strůjce hrůzných praktik. Daleko obecněji se jedná o marnost lidské snahy o přežití, protože osud člověka je nevyhnutelný, živení se nadějí stejně nepřináší východisko. Švankmajerův hrdina tohoto kombinovaného snímku se snaží uniknout přibližující se záhubě, aby vzápětí stále zjišťoval, že na něho čeká nová smrtící past. Naděje se tak definitivně ztratí, když se postava vrátí zpět do rukou strůjců jejích původních strastí. Není k podivu, že cenzura přidala k filmu titulek pojící příběh s praktikami španělské inkvizice, nesmělo připadnout v úvahu, že by se podobné hrůznosti mohly dít v Československu (Ulver, 2004, s. 43).

Téma "stádovitosti" a přejímání postojů zpracovává Václav Bedřich ve filmu *Black and White* (1984). Problém demonstruje na stádu bílých oveček, do kterého se snaží přidat jedna zbloudilá černá. Pokud se ovečka chová odlišně a drží si svou barvu, stádo ji nepřijímá, když však přistoupí na pravidla stáda, zapadne bezesbytku. Stejnost chování pak ilustruje i její přebarvení. Následně už není poznat žádný rozdíl mezi ovečkami v celém stádu. Když vlk ovečky

rozežene, odehraje se stejná situace v opačném barevném provedení. Zbloudilá bílá ovečka se snaží začlenit do černého stáda. Přijde déšť a některé ovečky umyje. Část zůstává černá, části se vrátí bílá barva. Zbloudilá ovečka uvízla černobílá na půli cesty mezi oběma stády.

Autor naráží na ideu beztržní společnosti, kdy nikdo nevybočuje, všichni jsou si rovni. Aby se jedinec necítil vyčleněn z davu, napodobuje jeho konvence a potlačuje svou originalitu. Když se objektivně ukáže naturel každého jednotlivce, je zřejmé, že stále patří k nějaké skupině. Každý touží nebýt sám. Vystává ale otázka, co si tyto skupiny počnou s někým, kdo přijal z každé něco. Toto dilema se jeví absurdně, protože obě stáda vlastně jednají podle stejných principů.

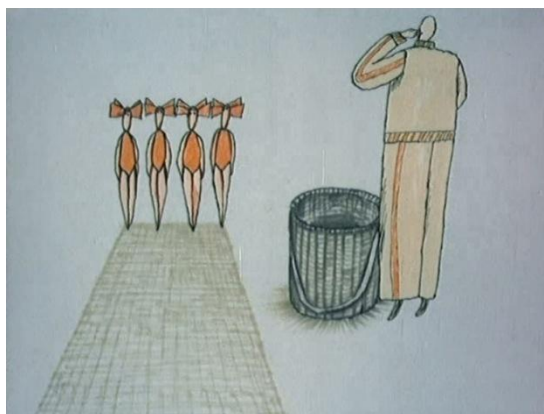


Obrázek 6.19 *Black and White*

Ilja Novák se chopil kritiky systému z hlediska neférových praktik ve vrcholném sportu a pro olympiádu v Los Angeles<sup>30</sup> vytvořil snímek *Co vy na to, pane barone?* (1984). "[...] ukazoval v několika epizodách nesportovnost sportu: bulharští vzpěrači byli tenkrát chyceni s anaboliky, za NDR plavaly dvanáctileté světové rekordmanky, které podle Nováka končily u matčina prsu, stejně jako na tom byly sovětské gymnastky, které Novák předvedl jako pimprlata na šňůrkách, sprinterka byla napůl chlap a před startem si holila nohy.<sup>31</sup> Film končil sochou barona Coubertina tyčícího se nad olympijským stadionem a zděšeně si zakrývající tvář." (Dutka, 2012, s. 105). Takto explicitně znázorněné systémové podvádění socialistických zemí nezůstalo bez reakce. Titul byl označen za "cílený protikomunistický útok". Prodělal tak jeden z nejcitelnějších stříhových zásahů cenzury, zbaven ostří a smyslu si poležel několik let v trezoru. Svou kompletní podobu získal až v roce 1989. (Raková, 2012 s. 40).

<sup>30</sup> Na těchto olympijských hrách chyběla většina zemí tehdejšího Východního bloku včetně Československa. "Jako oficiální důvod jejich absence se uváděly obavy o bezpečnost účastníků, pravou příčinou byla odplata za bojkot moskevské olympiády ze strany Západu." (Olympic)

<sup>31</sup> Dutka se rozchází s filmem, kde si sprinterka holí tvář.



Obrázek 6.20 Co vy na to, pane barone?

Pavel Koutský realizoval v roce 1984 snímek *Katastrofy*, který sám o sobě spíše kritizuje přivíráání očí nad světovými pohromami, kdy se člověka dotýkají pouze osobní malicherné problémy. Nicméně při výčtu katastrof Koutský použil "epizodu o globální válce, kde se kontinenty promění v nepřátelské bojovníky, rváče, kteří spolu zápolí." (Ulver, 2004, s. 366). Tato pasáž narazila na cenzuru, která si vymínila ji z filmu vystříhnout. Jelikož měl už autor část naanimovanou, přepracoval svůj záměr a zasadil ji do jiného příběhu, který sám zpětně hodnotí jako vydařenější (tamtéž). Vznikl tak samostatný titul *Dilema* (1984). V něm si postava láme hlavu nad marginálním problémem, jehož dvě řešení jsou naprosto rovnocenná, uniká jí však fakt, že se nachází v daleko vážnější situaci, která pro ni přinese fatální následky. Snímek tak může být chápán jako narážka na zaměstnávání lidí za socialismu banalitami (shánění produktů, nedostatek služeb...), aby se předešlo jejich zájmu o celospolečenské uspořádání a zákeřné praktiky státního aparátu.

Koutský už se v další tvorbě s cenzurními zásahy nesešel, u *Katastrof* šlo o jediný případ, na druhou stranu sám přiznává, že u něj fungovala určitá forma autocenzury, hovoří o "boji mezi leností a morálkou." (Raková, 2012, s. 34).

Film Zlatice Vejchodské *Obyčejný příběh* (1982) pojednává o životě člověka, který svou image a kariéru staví na subjektivní interpretaci příhody z dětství, kdy kradl hrušky. V průběhu života přizpůsobuje výklad této historiky tak, aby se z něj stával větší a větší hrdina. Obsah snímku vlastně není nijak provokativní, tudíž přes cenzuru prošel. Autorka však v 80. letech emigrovala, takže se zakázaly všechny její filmy včetně pohádek. (Urc-rozhovor, 2017).<sup>32</sup>

Ač se řada filmů potkala se zásahy cenzury, případně zákazem distribuce, jejich tvůrci se nedočkali razantnějších omezení. I Jan Švankmajer se nakonec po sedmileté odmlce mohl vrátit k řemeslu.<sup>33</sup> Nabízí se otázka, proč nechal

<sup>32</sup> Toto byl běžný normalizační přístup k dílu tvůrců emigrantů.

<sup>33</sup> Švankmajerův zákaz natáčet plynul z jeho neochoty zasahovat do hotových filmů Leonardův deník a Otrantský zámek (Ulver, 2004, s. 42-43). U Otrantského zámku šlo o Pixův požadavek na úpravu konce. Když autor nesouhlasil, Pixa oslovil několik jiných tvůrců,

státní aparát tvořit nepřizpůsobivé umělce? Stát jednoduše potřeboval mít i nějaké festivalové úspěchy, které by dokazovaly svobodu tvorby v socialistickém státě (Poš, 1994, s. 30). Tím dostávali prostor i ti opravdu talentovaní tvůrci. Pixa sice donutil svou restrikcí Švankmajera točit na Slovensku, ale jakmile přišlo vhod upoutat pozornost mezinárodním oceněním, poskytl mu opět zázemí a prostředky pro tvorbu (Slanina, 2016, s. 24). Skvělým reprezentantem československé animace byl Jiří Brdečka, který se vedení státního filmu velice hodil, "přivážel ceny, působil západním dojmem, jako člen porot se domluvil, navazoval profesionální kontakty pro studio a při tom byl zárukou, že se vrátí domů - a nebude dělat potíže." (Brdečková a Šulc, 2013, s. 39-39). Brdečková zde také naráží na druhý plod festivalové účasti, tedy cestu ke koprodukcím a zakázkám. Výjezdy filmových delegací do zahraničí pak samozřejmě vyžadovaly stranický dohled (Slanina, 2016, s. 24). Pro tvůrce z uzavřeného Československa však tyto výjezdy, ač omezené, znamenaly vítaný prostředek, jak se blíže seznámit s animovaným filmem ve světě. Ne však všem tvůrcům bylo dopřáno se za hranice ČSSR podívat. Kupříkladu Václav Mergl se ani nedozvěděl, že jeho snímek Homunkulus vyhrál v Chicagu Zlatého Huga (Ulver, 2004, s. 351). Zato Ondrej Slivka vzpomíná, že se jednou za rok setkávali s generálním ředitelem Slovenské filmové tvorby, který jim předával zahraniční festivalové ceny za jejich snímky, doma na Slovensku. Mimo vlast je totiž místo autorů přebírali "soudruhové" (Slivka, 2018).

Nutno však dodat, že "tehdejší Ústřední půjčovna filmů pracovala poměrně dobře a profesionálně. Tak se dostávaly do distribuce krátké zahraniční filmy pro děti (v kinech tehdy běžela pravidelně pásma krátkých animovaných filmů) i významnější animované filmy pro dospělé jako předfilmy k celovečerním filmům." (Kubiček, 2018).

Závěr normalizace předznamenal kauza slavného filmu Jana Švankmajera *Možnosti dialogu* (1982), kterou po úspěchu snímku na Berlienale rozdmýchal svou hodnotící zprávou televizní redaktor Miroslav Bouda. Švankmajerova "surrealistická kontrarevoluční koláž" zapůsobila jako rozbuška v napjatých vztazích mezi ředitelem filmu Puršem a ředitelem televize Zelenkou. Celou situaci pak bez personálních postihů vyřešil tajemník ÚV KSČ pro otázky zahraniční politiky a ideologie Vasil Bil'ak, když prohlásil, "že film sice není právě socialistický, ale zase ne tak závadný, aby to Purše muselo stát hlavu." (Ulver, 2004, s. 43).<sup>34</sup>

---

*aby tak učinili, nikdo však nepřijal. Nicméně je potřeba dodat, že Švankmajer nikdy nebyl zaměstnancem Krátkého filmu a ten tak k němu neměl žádné povinnosti (Kubiček, 2018).*

<sup>34</sup> *Slanina se v několika faktech s Kubičkem rozchází. Píše, že se jednalo o festival v Annecy a že spor započal u kritika Rudého práva Jana Klimenta (2016, s.24), kterého naopak Kubiček uvádí jako autora oslavného textu o zmiňovaném filmu (Ulver, 2004, s. 43).*

## 6.6 1985 - 1989: "Přestavba"

Druhá půlka 80. let se nesla ve znamení uvolňování režimu. V Sovětském svazu nastoupil k moci Michail Gorbačov a zahájil tzv. perestrojku. Českoslovenští komunisté přišli s tuzemskou obdobou v přestavbě. Atmosféru v krátkém filmu dokládá několik událostí a snímků.

V roce 1985 se také udály personální změny ve vedení Krátkého filmu. Kamila Pixu vystřídal jeho "chránělec" a syn generálního tajemníka ÚV KSČ Luboš Jakeš, který svého předchůdce ihned propustil. Dutka popisuje, že nastalo období chaosu, protože do vedoucích pozic se dostali "diletanti" (2012, s. 107). Formálně stále zastával funkci šéfdramaturga Jiří Kubíček, ale začal podléhat "supervizi" Kristiána Topiče, který teď důkladně pročítal všechny scénáře, aby se předešlo vysvětlujícím titulkům (Ulver, 2004, s. 44). Kubíček však vidí pozitiva ve skvělém finančním zajištění projektů. Totiž díky ziskovosti celého podniku, zvláště díky velkému množství zakázek, přicházelo do Krátkého filmu dostatek peněz pro programovou tvorbu (tamtéž, s. 43-46).

Pavel Koutský se chopil loutkové animace a vytvořil kombinovaný snímek *Co oko neuvidí* (1987). V první řadě pojednává o limitech, které hlavní postavě kladou postavy jiné. Ta se tak smí pohybovat na velmi omezeném prostoru, při narušení jeho hranic se setká s bouřlivou reakcí. Hrdina působí odevzdaně, bez protestů svůj úděl přijímá. Zřejmě se však nejedná o jeho vůli, protože jeho konání řídí animátor a pohyby animátora zase nějaká vyšší moc. Ukazuje se tak hierarchie, která stojí na manipulaci vyšší instance s nižší. A zrovna se animátor rozhodne umožnit postavě se vymanit ze svých limitů.



Obrázek 6.21 *Co oko neuvidí*

Na sklonku 80. let se urodilo několik titulů slovenských autorů korespondujících s tématem práce i je přesahujících. Prvním z nich je *Úděl* (1988) Jaroslavy Havettové v česko-slovenské koprodukcí.<sup>35</sup> Hrdina snímku je vláčen každodenní pracovní i rodinnou rutinou, která ho zmáhá a válčuje. Po

<sup>35</sup> Na technologicky náročnou výrobu nebyly na slovenské Kolibě kapacity, proto se přesunula většina prací do Prahy. Literární přípravu však schvalovali ještě na Slovensku.

nocích si užívá jakési hříšné pseudosvobody, aby se ráno vzbudil a celý proces všedního dne nastoupil znovu. Vše je uvedeno do paralely se sisyfovským vláčením balvanu na vysokou horu. Před jejím vrcholem hrdina sám balvan shazuje, aby se oddal svému nočnímu dobrodružství, ze kterého se paradoxně stává nový stereotyp. Jak poznamenává Rudolf Urc, film "neodvolatelně artikuluje celkem nové existenciální otázky o nadvládě konzumu, o prioritě peněz, o krizi vztáhů. [...] Havettová vidí dopředu, přes hranice, i přes odcházející a nastupující formace." (Urc, 2011, s. 35).



Obrázek 6.22 Úděl

**Celina** (1989) Ondreje Slivky se spíše než na kritiku totalitarismu zaměřuje na vyobrazení bezduchého byrokratismu, který režim provázel. "Slivka si zakládal na tom, že film nazval *Celina*, byla to taková parafráze na tehdy vydanou knihu toho byrokrata Brežněva." (Urc, 2017). Ve filmu se oráč snaží vyorat novou brázdou, ale marně, vždy se mu zase zahrabe. V odjezdu se divák dozvídá, že se nejednalo o pole, nýbrž mozek úředníka, který tupě oráží listiny. Snímek si drží svou aktuálnost, jelikož kritika byrokratického systému je vděčným tématem v každé době.

Slivka zažil peripetie s názvem filmu odkazujícím na Brežněvovu knihu, kdy musel předložit komisi jiné alternativy. Sám vybíral tak krkolomná pojmenování, že film nakonec proplul mezi různými schvalovacími instancemi v původní verzi jako *Celina*. K předchozímu ekologicky laděnému filmu *Keby som bol vtáčkom* (1986) musel zas dodat vysvětlující titulek, aby ho pochopila i pracující třída. Titulková úlitba však neprošla, kvůli tomu, že obsahovala slovo Bůh. Ve finále se snímek po všech těchto peripetiích promítal bez přidaného titulku, ale i s nešťastně předsunutými závěrečnými titulky na jeho začátku. (Slivka, 2018).

Ve stejném roce dokončil také svůj film Viktor Kubal. **Idol** (1989) vypráví příběh člověka, který se klaní bustě nějakého ideového (nápadně povědomého) vůdce. Pořád se mu však zjevuje neforemná červená postava, která zřejmě symbolizuje režim jako takový, jež ho nutí bustu pokládat do stále větších výšin,



až nakonec úplně nejvýše, na Mount Everest. Jakmile člověk její vůli dokončí, nasadí si ocelovou botu a bustu odkopne kamsi mezi vrcholky hor. Tímto aktem se zároveň i zbaví autoritativní postavy. Hrdina sebral odvahu a získal tak svou vnitřní svobodu.



Obrázek 6.23 *Idol*

Výčet filmů komunistického období v ČSSR uzavírá ***Klub odložených*** (1989) Jiřího Barty. Snímek nechá nahlédnout diváka do života starých figurín, které v poklidném tempu opakují své stereotypy. Toto bezčasí jim naruší příchod nové generace figurín, která vede bouřlivější život. Po konfrontaci obou společností se jejich charaktery prolnou, aby mohly nanovo opakovat zaběhnuté zvyky. Moderně vypadající figuríny komunikují s těmi starými s pohrdáním, neuvědomují si však, že i ony byly odloženy a zřejmě v obchodech nahrazeny nějakými novějšími. Spoluautor scénáře Edgar Dutka píše, že Barta "vytvořil metaforu pospolitosti vegetující ve strnulém čase tzv. normalizace, kdy jedinými změnami ve společnosti byly móda a technický pokrok." Ačkoliv film vznikl až na sklonku komunistické éry a podobenství doby se minulo účinkem, ukázala se záhy jeho nadčasovost (Dutka, 2012, s. 88).



Obrázek 6.24 *Klub odložených*

Analogická situace se stala Janu Švankmajerovi, kdy tíseň z přetrvávajícího režimu zpracoval těsně před jeho pádem. Film *Tma, světlo, tma* (1989) se odehrává v jedné místnosti, do které postupně pronikají části lidského těla, dokud se nesloží celý člověk. Jakmile se tak stane, místnost je úplně plná a postava se v ní téměř nehne, může pouze zhasnout světlo. Autor se ptá, jestli má vůbec smysl, aby vyrůstali lidé v takovéto době. Člověk je stvořen, aby při každém pohybu narážel na mantinely, které mu okolí staví. Rozverná hříčka plná hravých nápadů dospěla v průběhu sedmi minut k úzkostlivému sdělení, jehož platnost je univerzální.



*Obrázek 6.25 Tma, světlo, tma*

## **6.7 1989: Probuzení**

Roku 1989 vyvrcholil neklid ve společnosti. Zahájil ho lednový týden občanských protestů u příležitosti uctění památky upáleného studenta Jana Palacha tzv. Palachův týden, následovala petice Několik vět vybízející ke společenským změnám, konaly se protesty k výročí sovětské invaze. Vše vyvrcholilo brutálně potlačenou listopadovou studentskou demonstrací, jež rozpoutala sérii nepokojů, které vedly k pádu režimu. Proběhla tzv. Sametová revoluce. Předznamenáním těchto událostí byla v březnu roku 1988 tzv. Svíčková manifestace v Bratislavě, kdy občané poklidně demonstrovali za "náboženské svobody a lidská práva" (svieckovamanifestacia).

Po revoluci získal Krátký film nového ředitele, post obsadil ing. Jan Knoflíček, do něhož byly vkládány plané naděje na rozvoj československé animace ve svobodném prostředí. Propustil drtivou většinu tvůrců (Dutka, 2012, s. 107-108) a zavedl model producentů skupin, které se ve výsledku soustředily pouze na lukrativní zakázky. Programová tvorba zanikla a zakázky

postupně ubývaly, kvůli špatné manažerské práci. Zprivatizovaný Krátký film<sup>36</sup> s finančními problémy tak utopil svou slávu a jeho tvorba se rozmělnila mezi nově vzniklémi malými studii (Ulver, 2004, s. 46). Jiří Plass dodává, že ve své "ekonomické tísní odprodal autorská práva na filmy s jedinečným a finančně diamantovým Krtečkem soukromému podnikateli! Prý nebylo na výplaty zaměstnanců." (Koblenc, 2012). Zaniklo také Ústřední ředitelství filmu a filmaři bohužel přišli o stamilionovou dotaci, protože už neexistoval její příjemce. Byly snahy o vytvoření společné instituce sdružující český i slovenský film, ale k realizaci plánu nedošlo<sup>37</sup> (Ulver, 2004, s. 46).

Uvolnily se trezorové filmy a s jejich "trezorovostí" se začalo nakládat jako ze značkou, která měla být zárukou "morálních hodnot a kvality". Snímky tak začaly získávat ocenění na festivalech (Blažejovský, 2010, s. 23).

Paradoxně nastala krize v nacházení témat pro zpracování, protože najednou nebyl jasně identifikovatelný nepřítel. Několik autorů bezprostředně reagovalo na rychlost společenských změn, a to jak v zahraničí, tak v Československu. Následné snímky Koutského a jiných, které dokázaly pojmenovat nové problémy mohou naznačovat další směr pro bádání.

Jako čerstvě popřevratový komentář nelze opomenout *Konec stalinismu v Čechách* (1990) Jana Švankmajera. Ačkoliv už se vymyká sledovanému období, je důležitý pro vyrovnání se s totalitní minulostí a zároveň neidealizuje nové události. V deseti minutách s nadsázkou provází diváka dějinami komunistického režimu v ČSSR se všemi jeho vrcholy a útlumy, písněmi, tanky, spartakiádami, nesmyslným plněním plánu pro plán, atd. Busta Stalina porodí císařským řezem bustu Gottwalda, ten odehraje svou historickou roli a může umřít. Nahradí je další vůdci a doba plyne. Převrat s sebou nese jistý rozpor, kdy se předměty doby minulé natírají v revoluční euforii národní vlajkou. Bohužel se tak jejich odkaz nezničí. A přebarvený Stalin porodí něco dalšího, národ čekají komplikovaná léta.<sup>38</sup> Autor sice nezakrývá svou skepsi, ale "každopádně je z díla cítit značný kus vlastenectví a radosti, že je režim svržen. Je zcela jisté, že před rokem 1989 by si Jan Švankmajer něco podobného dovolit nemohl." (Drobný, 2010, s. 30).

---

<sup>36</sup> Od roku 1991 funguje jako akciová společnost, v roce 1996 změnil název na KRÁTKÝ FILM PRAHA a.s.

<sup>37</sup> Slováci si institucionální spojení filmu nepřáli, proto přešel český film pod své ministerstvo kultury, kterému však nebyl navýšen rozpočet a nebyl schopný film plně ufinancovat (Ulver, 2004, s. 46).

<sup>38</sup> Po oslovení z BBC Švankmajer původně realizaci díla odmítl, na to v něm však začal zrát koncept budoucího filmu a pustil se do práce (Švankmajer, 2001, s. 124).



*Obrázek 6.26 Konec stalinismu v Čechách*

Temné období nesvobody přineslo i jistý paradox v kinematografii, do které začaly přicházet stamilionové částky na její podporu (Poš, 1994, s. 12). Dutka uvádí, že český film se dokázal sám ufinancovat díky propojení výroba - distribuce - export-import (2012, s. 74), avšak Slanina upřesňuje, že komunistický režim zároveň parazitoval na výdělku z amerických filmů. Tržby z kin šly povětšinou do Československého státního filmu, americké distribuci se odváděly směšné částky (2016, s. 8). Příznivá finanční situace nicméně umožnila v několika dekádách umělecký rozvoj animovaného filmu, možnost experimentovat a nebýt vždy vázán diktátem trhu. Popřevratový vývoj v rámci demolice "starého špatného" nechal tento dobře rozjetý vlak napospas ne zcela přívětivému osudu.

## **7. ANALÝZA KRITICKÝCH SNÍMKŮ**

Následující část demonstruje jednotlivé totalitní charakteristiky na vybraných snímcích. Tvoří tak teoretický základ pro uvažování nad samostatným zpracováním tématu. Cílem analýzy je vysledovat mnohdy skrytou snahu autorů po pojmenování či odhalení projevů totalitní moci analogických k charakteristikám totalitarismu definovaných v teoretické části. Šest hledisek, podle kterých jsou filmy členěny a analyzovány, vychází z konceptu Friedricha a Brzezinského.

Hledané analogie k těmto kategoriím nejsou doslovné. Animovaný film pracuje s nástroji jako metafora, alegorie, či satira, k tomu aby obsáhl sdělení nepotřebuje otrocky popisovat definice. Proto jednotlivé totalitární charakteristiky tvoří spíše vodítko k systematizaci náhledu na danou problematiku, jsou rozvedeny o souvislosti s nimi spojené. V bezmála půl stu analyzovaných filmů vzniká daleko plastičtější obraz totality s jejími různými možnostmi a podobami, než v přesných definicích.

Analýza se soustředí téměř výhradně na dějovou složku snímků a její významy, opomíjí ostatní výrazové prostředky filmů (výtvarné řešení, hudba, zvuk, střih...).

Na vybraném vzorku z nich je pak demonstrována identifikace jednotlivých charakteristik totalitarismu v nejčistší podobě.

## 7.1 Hodnocení

Výsledkem hodnocení je tabulka se zaznamenáním sledovaných charakteristik a míry jejich intenzity v jednotlivých snímcích. Charakteristiky jsou barevně odděleny a v každé je možné dosáhnout až tří úrovní "intenzity" (tři polí).

Tabulka 7.1 Charakteristiky totality v jednotlivých filmech

NÁZEV FILMU	REŽIE	ROK	INTENZITA CHARAKTERISTIK																	
<i>Proč UNESCO</i>	Jiří Trnka	1958																		
<i>Pozor!</i>	Jiří Brdečka	1959	■	■	■															
<i>Bombománie</i>	Břetislav Pojar	1959	■	■	■															
<i>O místo na slunci</i>	František Vystrčil	1959																		
<i>Lev a písnička</i>	Břetislav Pojar	1959	■	■																
<i>Rozum a cit</i>	Jiří Brdečka	1962	■	■																
<i>Špatně namalovaná slepice</i>	Jiří Brdečka	1963	■	■	■															
<i>Pingvin</i>	V. Popovič, V. Margótsy	1964																		
<i>Ruka</i>	Jiří Trnka	1965	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Byt</i>	Jan Švankmajer	1968	■	■	■															
<i>Zahrada</i>	Jan Švankmajer	1968	■	■	■	■	■													
<i>Okno</i>	Juraj Bindzár	1968	■	■	■	■	■													
<i>Obři</i>	Gene Deitch	1969	■	■	■	■	■	■												
<i>Darwin Antidarwin aneb Co žížala netušila</i>	Břetislav Pojar	1969	■	■	■	■	■	■	■											
<i>Metamorfeus</i>	Jiří Brdečka	1969	■	■	■															
<i>Laokon</i>	Václav Mergl	1970	■	■	■	■	■	■	■											
<i>Socha</i>	Jaroslava Havetová	1970	■	■																
<i>Balablok</i>	Břetislav Pojar	1972	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Šach</i>	Viktor Kubal	1974	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Co jsem princovi neřekla</i>	Jiří Brdečka	1975																		
<i>Krabi</i>	Václav Mergl	1976	■	■	■	■	■	■	■											
<i>Obor a kamenár</i>	Blanka Šperková	1978	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Bum</i>	Břetislav Pojar	1979	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Konec krychle</i>	Zdeněk Smetana	1979	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Projekt</i>	Jiří Barta	1981	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Kontakty</i>	Jaroslava Havetová	1981	■	■																
<i>Kdyby</i>	Břetislav Pojar	1981	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>'E'</i>	Břetislav Pojar	1981	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Totem</i>	I. Popovič, V. Pikalík	1981	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■

<i>Zaniklý svět rukavic</i>	Jiří Barta	1982																	
<i>Obyčejný příběh</i>	Zlatica Vejchodská	1982	orange																
<i>Možnosti dialogu</i>	Jan Švankmajer	1982	orange																
<i>Blcha a slon</i>	Ivan Popovič	1983	orange	orange	blue	blue	red	red	red										
<i>Poledný kameň</i>	J. Hučko, J. Havettová	1983	orange	blue	red														
<i>Kyvadlo, jáma a naděje</i>	Jan Švankmajer	1983	red	red	red														
<i>Black and White</i>	Václav Bedřich	1984	orange	orange															
<i>Co vy na to, pane barone?</i>	Ilja Novák	1984																	
<i>Dilema</i>	Pavel Koutský	1984	red																
<i>Co oko neuvidí</i>	Pavel Koutský	1987	red	red															
<i>Úděl</i>	Jaroslava Havettová	1988	orange	red	red														
<i>Celina</i>	Ondrej Slivka	1989																	
<i>Idol</i>	Viktor Kubal	1989	orange	orange	orange	blue	blue	red											
<i>Klub odložených</i>	Jiří Barta	1989	orange	red															
<i>Tma/Světlo/Tma</i>	Jan Švankmajer	1989																	

Tabulka 7.2 Legenda k charakteristikám totality

CHARAKTERISTIKA	BARVA	INTENZITA = MNOŽSTVÍ BARVY		
Ideologie	orange	přítomnost ideologie	vnucování ideologie	úspěch ideologie
Centrum moci, strana, vůdce	blue	přítomnost vůdce (authority)	koncentrace moci do jednoho místa	propojení se stranou
Kontrola armády	purple	přítomnost armády	prostoupenost ideologií	propojení se stranou
Kontrola masové komunikace	green	svoboda projevu	rozhlas, televize	tištěná média
Teror	red	psychický	fyzický	silný
Centrálně řízená ekonomika	dark green	řeší se ekonomické otázky	kontrola ekonomiky	důsledky

## 7.2 Interpretace dle výzkumných otázek

Analýza ukázala, že vyšší bodové hodnocení, tedy intenzivnější zpracování totalitních rysů, koresponduje s intenzitou útoku na podstatu totalitního režimu v době vzniku filmu a také s reakcí režimu na ně.

Žádný film nedosáhl na teoretický maximální počet bodů (18), i ty nejvýše hodnocené skončily na 9ti dílcích. Tohoto nejvyššího skóre (7-9 díků) dosáhly filmy *Ruka*, *E'* a *Blcha a slon*, kde je kritika zjevná. Nicméně v další úrovni (6 dílků) už se kritika více skrývá, vyjma filmu *Idol*, kde je zřejmá. Čím více pak dílků ubývá tím více se uplatňují jinotaje, nebo snímky kritizují jiné aspekty režimu než ty v podstatě totalitní. Proto nejsou u některých titulů vůbec totalitní principy přítomny.

Množství kritických snímků záleželo na době jejich vzniku. Dá se říci, že s každou novou dekádou jejich množství přibývalo, jenom 60. a 70. léta jsou co do počtu sledovaných filmů srovnatelná. O jemné kritice lze hovořit na konci 50. let. Následně její intenzita dle očekávání roste, ale překvapivě se udrží po celá 70. léta. Teprve na jejich konci dochází ke stagnaci a postupnému poklesu intenzity až do výchozích hodnot z let 50. Anomálně se v tomto hodnocení chovají právě tři snímky s největší intenzitou. Už žádný snímek, který se vyrobil v ČSSR nepřekonal ve vykreslení totalitní spoutanosti rok 1965, kdy vznikla Trnkova *Ruka*.

V komplexním pohledu na sledovaný vzorek filmů se dají najít všechny charakteristiky totalitarismu alespoň v minimální intenzitě. Nejvíce zastoupenými aspekty jsou ideologie a teror, které se vyskytují ve 2/3 snímků. Ve třetině filmů je přítomno centrum moci, vůdce. Sporadicky se vyskytuje armáda a nejméně pak řízená ekonomika a kontrola masmédií.

Univerzální definici totalitního režimu lze ze zkoumaných filmů abstrahovat stěží a redukuje se na ideologii a teror s tušeným centrem moci.

Tabulka 7.3 Výskyt charakteristik totality

CHARAKTERISTIKA	BARVA	MNOŽSTVÍ FILMŮ S VÝSKYTEM	ABSOLUTNÍ SOUČET DLE INTENZITY
Ideologie		28	47
Centrum moci, strana, vůdce		14	19
Kontrola armády		9	9
Kontrola masové komunikace		3	3
Teror		28	50
Centrálně řízená ekonomika		2	2

### 7.3 Filmy nejbližší jednotlivým charakteristikám totality

Na vzorku filmů s "nejlepšími" výsledky v předešlé analýze je podrobněji demonstrována identifikace jednotlivých charakteristik totalitarismu v nejčistší podobě.

#### 7.3.1 Přítomnost ideologie

*"Existuje oficiální ideologie, kterou musí přijmout a akceptovat všichni členové společnosti. Tuto ideologii používají vládnoucí vrstvy k odůvodnění svých nároků na výkon moci."* (Balík a Kubát, 2004, s. 36).

Uplatnění tohoto aspektu ve filmech tvůrci vesměs posunuli, ideologie tak většinou neakcentuje nebo ztrácí svůj oficiální charakter a nechává protagonisty, aby sami naložili s její přítomností. Ti ji přijímají buď z donucení, nebo díky jejímu masovému uplatňování, nebo si ji sami vytváří.

Pojar ve filmu *Darwin Antidarwin aneb co žížala netušila* (1969) představuje různé ideologie objevující se skrz historii. Principem je vždy střet dvou názorových proudů, které jsou vynucovány stále se zdokonalujícími zbraněmi. Mezitím se každá z protistran snaží k sobě získat hrdinu, představujícího běžného člověka. Ten je vláčen dějinami, aniž by se pokusil nějak vzdorovat. Prosazovatelé ideologie zpracovávají hrdinu podle svých představ, když ten pak z donucení přijme jejich přesvědčení, získá jejich vizuální atributy. Je s ním dále počítáno v dalším uplatňování světového názoru, v tuto chvíli daného, skrz zbraně.

Již zmíněný postoj postav k ideologii, ať už je prosazována různě, se stává klíčovým problémem vybraných snímků. Zatímco Pojarův člověk zůstává spíše v roli pozorovatele a na ničem se aktivně nepodílí, postava v Kubalově *Idolu* (1989) se po většinu filmu snaží vyhovět autoritě. Ideologie je zde koncentrována do busty vůdce, kterému se musí klanět a pokládat jí do čím dál větších výšin. Až v závěru se vzepře a zbaví se tím neustálého dohledu režimu. Postavy Pojarova *Balabloku* (1972) přijímají agresivně vnucovaný pohled na svět nedobrovolně, čímž se vlastně zčásti ubrání. Naproti tomu ovečky v Bedřichově *Black and White* (1984) samy touží splynout s protichůdnou ideologií. U posledních dvou snímků je také patrný rozdíl v tom, že postavám není vnucována ideologie z venku, nýbrž jsou sami jejími tvůrci. Stejně jako u Popovičova a Pikalíkova *Totemu* (1981), kde muži potřebují každý vlastní ideologii jako součást svého života. Tu pak vnucují druhému. Nakonec se shodnou na stejné, kdy se ale vyjeví povrchnost s jako jsou schopni se přeorientovat. Podobné vyznění má také Bindzárovo *Oko* (1968), kde pochodující dav slepě následuje jakoukoliv ideologii.

### 7.3.2 Jediné centrum moci, strana, vůdce

*"Veškerý společenský a politický život zcela ovládá jediná masová politická strana, v jejímž čele stojí většinou jediný vůdce. Strana je hierarchicky organizována a je povětšinou nadřizena státní byrokracii, či při nejmenším je s ní výrazně propojena."* (Balík a Kubát, 2004, s. 37).

Hierarchická struktura moci vycházející ze strany nebyla pro tvůrce sledovaných snímků tématem. Spíše se zaměřovali na konkrétní centrum moci, jediného původce zla, který ovládá situaci. Není patrné jeho propojení se stranou, nezdůrazňuje se ani jeho místo v systému. Jeho vliv a projevy se skrz vybrané filmy liší. Tvůrci také nechali své hrdiny moci čelit, a to s různými výsledky.

Brdečka ve *Špatně namalované slepici* (1963) zobrazuje autoritu učitelky, která prosazuje svou představu slepice. Všichni žáci se podvolí a snaží se této představě co nejvíce přiblížit, až na jednoho chlapce. Když učitelka zakročí a



žáka pokárá, její moc se jeví absolutně, žáci vůbec nemají tendenci se proti ní vymezovat nebo jí čelit v přímém střetu. Avšak chlapcův projev svobodné vůle, originálně pojatý obrázek, učitelku potká znovu ve zhmotněné formě. Dalo by se říci, že chlapec ve střetu vyhrál a ukázal učitelčino pokrytectví, ta si ale celou věc neuvědomuje a dále využívá stejného autoritativního chování. Náznak hierarchie je patrný v uspořádání třídy, jejíž žáci (členové) jsou si sice v základu rovni, ale svým vztahem k autoritě si budují různá postavení. Krystalizuje tak na jedné straně protěžovaný pochlebovač, na druhé nepoučitelný narušovatel pravidel a uprostřed většina, která učitelku víceméně respektuje bez zjevné snahy o její přízeň. Mezi touto většinou se pak objevují jemné nuance v sympatiích k učitelčině opozici a antipatiích k protěžovanému. Zajímavé je, že chlapecký hrdina se programově nesnaží učitelce čelit, ale chová se svobodomyšlně, čímž ji rozčiluje.

Určitou analogii, avšak s jiným rozuzlením, lze pozorovat mezi Trnkovou *Rukou* (1965) a Šperkové *Oborem a kamenárem* (1978). Moc nutí hlavní protagonisty, aby plnili její vůli, ti se však vzpínají. Kameníkovi se podaří za přispění jeho milé obra přemoci. Trnkův harlekýn ovšem nemá šanci uniknout a je v osamocení převálcován. Jeho jediná společnice květina, která se nijak neprojevuje, mu nakonec při nehodě způsobí smrt. V tomto ohledu se Trnka více blíží izolovanosti jedince, které popisuje Arendtová, čímž dokládá plně funkční sílu režimu. Obr ani neměl motivaci kameníka připravit o jeho vílu a právě síla jejich spojení zapříčinila jeho pád. Protagonista tak překonal situaci jednodušeji, protože nemusel čelit deprivaci z izolace. Trnkovo zpodobnění síly je rafinovanější, Ruka při prvním vstupu na scénu nepůsobí nijak hrozivě, má spíše charakter dotěrného nevítaného hosta. Obr však na první pohled svou mohutností vyzařuje mocenskou převahu, v čemž tkví možná jeho slabina, protože boj se odehrává pouze s jeho fyzickou silou. Ruka ale postupně rozkládá harlekýna psychicky, dohání ho k panice, kdy se sám dožene do své pasti. Ruka se sama snaží o své zbožštění, invazivně si vytváří svůj kult.

Hrdinové všech vybraných snímků buď představitele moci nerespektují, nebo se v dobré víře dostávají do opozice k jejím postojům. Nejslabší je v tomto ohledu učitelka, jejíž moc se váže k její přítomnosti, pokud na scéně nepůsobí, všichni se projevují svobodně - nepořádek před výukou. Zato ostatní hrdinové před mocí uniknout nemohou, nebo to tak zprvu vypadá. Kameníkovi obr znemožní fyzický pohyb, Ruka s využitím propracovaného teroru útočí na harlekýnovu mysl. V závěru je však kameník zjevným vítězem, chlapec sice neporáží učitelku fakticky, ale na poli duchovním, harlekýn naopak přes veškerou snahu moci neunikne.

Hierarchické uspořádání od vůdce směrem k výkonným složkám zobrazil i Břetislav Pojar ve snímku *'E'* (1981). Tato struktura však odpovídá organizaci represivního aparátu, neříká nic o stranické příslušnosti. Stejně tak v jeho *Bum* (1979) se objevuje hierarchie armádní, nikoliv stranická. Dopad moci vůdců je zde ale zobrazen v nejcitelnějším měřítku celosvětové hrozby.

### 7.3.3 Monopol na kontrolu armády

"Vládce nebo strana mají absolutní monopol na kontrolu armády. Tuto kontrolu provádí buď přímo politická strana nebo, nebo jí kontrolovaná byrokracie. (Opět to znamená úzké personální propojení nejvyšších armádních kruhů se stranickou hierarchií. Na nižší úrovni je vyžadována nikoli pouze pasivní loajalita důstojníků a poddůstojníků, ale uvědomělé aktivní oddání se straně a jejím cílům - fakticky skutečnou víru v nové náboženství)." (Balík a Kubát, 2004, s. 36).

Ve sledovaných titulech se vlastně toto doslovné spojení nevyskytuje. Neobjevil se ani jeden snímek, který by vyloženě popisoval chod armády pod taktovkou ideologie. Vesměs tvůrci pojímali problém obecněji a věnovali se světovému zbrojení, kdy buď proti sobě stávil dvě mocnosti (dvě silová centra) nebo kritizovali vývoj zbrojení jako prostředek k celosvětové nadvládě a následně i zkáze. Pokud tedy rozšíříme pohled na daný aspekt jako na využití ozbrojené síly k prosazení zájmů, nalezneme potřebné zpracování v několika snímcích. Tvůrcem, který se nejvíce zabýval tímto tématem, byl Břetislav Pojar. V celku realizoval čtyři tematické filmy, z nichž dva si objednala OSN, tudíž šlo spíše o hlásání všeobecného míru, což vlastně bylo v souladu s komunistickými cíli. Do čehož se tak hodila i Milerova *Rudá stopa*, kterou oproti Pojarově nadsázce autor pojal jako patetické drama. Problém nastal, pokud se jako na agresora naráželo nejen na Západ, ale stejně tak na Východ, na Sovětský svaz. Paradoxně tedy pokud se kritika přibližovala více tehdejší realitě a dotýkala se Studené války. Takový přístup vycházel i z okolností a síly režimu v různých obdobích. Brdečka se svým *Pozor!* (1959) a Pojar s *Bombománií* (1959) se setkali s nevolí, Gene Deith, který zasadil do svého snímku *Obři* (1969) více významů, narazil tvrdě, avšak pozdějšímu Pojarovi už *Bum* (1979) a *Kdyby* (1981) prošlo bez větších problémů. Takové štěstí neměl Pavel Koutský, který se ve svých *Katastrofách* (1984) musel vzdát pasáže o mocenském střetu. Tématu ideologie ve službách ozbrojenců se Pojar nejvíce přiblížil ve snímku *Darwin Antidarwin, aneb co žížala netušila* (1969), kdy se z násilí stává prostředek na podvolení hrdinova smýšlení. Nicméně ozbrojené postavy nemají charakter organizované armády, divák se nic nedozví o způsobu, kterým přijali své přesvědčení.

Ve filmu *Bum* žene aktéry představa, že budou ostatními uctívání díky své mocenské převaze. Postupně jim vlastní síla nestačí a organizují podřízené ozbrojené jednotky. Přítomnost zbraní se nakonec stává součástí každodenního života běžných obyvatel, kteří nemají nad svým osudem žádnou kontrolu. Vše rozhodují mocenské špičky, u kterých ve výsledku zvítězí pud sebezáchovy a uvědomění si rizika. Protistranám však nevěří, proto si pro jistotu nechávají všechny prostředky jako hrozbu. U Deithe jsou držitelé moci slabí zbabělci, využívají vlády nad skutečnou silou v podobě obrů. Jejich zápolení ale spíše odkazuje na osobní problémy, nijak neprosazují konkrétní světonázor. Zato hlavní hrdina Pojarova filmu *Darwin Antidarwin, aneb co žížala netušila* sice

přejímá vnucované ideologie, ale nestává se tím jejích novým vykonavatelem. Nechává se spíše vláčet dějinami skrz další a další ideologické střety. Konec, kdy se vrací zpět na výchozí vývojový stupeň tvoří analogii k Brdečkově *Pozor!*, které se soustředí pouze na holou evoluci zbrojení mířící ke zkáze. Pojarova *Bombománie* pak pracuje s nebezpečnou látkou, jejíž nositel je využíván pro mocenské ambice jiných. Ovládnutí světa se opět nezdaří, protože vůdci neznají meze. Jeho další film *Kdyby* pak hovoří o celosvětovém zbrojení bez udání původců.

### 7.3.4 Úplný dohled nad prostředky masové komunikace

*"Prostředky masové komunikace - tisk, rozhlas, televize, knižní produkce - jsou zcela kontrolovány prostřednictvím stejných mechanismů, jakými probíhá kontrola armády."* (Balík a Kubát, 2004, s. 36)

Je zajímavé, že se v žádném ze zmiňovaných filmů neobjevuje rádio či noviny jako prostředek masové komunikace. Pracuje se pouze zřídka s televizí. Jako komunikátor sdělení se objevuje v Trnkově *Ruce* (1965). Její vliv na unifikaci myšlení lze vytušit z její nezbytnosti v každé domácnosti Bartova *Projektu*. Pro analýzu se tak musí tento aspekt rozšířit o jeho důsledek, čímž je potlačení svobody slova. Toto téma skvěle ilustruje snímek *'E'* (1981) od Břetislava Pojara.

Pojarův představitel moci, vůdce, král, vytváří subjektivní interpretaci reality, kterou vyžaduje i po ostatních. Jeho popudem je zakrytí vlastního zdravotního nedostatku. K prosazení svého stanoviska využívá podřízeného aparátu, policie. Ta se nezdráhá realizovat jeho příkaz za pomoci násilí. Lidé nemají možnost se bránit a pod ranami obušků se nakonec všichni podvolí. Kontrola svobody slova zde jde dál, protože král ve výsledku dosáhl kontroly společenského myšlení. Jediným, kdo předstírá, je papoušek, který si dovolí říkat pravdu jen pokud je pryč z dohledu moci.

Zde by se hodila paralela s v současnosti uplatňovaným termínem "alternativní fakta", jenž v médiích zneužívají politici k popření faktografie a výkladu reality vlastním způsobem.

Královi podřízení bez pochyb přijímají jeho výklad, je patrná hierarchie od jeho nejbližšího společníka, přes privilegovanou tajnou policii k řadovým policistům. Tato struktura však není cílem, nýbrž prostředkem pro ovládnutí názoru společnosti, jeho přijetí všemi beze zbytku. Postava mocenského centra je reprezentovaná králem, zřejmě se tak lépe zaobalí jeho skutečný vůdcovský princip do tohoto šlechtického hávu. Na druhou se jeho atributy jasně určí, kdo stojí nejvýše. Jeho podřízené složky si však už neoblékají dobové šaty, vypadají velice současně i s tajnými agenty, kteří policii úkolují.

Stejně jako Pojar, i Trnka pojí vynucování poslušnosti s terorem. Nejde mu ale tak o slovní projev, jako o projev umělecký. K tomu využívá celé škály prostředků, v jeden moment však použije i televizi. Ta jí má napomoci ve

váženosti, k potvrzení její pravdy, povyšuje jednotlivé vysílané obrazy na univerzálně vnímaná fakta.

### 7.3.5 Teror

*"Existuje dokonalý systém fyzické a psychologické kontroly prostřednictvím tajné policie, která používá teroristické postupy. (Tajná policie je jednou z nejmocnějších složek v zemi, její šéf může získat postavení druhého nejmocnějšího muže režimu - viz. případ Jagody, Beriji apod.)."* (Balík a Kubát, 2004, s. 37).

Teroristické počínání tajné policie už bylo předznamenáno v předchozí kapitole ve snímku *'E'* (1981), kde je zajímavá i narážka na praktiky zejména 50. let, kdy se z dříve oslavovaných stali lidé v nemilosti. Stejně, jako doktor, který dostane vyznamenání za svůj skvělý objev. Jelikož tím však ukazuje královny slabiny, dočká se následně stejných represí jako ostatní. Jeho pozitivní aktivita nemá proti moci šanci. Nicméně teror jako prostředek k dosažení nadvlády se objevuje i v dalších titulech.

Popovičova zelená blecha z filmu *Blcha a slon* (1983) se oddává potěšení z terorizování růžové blechy. Represe se na bleše páchají bez příčiny, nezavdala jim jakýkoliv důvod kromě své prosté existence, stává se nahodilou obětí. Do konce filmu se nedozví, kdo za jejím utrpením stojí. Prozrazení zelené blechy divákovi, která ovládá mocenský mechanismus, také nepřinese žádná nová vysvětlení, kromě jejího zalíbení tyranii. Zelená blecha však není pachatelem násilí sama o sobě, protože očividně nedisponuje větší silou než růžová blecha. Své fyzické nedostatky schovává za skutečný mocenský nástroj, mechanickou sloní nohu. Tato noha v závěru získává nový význam. Není už jen prostým vykonavatelem násilí, zároveň tvoří prostředek k formování charakteru jedince. Symbolicky se z růžové blechy stane malý slon, podle mocenského vzoru. Ale ani vnucení nového tvaru neznamená pro růžovou blechu (slona) záruku klidu. Pravidelná dávka ran zajišťuje zelené bleše nezpochybnitelnou kontrolu nad situací. Otázky dosahu praktik zelené blechy zůstávají skryty, je však možné, že se divák stal svědkem pouze jednoho případu z mnoha. Což by znamenalo, že každý jednotlivec zvlášť je hněten do kýženého tvaru a postupně se formuje celá společnost do předdefinované formy. Jedinec nemá žádné možnosti se z tohoto systému vymanit, může sázet pouze na svoji houževnatost a snažit se vždy znovu zvednout a utíkat. Živen falešnou nadějí se ale dalšímu úderu nevyhne.

Zde se dá najít paralela se Švankmajerovým snímek *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983), kdy hrdina nepřestává věřit, že může utéci, aby se dostal do nové a nové pasti. V závěru dochází k zacyklení, protože přichází do stejných rukou inkvizitora, ze kterých vyšel na začátku. Teror v tomto filmu nabývá abstraktních rozměrů, jakoby marný boj hrdiny sledovala nějaká temná vševidoucí síla, které byl z lidských rukou předhozen. Těžko si díky hororové atmosféře dokážeme představit inkvizitora ovládajícího páčky smrtícího mechanismu. Kostlivec na stropě, či příšery plivající oheň rozehrávají svou

vlastní hru, jejich občasné oživení animací podtrhuje jejich vůli a inteligenci v reakcích na hrdinovy snahy uniknout. Jeho fyzické utrpení překonává touha po svobodě. Se ztrátou naděje se však dostává i do psychické pasti. Opět zůstává řada otázek. Divák jakoby tuší nespravedlnost z jakou byl hrdina do cely uvrhnut, fandí mu, ale jeho skutečný příběh zůstává skrytý. Stejně tak se nedozvíme, kolik takových vězňů se ještě v celách nachází. Spletitost chodeb a jejich rozsah indikuje, že hrdina není sám. Zároveň metody mučení naznačují, že jde o nestandardní vězení, jenž může naznačovat paralelu k praktikám tajné policie a vykonstruovaných soudních procesů 50. let.

Teror u Trnkovy *Ruky* (1965) má oproti předešlým snímkům spíše psychický ráz než fyzický. Ruka se snaží hrdinovi vnutit svou vůli za použití různých prostředků. Když z něj pak soustavným tlakem vytvoří bezduchou loutku na šňůrkách, kterou ovládá podle svých představ, hrdina se nevzpírá. Osciluje mezi nezlomností svého přesvědčení a podvolení se. Ačkoliv se mu podaří vymanit z klece, do kterého ho Ruka zavřela, ve skutečnosti je jeho znovu získané útočiště zase jen ohraničený prostor pod její kontrolou. Není jasná hierarchie moci, Ruka v sobě snoubí jak roli vůdce, tak vykonavatele jeho vůle.

Hrdiny všech snímků čeká stejný osud. Nemohou utéci před mocí. Ta však nabývá různých podob. U Popoviče jde o nekontrolovatelného šílence, u Švankmajera působí moc až chladnokrevně hrůzostrašně, u Trnky vystřídá mnoho tváří od přátelského pobízení přes autoritativní demonstraci síly po zrádnou svůdnost. Kterou mimochodem využije i Kubal ve svém *Šachu* pro lapení hlavního protagonisty. Bezvýchodnost u hlavních postav zřejmě koresponduje s pocity reálné zkušenosti jedinců žijících uvnitř nekonečně se jevícího režimu, které vzhledem k rokům výroby jednotlivých filmů provázely tvůrce skrz několik desetiletí nehledě na fáze uvolnění a utužování. Spojení z realitou je vlastně jasně patrné u Trnkovy *Ruky*, která má autobiografický charakter.

Nejkonkrétnější podobu původce zla má Popovičova zelená blecha, u Trnky není jasné, komu ruka patří, spíše reprezentuje systém než konkrétního člověka. Stejně tak představitelé inkvizice u Švankmajera nejsou konkrétními mocipány, ale zástupci nějaké složitější struktury. Režiséři tak dovolují nahlédnout divákovi pouze na fragment celé mocenské hierarchie.

Se silnou přítomností teroru se dá setkat i u Švankmajerova *Bytu* (1968), Brdečkova *Metamorfea* (1969) a Merglova *Laoookona* (1970). Tyto snímky obklopují inkriminovaný srpen 1968, který dva poslední filmy nahlíží skrz invazivní až teroristické praktiky SSSR.

### 7.3.6 Centrálně řízená ekonomika

"Hospodářství podléhá centrálnímu řízení, plánování, veškerá ekonomika je kontrolována." (Balík, Kubát, 2004, s. 37).

Jde o sporný aspekt už v prvopočátku, protože byl velmi záhy kritizován, že nemá univerzální platnost na všechny totalitní režimy (jako třeba nasicmus).

Ačkoliv na sledovanou komunistickou ideologii aplikovatelný je, žádný z vybraných snímků centrální plánování nekritizuje. Nepřichází ani s kritickými důsledky, jaké mělo na československé hospodářství. Naopak, otázkám organizace a oslavy práce, plnění plánů a společného vlastnictví se věnují tendenční filmy jako *Kombajn* (1951) nebo Milerova a Hofmanova *Brigáda* (1950). V duchu schematického socialistického realismu se v prvním zmíněném rozvíjí příběh o potrestání prohnílého velkostatkáře a společné dělnické stavbě JZD. Postavy jednají bez podloženější motivace, divák má zřejmě pochopit na základě jejich vizuálních znaků všechny konotace. V druhém snímku se všichni nadšeně hrnou do uhelných dolů, aby se svou prací dostali do země zaslíbené a přinesli si z ní dostatek skvělého jídla a dalších produktů. Na druhou stranu tento materiální ráj působí zcela odtrženě od komunistické reality, tudíž vytváří protiklad k situaci v tehdejších obchodech.

Na důsledky plánovaného hospodářství však naráží Barta v *Projektu* (1981) a Smetana v *Konci krychle* (1979). Oba zobrazují uniformitu panelákového bydlení, kde se ztrácí individualita jedince a zbývají nekonečné pole stejně urbanisticky řešených sídlišť.

## 8. ANIMOVANÝ FILM HRACÍ SKŘÍŇKA

### 8.1 Idea

Naše společnost se nachází stále v jakési postkomunistické kocovině. Ani po čtvrt století se nedokázala zbavit přízraku totalitního režimu, který je v ní velice silně zakořeněn. Svoboda a demokracie je redukována na všemocný trh a nezodpovědný individualismus. Zkrátka, lidé ještě neumí být skutečně svobodnými demokraty

Jen velmi pozvolna se rozvíjí občanská společnost, z jejíhož jemného přediva je utkána praktická část disertační práce. V animovaném snímku *Hrací skříňka* je zakódováno mnoho otázek, ale jen několik odpovědí. Jakým způsobem může vnímat svobodná společnost nesvobodu a naopak? Zda si víc uvědomuje hodnotu svobody ten, kdo ji nikdy neprožil nebo ten kdo v ní žije celý život? Jak moc svobodní jsou lidé, kteří kvůli svému pohodlí nebo strachu přivírají oči před nesvobodou druhých?

Právě hrací skříňka, ve které od počátku něco nehraje, má být metaforou života v nesvobodě, před kterým "svobodní" ze "Západu" raději přivírají oči.

### 8.2 Struktura filmu

Mechanismus *Hrací skříňky* zpodobňuje jednotlivé charakteristiky totalitní moci popsané v teoretické části práce. Pro orientaci v následujícím textu je třeba tento mechanismus odhalit:

První část filmu se odehrává přímo v hrací skříňce. Starý poloslepý dirigent zde řídí velikášskou skladbu, jejíž jednotlivé tóny tvoří vlastními těly lidé

pripevnění na obrovském válci. Náraz hlavou o kovový plát nad válcem vydává požadovaný tón v závislosti na postavení člověka na válci. Skutečný lidský hrací stroj. Jde o práci bolestivou, nicméně dirigent vždy svým "muzikantům" zacelí rány a skladba může pokračovat.

Neposlušný jedinec (disident) se však rozhodne skladbu kazit, čímž vyvolá střet s dirigentem. Střet se vyostřuje a přispěje k tomu, že lidé ztratí strach a postaví se dirigentovi. Ten na poslední chvíli utíká v podobě malé krysy. Jako svého lídra si společnost zvolí disidenta a vyzve ho k dirigování nové skladby, která jim otevře vězení hrací skříňky.

Ve druhé části filmu se lidé dostávají do nového, barevnějšího světa, kde hrací skříňka a jiná reprodukcující zařízení zajišťují zábavu. Nikdo se neptá, jak je hudba tvořena, i obyvatelé hrací skříňky se vmísí bez otázek na tento večírek. Disident ovšem pochopí zvrhlost celého společenského konání a rozhodne se jednat. Přeruší taneční zábavu a tím odhalí dirigenta, který si mezitím našel angažmá v kazetovém magnetofonu.

Třetí část vyobrazuje boj disidenta se zlem, které zosobňuje dirigent a jeho další podoby. Po jejich střetu je zlo velice oslabeno, ale přeci jen se mu podaří utéci do další místnosti. Disidentovi a jeho dívce nezbývá nic jiného, než se vydat zlu dále čelit.

Příběh je laděn metaforicky, neukazuje nějaký konkrétní totalitní systém, může jít o kterýkoliv z těch současných i minulých. Děj totiž stojí na obecných zákonitostech totality (strach, moc, represe, uzavřený systém, potlačená svoboda slova) a naznačuje vývoj, konfrontaci systémů, přičemž konkrétní období nejsou důležitá. Stejně tak se děj v hrací skříňce odehrává v nespécifikovaném čase, není přesně známo, kolik cyklů uběhlo mezi každým příběhovým úsekem. Není to podstatné, podstatná je opakující se rutina, prvotní dojem bezčasí.

### **8.2.1 Scénář**

Nejsložitějším tvůrčím problémem bylo nalezení formy, v jaké otevřít všechny zásadní otázky. Při utváření námětu velmi záhy vyplynulo, jaké charaktery postav by měly být zastoupeny, jaká bude základní dějová struktura a prvky, které se v ní musí objevit. Zvolený formát vyžadoval vzájemné propojení dvou světů, svobodného a nesvobodného, a přitom nesklouznout k přílišné popisnosti a ambici vyčerpávajícího modelu společenského řádu. Základní struktura:

Reprezentant moci utlačuje společnost, ta ho ovšem zdánlivě potřebuje pro zachování jistoty alespoň nějakého života, protože může být hůře. Pohonem celého mechanismu je strach. Toto vzájemné propojení se jeví bezvýchodně, obyvatelé ani netuší, jak vypadá svět mimo jejich systém. Samostatné akty neposlušnosti jakoby nemají na pozitivní změnu vliv, vzpoura je vždy potrestána. Nicméně tyto drobné odvážné činy ve spojení s nezlomitelným charakterem jedinců vytváří živnou půdu pro projevení odvahy celku. Vše za nutného předpokladu, že dochází i ke změně událostí mimo tento uzavřený svět.

A jelikož jsou světy provázané, narušení venkovních stereotypů podpoří svobodomyšlné konání uvnitř.

Kolem hlavní kostry se pak začal detailněji tvořit děj. Vznikla idea represivního dirigenta v hrací skříňce, kde charakter ideologie ražené mocí nese hudební skladba. Tato ideologie není sama o sobě špatná, problém nastává v jejím nesprávném uchopení a v aplikaci na lidi v procesu "hry". Nedozvíme se ani, kdo hudbu složil, vlastně to ani není důležité. Pouze tušíme, že nad dirigentem stojí nějaká vyšší moc. Ačkoliv se jeví dirigentovo konání autentické, pouze vykonává vůli tohoto obecného zla živeného strachem.

Po úplném obnažení struktury jde totiž o epický boj dobra se zlem. Přičemž zlo jako takové je neporazitelné. Záleží pouze na tom, do jaké míry je společností vytěsněno. V tom tkví také poselství filmu, kdy naděje na osvobození spočívá v neustálé snaze zlu čelit, aby se udržovalo v kontrolovatelných mezích a nemohlo převzít vládu nad společností.

Svým způsobem se jedná o dilemata ideologického střetu 20. století.

První dramaturgický vrchol nastává v momentu, kdy utlačovaná společnost opouští hrací skříňku. Bylo zřejmé, že pokračování v ději je dramaturgický risk. Bez něj by však snímek postrádal svůj zamýšlený smysl, společnost by se osvobodila a nastal by "happy end". Ztratil by se přesah do současnosti a apel na konání.

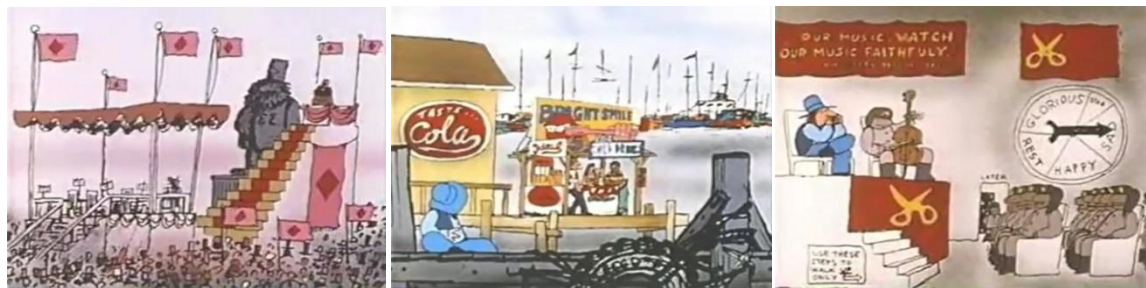
Na těchto opěrných bodech vnikal literární scénář, k němuž se v dalším procesu tvorby přistupovalo velmi houževnatě v nekonečných debatách o smyslu a vypovídající hodnotě každého pohybu. Zpracovával se dále do obrázkového scénáře, ze kterého se rozvedením v hrubé animaci vyvinul animatik. Ten také podlehl prvnímu střihu v programu Adobe Premiere, což následně umožňovalo nahrazovat jednotlivé záběry těmi hotovými. Další úpravy děje se pak už rovnou zapracovávaly do animatiku bez nutnosti znovu zapojovat literární scénář.

## 8.2.2 Inspirace

Jde o cílený zájem o téma, o niternou potřebu pochopit podmínky vzniku a existence totalitního uspořádání skrze knihy (*Orwell, Moskva posílá tanky, Příběhy třetího odboje, Invaze 1968 - Ruský pohled,...*), filmy (*Hřebejkovské vyrovnávání, Pouta, Ucho, Das Leben den Andreeren, Hotel E, Rainbowland, Zahrada,...*), divadelních představení (*Komunismus, S nadějí i bez ní, Havlovy hry,...*), setkávání s hosty festivalu demokracie a občanské společnosti Zlínské jaro (Šiklová, Blažek, Tomek, Freimanová, Uhde, Kocáb, Pajerová, Hulík,...), diskuse s pamětníky, aj. Touha pochopit zvrácenost režimu a ztvárnit jeho model byla hnána především nezměrným úžasem nad jeho možnou existencí a houževnatostí v poměrně nedávné době.



Co se týče zpracování tématu v animovaném filmu, zde tvořily východisko dva významné inspirační zdroje *Hotel E*<sup>39</sup> Priita Pärna a *Rainbowland*<sup>40</sup> Paula Fierlingera. A to z důvodu značné blízkosti těchto filmů k obecnému výkladu charakteristických rysů totality a zároveň jejich konfrontací s liberální demokracií.



Obrázek 8.1 *Rainbowland*

Mezi těmito dvěma snímky se dá najít několik souvislostí i kontrastů. Jejich autoři v nich promítli své osobní zkušenosti se životem na Východě i Západě a jejich hrdinové nesou autobiografické prvky. V obou případech se hrdinové vydávají na cestu za poznáním jiného světa. Ačkoliv tyto protagonisté pocházejí z opačného státního zřízení, cítí se nespokojení, touží se mít lépe. Zatímco se však Phil nakonec stejně navrací domů se získanou láskou k vlasti, "A" uvízne někde mezi systémy a své "domů" postrádá. Phil poznal na vlastní kůži všechny neduhy totalitních vlád, aby pak zjistil, že *Rainbowland* je pro něj jediné přijatelné místo k životu. *Hotel E* však Západ neadoruje, naopak, nachází mezi ním a Východem paralelu ve svázanosti konání postav, ať už strachem nebo konvencemi. Nicméně v obou snímcích západní život generuje nudu, postavy s ní ale nakládají rozdílně. Phil se prvotně bouří, aby se k ní znovu navrátil, barevní lidé v *Hotelu E* působí smířeně se svým stavem, líný rytmus života jim zřejmě zabraňuje o jejich situaci vůbec přemýšlet. Oba filmy pracují s humorem, místy absurdním. Fierlingerovi se neupřesňuje určitá laskavost, zatímco Pärn dochází k ironii. Z tohoto ladění pak vyplývá i šťastný závěr v *Rainbowlandu*, kdy se

<sup>39</sup> Děj: Jedinec jménem "A", Pärnovu alter ego, cestuje mezi západním a východním světem, které jsou vyobrazeny jako dva výtvarně odlišné pokoje v jednom hotelu. "A" pochází z temného špinavého pokoje, kde jsou lidé součástí nesmyslného mechanismu, který drží při sobě díky tvrdé represi ze strany moci. Stresující rytmus tohoto prostředí kontrastuje se zpomalenými pohyby západních hrdinů, kteří se cyklicky zabírají svými činnostmi. V průběhu výletů, které "A" podniká tam a zpět se postupně východní režim uvolňuje. Zároveň však divák zjišťuje, že západní společnost podléhá podobnému mechanismu, jako ta východní. Vše vrcholí ve chvíli, kdy zcela mizí hranice mezi těmito pokoji a světy se střetnou tváří v tvář.

<sup>40</sup> Děj: Phil je nejlepší hráč na harmoniku na světě a žije v ideální, svobodné zemi zvané *Rainbowland*. Potýká se však se zásadním problémem, nudí se. Proto se vydává na cestu do dalších zemí s různými formami totalitní vlády (*Blueland*, *Pinkland*, *Purpleland*, *Greyland*), aby se navrátil domů se zjištěním, že žije v nejlepší zemi na světě.

oslavuje návrat zpět do báječné vlasti a konečná pachuť v *Hotelu E*, který končí otazníkem nad budoucí konfrontací Východu a Západu.



Obrázek 8.2 *Hotel E*

*Hrací skříňka* také pracuje se srovnáváním systémů, ale ve svém závěru se nachází někde mezi vyzněním těchto snímků. Neříká, že oba systémy jsou stejné. Spíše říká, že z totality je složité se vymanit, ale za přispění vnějších okolností to jde. Právě v okolním svobodném světě ovšem kritizuje nezodpovědný přístup k privilegii, které pojímá svobodná společnost, a záměrnou slepotu k utrpení předstíraně skrytého světa nesvobody. Vyznění snímku je pozitivní, ale ne v tom smyslu, že s obohacením o poznání je dobré si vážit statusu quo jako v *Rainbowlandu*, nýbrž je důležité se stále aktivně zasazovat o univerzální hodnoty lidských práv a svobod a nepřispívat svou nezodpovědností k jejich pošlapávání kdekoli jinde. Hlavní postavy sice jako v *Hotelu E* zůstávají "bezdomovci", ale tento úděl přijímají sebevědomě a motivačně. Zůstává naděje na vymanění se ze stereotypů.

### 8.2.3 Postavy

Úskalí snímku spočívá v jeho balancování na hraně mezi holým popisem událostí a posuzováním morálního kreditu jedinců. Právě ukázání postojů jednotlivců v konkrétních situacích hrálo významnou roli. Není činu bez okolností. Film se snaží jednání postav nehodnotit (však i disident přizve nakonec udavače ke společnému budování nových základů), spíše popisuje situaci, dává divákovi škálu možného jednání za různých okolností, aby se sám rozhodl, kterým postavám dopřeje porozumění. Tomuto vyznění by mělo napomoci právě metaforické ladění filmu uvádějící od začátku diváka do roviny stylizovaného vyprávění a místy až absurdního humoru.

Ve filmu se objevují tyto postavy:

**Dirigent** vystřídá v průběhu děje několik poloh. Pokud se ostatní postavy drží svého údělu a s pokorou jej přijímají, libuje si dirigent v hudbě. Jde mu o realizaci svého potěšení, dělá vše pro to, aby jeho skladba fungovala. Zajistil si proto závislost utlačovaných tím, že se zasazuje o zmírnění jejich utrpení, které činí snesitelným. Jakmile se však objevují nepřizpůsobiví jedinci, velmi autoritativně až se zalíbením se uchyluje k jejich represí. Jeho moc

charakterizují nadpřirozené schopnosti, které získává díky kouzelným taktovkám. Dokud celý systém funguje, má jich dostatek. Sám o sobě ale tento systém neřídí, i když tak vypadá, jeho konání podléhá vyšší moci. Nechová se však podřízeněcky, naopak plně využívá vlastní autonomie. Dirigent také umí vystihnout moment, kdy ztrácí vliv a v pravý čas utéct, aby se jako prospěchář adaptoval za každého režimu. Ve druhé, resp. třetí, části se jeho význam posouvá, v závěru pak vystupuje jako zpodobnění zla, které nabývá různých forem. Jeho síla roste nebo se naopak ztrácí v závislosti na snahách ostatních o jeho eliminaci.

**Disident** je mírumilovný člověk, pevný ve svém přesvědčení, jdoucí cestou pasivního odporu, protože umí dešifrovat kontext uspořádání společnosti a zároveň univerzální hodnoty. Sám nedisponuje přílišnou fyzickou silou, v přímém střetu s dirigentem nemá šanci uspět. Jeho skutečný význam ale tkví v inspiraci okolí, v naději, kterou rozsévá svým pasivním odporem zbavujícím strachu. Ačkoliv není agresivní a nikam se netlačí, události tomu chtějí, že se jednou musí stát jejich hybatelem. Jistá naivita, se kterou se snaží systém narušovat je podtržena jeho vzhledem, svými kulatými brýlemi jemně odkazuje na Johna Lennona. V průběhu času se však zoceluje. Uvědomí si, že jako prozřetelný jedinec má povinnost jednat. S tímto přijetím odpovědnosti přichází i důvěra ve vlastní sílu. V dalším konfliktu s dirigentem už není ryze submisivní, nevzdává se a díky tomu dirigenta zase o kousek oslabí.

**Dívka** se projevuje jako podporovatelka a opora disidenta, zároveň je hybatelkou událostí ve chvílích, kdy disidentovi dochází síly nebo si není jistý, jak dál. Jedná impulsivněji, někdy až zbrkle, čímž jí mohou v prvních chvílích ucházet důsledky jejího konání.

**Společnost uvnitř hrací skříňky** tvoří zdánlivě odevzdaní bezduší jedinci, smíření se svým osudem. Ve skutečnosti se mezi nimi vyskytují velice rozdílné charaktery určující jejich postoj na ose kolaborace - odboj. Nalezneme zde jak zrádce spolupracující s dirigentem pro svůj prospěch nebo ze strachu, tak podporovatele disidenta. Míra podpory záleží na situaci, které jsou vystaveni. Někdo podlehne při vlastním utrpení, někdo při bolesti páchané na jeho blízkých, někdo nepodlehne a možná proto, že nemá co ztratit.

**Společnost venku** je sebevědomější a masovější. Nikdo se nevyčleňuje individuálním projevem vzpoury, všichni se s požitkem účastní velkého "mejdanu". Uvědomují si, že jejich zábava pramení z trýzně jiných, pravděpodobně i chápou neudržitelnost celé situace, přesto tento fakt vytěsňují a využívají každé chvíle, která jim ještě dovede přinést poáitek než mejdan skončí. Paradoxně se i osvobozená společnost začlení do probíhajícího flámu a rozpustí svou zkušenost v euforickém nárazu na nečekané možnosti.

**Černá ruka** představuje nespécifikovanou moc. Řídí mechanismy, určuje, kdy se hraje. Respektuje nutné procesy, ale do rozhodování zahrnuje nahodilost. Na scéně působí, pokud je něco špatně. Uvnitř hrací skříňky je její přítomnost

podmíněna společným strachem, jakmile se od něj společnost oprostí, Černá ruka mizí. V druhé části ji živí alibismus a ignorace cizího utrpení.

## 8.3 Technologie

Vyhotovení každého záběru představovalo zdlouhavý proces. Po dokončení finální animace, vybarvení a vystínování objektů a postav v programu TV Paint se téměř každá vrstva musela zvlášť exportovat. Následně se v programu Adobe After Effects jednotlivé vrstvy znovu seskládaly a zvlášť získávaly efekty. Ve výsledku tak jednu postavu z první části tvořily většinou tři vrstvy linky, vrstva stínů, textura a barva. Každá postava se sesazovala v nové kompozici s pozadím a dále exportovala jako nekomprimovaná sekvence obrázků. Záběry se pak postupně importovaly do video stopy v programu Adobe Premiere.

### 8.3.1 Výtvarné řešení

Film se skládá ze tří výtvarně odlišných částí, které podtrhují odlišnost světů (narážka na Pärna). Třetí část se odehrává ve tmě, v prostředí bez pozadí, vyčleňuje děj z dosavadního fyzického prostředí, aby se umožnilo soustředit pouze na střet postav. V závěru této pasáže a vlastně úplném konci filmového děje se otevírá nový prostor, kde lze tušit další místnost nebo daleko větší prostor.

Kontrast prvních dvou částí ilustruje využití různorodých výtvarných prostředků. Život v totalitě je laděn do ponurých tónů. Postavy jsou vyhotoveny v programu TV Paint v lineární kresbě s výplní ve stupních šedi, případně jemně tónované zelenou, fialovou, či hnědou barvou. Na tuto základní plochu se pak fáze po fázi klade vrstva polopropustných rozpitých stínů a následně i chvějící se textura. Linka dále prochází efektovou úpravou v programu Adobe After Effects. Stejně tak se přidává již hotovým postavám jemný stín a světlo při jejich okrajích. V pozadích kontrastují temné barvy se světelně exponovanými místy, vše vytváří dojem trojrozměrného prostředí. Složitou strukturu výsledného obrazu tvoří několik vrstev textur, stínů, škrábanců a kaněk pro vybudování jeho "ušmudlaného" charakteru. Pozadí vznikala v programu Adobe Photoshop. Jak pozadí, tak i postavy podléhají značné stylizaci, aby se umožnila animační nadsázka.

Pro druhou část platí technologicky stejný postup, avšak prostředí a postavy ztrácí lineární kresbu, jsou více zjednodušeny až na barevné plochy. Také barevná paleta se rozrůstá o celou plejádu tónů, aby vzbudila dojem krásného ideálního světa. Pro propojení obou výtvarných stylů však muselo zůstat zachováno výrazné texturování a stínování. Idylu narušuje fakt, že některým postavám zůstává jejich předešlé výtvarné zpracování. Většina jich ale nakonec získá svou barevnou plošnou podobu, nikoliv však hlavní hrdina, který zůstane na půli cesty v novém oblečení se stále ušmudlanou pletí. Toto řešení akcentuje hrdinovu neschopnost se plně přizpůsobit novým podmínkám. O to víc pak

vyzní pozlátko krásných barev, které nepřekryjí palčivé problémy, které se společnost snaží přehlížet.

Drobnou vizuální odchylku v druhé části tvoří disidentova retrospektiva, kdy barevnost plošných postav ustupuje sépiovým odstínům a staře vypadající textuře.

V obou částech se málokdy objevuje jasně vymezené prostředí, dají se vytušit kouty, či stěny v některých užších záběrech, ale v celcích není zřejmé, kde místnosti končí. Okraje se ztrácí v temnu či rozmlženém světle, jedinou výjimku tvoří záběr prázdného tanečního sálu s hrací skříňkou. Tato stylizace podtrhuje dojem nekonkrétnosti místa. Může se jednat o vnitřek hrací skříňky nebo místnost pro tanec, stejně jako o sféru vlivu nějaké ideologie.

Princip nejasného ukončení prostředí se neporuší ani ve třetí části, která jak již bylo nastíněno, se soustředí pouze na vyobrazení postav. Na černém pozadí s jemně prostupující chladnou texturou se odehrává souboj dobra a zla ve světlé lince. Pro udržení výtvarné návaznosti se zde opět zjemňuje kontrast přidáním rozpitých stínů, tentokrát jako negativ, ve světlé barvě.



*Obrázek 8.3 Hrací skříňka*

### **8.3.2 Animace**

Celý snímek je vyhotoven za použití kreslené animace v programu TV Paint, v několika málo záběrech, kde by bylo zbytečně náročné prokreslovat jednotlivé fáze, se využívá animace ploškové v programu Adobe After Effects. V první, případně ve třetí, části se výraznější animace soustředí především na záporného hrdinu, dirigenta. Jeho samolibost a opojení mocí ilustruje přehnané používání Disneyho principu "setrvačnosti a překrývající se akce", kdy se mu zpomalují koncové části obličeje (nos, brada) a oděvu. Zároveň tak dochází k jejich přehnanému "natahování a zplošťování". Dirigent se tak v mnoha místech oprošťuje od realistického pohybu a neváhá pracovat s "nadsázkou", stoptričky a kouzly. Ostatní postavy jsou animovány velice úsporně, čímž dostávají své podřízenosti. Z tohoto jemně vystupují postavy disidenta a dívky, na něž se více soustředí hra mimiky.

Tanečníci z druhé části tvoří nespécifikovanou masu, žádný jedinec z nich se neakcentuje. Proto je i animace ve službách jejich opakujících se tanečních prvků.

Na animaci postav se vystřídal několik animátorů. Původní idea v zanechání jedné postavy striktně jednomu animátorovi selhala kvůli časové náročnosti filmu, proto se ve výsledku na disidentovi vyměnilo více animátorů, kteří se však snažili dodržovat jeho charakter. Ve snímku se vlastně pracuje v úsporném duchu s většinou Disneyových principů, ale dynamika pohybu je značně potlačena, v některých momentech až k mechaničnosti.

## **8.4 Postprodukce**

### **8.4.1 Střih**

Editace filmu neprobíhala jako jednorázový akt po dokončení všech záběrů. Vždy po určitém progresu se stříhová verze filmu aktualizovala, přidávaly se a přehazovaly záběry, aby podpořila čitelnost děje a zároveň rytmus filmu. Stříhač tak v určitých chvílích suploval roli dramaturga.

### **8.4.2 Hudba**

Hudba tvoří podstatnou část snímku, na jejím významu je do jisté míry postaveno porozumění ději. Až na několik momentů se setkáváme s hudbou diegetickou, protože vychází přímo z rozměrných hudebních zařízení.

Ve filmu se objevují dvě základní melodie v několika obměnách. První, ideologická skladba, nás začíná provázet hrací skříňkou. Skládá se z úderů hlav protagonistů o železné pláty, které se spojí ve cvrnkání. Postupně se přidávají další nástroje a melodie tak v průběhu času graduje. V její největší plnosti se velmi rychle zborčí pod náporom falešných tónů. Stejná melodie se však v dobových obměnách jazzu a klávesových 80. let objevuje v následných částech filmu. Jakkoliv se snaží obléci jiný kabát, stále se jedná o stejnou melodii, na které je něco špatně. To proto, že nevychází z mechaniky zařízení, ale z utrpení lidí.

Jedenkrát se skladba záměrně využije i ve chvíli, kdy se netočí válec v hrací skříňce. Důvodem je plynulejší spojení dvou krátce oddělených hraní, aby vznikl dojem neměnné rutiny, která trvá snad nekonečně dlouho.

Druhá skladba značí naději, ozývá se dvakrát, rovněž v obměnách. Přichází na scénu vždy, když se společnost dokáže osvobodit, když se stane aktivní v boji proti zlu.

Pro tvorbu hudby se využívalo programu Cubase LE Elements.

### **8.4.3 Zvuk**

Vzhledem k využívání diegetické hudby přináší ruchová složka kontrast. Když se nehraje, je téměř hrobové ticho tak, aby vynikla tíživá atmosféra uvnitř hrací skříňky. Slyšíme kroky, léčící a mučící proces, dirigentovy skřeky, každý zvuk nabírá dramatickosti. Tahle funkce se ztrácí vně hrací skříňky, kde ruchová

část slouží k překlenutí děje mezi dvěma hudebními skladbami. Ruchová pasáž ve třetí části opět nabírá významotvornosti a dramaturgizuje akci.

Konání hlavních postav, a v několika momentech i těch vedlejších, bylo potřeba dodat na autentičnosti. Jelikož ruchy, byť stylizované, nezvládly pokrýt akci disidenta, dirigenta a dívky, bylo potřeba jim dodat živé hlasy. Zmíněné protagonisty tak "namluvili" herci zlínského divadla. Zatímco disidentovi a dívce stačil civilní projev, dirigentovu moc demonstrují výrazné hlasové variace.

Zvuk se tvořil v programu Pro Tools.

## 8.5 Analýza charakteristik totality

Hrací skříňka se dotýká všech popsaných charakteristik totalitarismu ovšem v různých intenzitách. Na film bylo uplatněno stejné hodnocení jako na kritické snímky z období totality. Volněji se pracuje i se sporným šestým bodem totalitárních rysů týkajícím se ekonomiky. Ten vidí z pohledu provázanosti totalitní a svobodné společnosti. Monopol na kontrolu armády se dá najít pouze okrajově.

Následující tabulka ukazuje míru výskytu totalitních rysů ve filmu Hrací skříňka. Celkem tak zaplnila dvanáct dílků, čímž o tři dílky předčila nejvíce bodované filmy Ruka a 'E'. Důvodem je cílené zaměření na filmové zpracování totality. Oproti zmíněným snímkům řeší ekonomickou otázku systému a více se zabývá svobodou projevu.

Tabulka 8.1 Charakteristiky totality ve filmu Hrací skříňka

NÁZEV FILMU	INTENZITA CHARAKTERISTIK											
Hrací skříňka												

### 8.5.1 Přítomnost ideologie

Ideologii ve formě hudební skladby vytváří lidé boucháním svých hlav o železné pláty. Je kontrolována z centra moci, od dirigenta. Ten dohlíží na její správnou interpretaci, jakoukoliv odchylku trestá. Celým filmem se nese tatáž skladba, bere na sebe pouze různé podoby odkazující na vývoj hudebního žánru. Jakkoliv se však skrývá v novém hávu, vždycky symbolizuje triumf zla, protože její existenci zajišťuje zase jiná a jinak trpící společnost. V protikladu této skladbě se objevuje melodie, kterou hrají lidé dobrovolně, aby se osvobodili. Zaznívá v momentech, kdy bojují za svou nezávislost. Tato ideologie společenské nezávislosti působí na jednotlivce naopak jako tmel, bez její přítomnosti by nebylo o co se opřít.

Také na fungování původní mocenské ideologie se podílí celá společnost, ale činí tak pod nátlakem, protože produkce skladby je bolestivá, zanechává jim na hlavách zranění. V tomto smyslu lidé uvnitř hrací skříňky a jiných zařízení ideologii spoluvytváří, ačkoliv jí již pravděpodobně nevěří pro její vyprázdněnost. Svou situaci berou jako danost, skladba tu byla a bude věčně,

proto se musí hrát. Dirigent své "nároky na výkon moci" odůvodňuje svou potřebností pro léčbu ran všech členů společnosti, tedy dokud poslouchají a vydávají správné tóny. Naproti tomu svobodná společnost vnímá svou ideologii jako životní krédo, přináší jim zábavu a o tu jim jde. Díky jejím benefitům přivírají oči nad jejím původem.

### **8.5.2 Jediné centrum moci, strana, vůdce**

Snímek postrádá přítomnost politické strany. Sporně lze také nahlížet na roli dirigenta jako vůdce. Nebuduje si totiž image nenahraditelného uctívání hodného jedince. Přesto je držitelem moci. To, že jeho síla závisí do jisté míry na vnějších událostech, si společnost neuvědomuje. Paradoxně se do role vůdce revoluce dostává disident, ale děje se tak z čerstvě nabyté svobodné vůle společnosti, nikoliv z donucení.

### **8.5.3 Monopol na kontrolu armády**

Přítomnost tohoto rysu je sporná. Dá říci, že monopol na kontrolu armády je vyhrocený v postavě dirigenta, který v sobě zahrnuje všechny silové složky. Postavou vůdce je ale jen pro masy. Ve skutečnosti je ovládán z pozadí, tak jako řada vůdců v satelitech SSSR. Dirigent je velkou autoritou s celou paletou nástrojů tvořených kouzelnou taktovkou pro prosazení své vůle. Taktovka tedy představuje jeho zbraň a zároveň jeho Achillovu patu. Tento výklad je však natolik vágní, že se tato charakteristika neprojevila v bodovém hodnocení.

### **8.5.4 Úplný dohled nad prostředky masové komunikace**

Dirigent se soustředí na dokonalou interpretaci své skladby, k čemuž potřebuje naprostou poslušnost "muzikantů". Proto musí mít absolutní dohled nad prostředky masové komunikace, zde ve formě psaných textů, not. Disident však mezi lidmi rozšiřuje, spíše formou samizdatu, části své nové hudební kompozice. Ty má dirigent do určité doby pod kontrolou a ničí je. Jakmile však nálada ve společnosti dospěje k bodu zlomu, nedokáže již šíření poselství svobody, respektive touhy po osvobození, zastavit.

### **8.5.5 Teror**

Na principu strachu vyvolaného dirigentovým terorem stojí fungování systému. Dirigent disponuje až nadpřirozenými schopnostmi, díky svým taktovkám, ve kterých tkví jeho moc. Aby si udržel poslušnost, vytvořil systém vzájemné závislosti. Lidé sice trpí, ale díky léčbě svých ran nepřemýšlí nad tím, že by vůbec trpět nemuseli, kdyby nehráli. Proto ze začátku vůbec nemusí sahat k represivním prostředkům a taktovku používá pouze v "pozitivním" smyslu, nehledě na to, že mu dodává autoritu při dirigování. Čím vyšší je ale míra vzdoru, tím drastičtější metody dirigent používá. Prvotní výhružky spojené s



demonstrací síly zapůsobí na patolízaly, kteří při vidině prospěchu - ochrana hlavy před nárazy, začnou donášet na nepřizpůsobivé jedince. Vytváří tím postupně síť spolupracovníků. Hierarchická struktura moci nevychází z instituce policie, nýbrž z tajných a zjevných kolaborantů zodpovídajících se dirigentovi. Ten však nikomu nedává privilegované postavení po jeho boku. Jakkoliv mohou být spolupracovníci zvýhodněni, pořád se musí účastnit na chodu hudební skladby, a nemohou si být jisti svým výsadním postavením.<sup>41</sup> Dirigent také není nejvyšší instancí, stále lze tušit, že podléhá jiné autoritě. O tom, kdy se začne a skončí s hraním, rozhoduje totiž Černá ruka. Jejich komunikace však probíhá v náznacích, skrytě před společností. Pokud se vrátíme k trestání za prohřešky, síla dirigentových utlačovatelských technik se stupňuje. K působení bolesti a neléčení ran přidává zamezení pohybu a možnosti se vůbec vyjadřovat. Zdánlivě tím dosahuje úplného ovládnutí situace, v zápětí se však ukáže prostý fakt fyzické převahy sjednocené společnosti. Jelikož dirigent přišel o speciální vlastnosti taktovek, přestal motivovat spolupracovníky, kteří se pro jistotu přidaly k protistraně. Zůstala mu pouze schopnost měnit svou podobu do kompaktnější formy, která mu umožní přečkat než nalezne nový prostor ke svému rozvoji.

#### 8.5.6 Centrálně řízená ekonomika

Centrálně řízená ekonomika je zpodobněna v kouzelných taktovkách, které jsou všemocné a podle zásluh rozdělují vše potřebné muzikantům. Záhy ale vyjde napovrch jejich omezená moc naznačením provázanosti s vnějším (svobodným) světem. Z provázanosti ekonomik mají obě společnosti "profit". Dirigent získává nové taktovky a udržuje díky tomu hrací skříňku v chodu pro zábavu vnějšího světa. Množství jeho statků, taktovek, však závisí na situaci venku. Dokud se lidé baví a skladba hraje ve své plné kráse, podporuje to i jejich spotřebu. Díky dostatku zbytků po jejich jídle, čínských hůlek, může dirigent prosazovat svou moc. Zatímco svobodná společnost by v důsledku vzdání se této provázanosti (zavedením sankcí) musela jen omezit "mejdan", pro totalitu by to znamenalo rovnou existenční ohrožení. Naplno se to projeví ve chvíli, kdy už není nikdo ve vnějším světě koho by zastaralá hudba bavila. Díky tomu dojde ke zhroucení plánované ekonomiky, muzikantům není co dát a ti se tak definitivně přidají na stranu vzbouřenců. Vysvětlení zhroucení ekonomiky nemusí tkvět jen v zastaralosti hudby, spouštěcím momentem mohou být také disharmonické tóny zapříčiněné disidentem, který tak protivně upozorňuje na problematičnost celého mejdanu a společnost se tak raději alibisticky přesouvá na jiný, který je zároveň i modernější.

---

<sup>41</sup> Zde se objevuje paralela se Švankmajerovou Zahradou. Jeho živý plot také tvoří různí jedinci, kteří před autoritou plní svou funkci, i když je tam vlastně nikdo nadržít. Kolaboranti donášejí na své kolegy z důvodu závisti. Nemůže být přece nikdo, kdo by se měl lépe než oni, ať všichni nesou stejný úděl, odchylky se musí potrestat.

## ZÁVĚR

Éra komunismu v Československu připravila tvůrcům animovaného filmu nelehké tvůrčí prostředí. Pro to, aby mohli točit filmy, čelili řadě nesmyslných překážek, které režim potřeboval jak pro kontrolu nad jejich tvůrčím procesem, tak pro dokazování jejich loajality. Mnohokrát balancovali na hraně, kdy někteří jako třeba Jan Švankmajer si nenechali svou vnitřní svobodu vzít, někteří jako Jiří Brdečka "se neumazali příliš" (Brdečková a Šulc, 2013, s. 15) a jiní zřejmě brali občasnou úlitbu režimu jako součást doby a vlastně příjemné finanční přílepkování (Zdeněk Smetana, Zdeněk Miler). Byli i tací, kteří se naopak hrdě věnovali adoraci systému, ať už Eduard Hoffman nebo řada dalších, ochotně produkujících jeden škvár za druhým, jejich jména ale postupně mizí pod nánosem historického prachu.<sup>42</sup>

Akce jako Anticharta vytvářely tlak a tvůrci se často z obavy o své řemeslo těmto psychologickým prostředkům podvolili. Je otázkou, jestli byl tento strach oprávněný, protože na řadu lidí, co antichartu nepodepsali, to žádný dopad nemělo (Jiří Kubíček). Ne každý se však cítil na to být hrdinou a těžko se v zajetí doby na události dívalo s nadhledem. Zvláštní pak bylo útočiště v Krátkém filmu, kde mohla tvořit řada umělců, kterým to jinde neumožnili. Vedlo to k většímu semknutí týmů, kdy proces výroby filmu znamenal únik před každodenní šedi venku.

Doba vynikala celou řadou paradoxů. Někdy se může zdát, že se jednalo o velké absurdní drama. Režim sice razil pokleslý socialistický realismus, na Západě se ovšem rád chlubil svobodomyšlností některých snímků, které doma zakazoval a navíc házel jejich tvůrcům klacky pod nohy. Také nebývalo výjimkou, že funkcionáři raději filmařům dělali obstrukce s marginálními problémy, než aby se náhodou ukázalo, že nějaký problém neodhalili. Obava o svůj post pak vyhrávala nad zdravým rozumem. Ačkoliv spousta tvůrců špatně nesla normalizaci, nebylo žádané, aby točili ponuré snímky, kde by mohli dát svým pocitům průchod. Z nutnosti se alespoň nějak realizovat vznikla řada zajímavých titulů pro děti. A přes to si Edgar Dutka klade otázku: "Jak to, že v ortodoxně totalitním režimu, v policejním státě par excellence, vniklo tolik krásných a svobodomyšlných filmů, jenž se mohly přinejmenším směle měřit s těmi, které vznikly v klimatu občanské svobody a demokracie?" (Dutka, 2012, s.103).

V průběhu analýzy filmů a dalších zdrojů a následného sepsání kinematografických souvislostí postupně přicházely odpovědi na předem kladené otázky:

*1) Jakým způsobem se tvůrcům v průběhu komunistického režimu dařilo vytvářet kritické snímky a jaké z toho měli následky?*

---

<sup>42</sup> Nicméně tendenční produkce také nebyla jedolitá, dají se rozlišit zcela schematické filmy jako *Kombajn a Brigáda* a filmy kultivovanější jako *Rudá stopa*.

Tvorba kritických snímků závisela na mnoha faktorech. Tvůrcům samozřejmě musely přát historické události. Dovolit si otevřenou kritiku počátkem 50. let by byl nebezpečný hazard, proto také nikdo nereagoval ve filmech na Únor 1948. S uvolněními v pokročilých 60. a pak v 80. letech přicházela i kuráž a šance se více vyhranit. Těm nejotevřenějším to ovšem neprocházelo hladce. Ač se jim podařilo na nějaký čas opanovat kina, čekal je následně zákaz distribuce.

2) *Jak byly jednotlivé snímky interpretovány ve své době a jaký měly vliv?*

Nedá se říci, že by kritika v krátkých animovaných filmech měla nějaký masivní dopad na běžné publikum, protože to chodilo do kin především na dlouhometrážní hrané filmy. Pokud se ale na animovaný kratšas soustředili, mohl pro ně znamenat malé uvolnění přetlakového ventilu z dobové frustrace. Je pravdou, že s vědomím souvislosti a dobovou zainteresovaností, divák mohl jasněji dekódovat alegorii či skrytou kritiku, nebo na ni čekal. Pokud by se vytrhly z doby vzniku například snímky jako *O místo na slunci*, *Blcha a slon*, či *Šach* a zasadily se vznikem do současnosti, zřejmě by se jejich myšlenka zobecnila nebo vztáhla k aktuálnímu dění.

3) *Jaká je intenzita kritiky a její přímočarost ve sledovaných filmech v závislosti na době vzniku?*

Vývoj kritiky se v čase měnil, nereagoval ale zcela na historické fáze. Zajímavá je vysoká intenzita kritiky až do konce 70. let a teprve následný postupný návrat k nízkým intenzitám z let 50. Ovšem už žádný snímek, který se vyrobil v ČSSR nepřekonal ve vykreslení totalitní spoutanosti rok 1965, kdy vznikla Trnkova *Ruka*.

4) *Je možné z analýzy jednotlivých snímků vysledovat univerzální charakteristiku totalitního režimu?*

Pokud by se měla nalézt univerzální definice totalitního režimu skrz kritiku filmovou, bylo by to prostřednictvím zkoumaných snímků problematické. Analýza ukázala redukci používaných charakteristik na ideologii a teror s tušeným centrem moci. Naprosto minimálně se kritika věnuje např. plánované ekonomice, což je zajímavé, protože právě nezvládnutím této podmínky existence totalitní moci došlo ke zhroucení režimu.

Proč však tvořit film o totalitě v současném blahobytu těžícím z výtahů západní společnosti? Bylo by krátkozraké se nechat ukolébat nynější svobodou a neuvědomovat si její křehkost, nechat volný průchod silicím národoveckým tendencím a přijímat zábavu nenutící přemýšlet. Toho si v současnosti všimá i znovuprobuzený Hitler ve filmu *Už je tady zas* (2015)<sup>43</sup>, který vidí v televizi jen pořady o vaření. Vystihuje společenské nálady, zahraje na nacionalistickou strunu a přiblíží společnost staronové katastrofě. Na jednu stranu identifikuje

---

<sup>43</sup> *Režie David Wnendt.*

frustraci současného člověka, na stranu druhou jeho snahu otupovat své pocity z ní.

V současnosti zaznívají varovné signály před hrozbou opakování historie. Nynější představitelé českého státu nadbíhají Číně a Rusku, pro dobré obchodní vztahy potlačují otázku lidských práv. Jak alarmující se tento fakt jeví ve srovnání s kritickým momentem roku 1930 kdy většina států uznala sovětský režim a začalo uzavírání vzájemných obchodů a dalších mezinárodních dohod. Naštěstí zatím stále významní reprezentanti západních mocností zdůrazňují lidská práva jako jeden z pilířů demokracie. Kritické události mohou být ovšem velmi blízko zvratu, jen je nutné vnímat podmínky, které se naplňují či nikoli. Těch si všímá řada varovných studií, které zkoumají tyto podobnosti, ať už Taberyho *Opuštěná společnost*, či v kontextu trumpovské Ameriky Snyderova *Tyranie*, která formuluje dvacet schémat vedoucích ve všech dobách k nesvobodě (tyranii).

Smyslem zdánlivě marginálních snah o identifikaci podstaty problémů současné společnosti může být nalezení sounáležitosti s podobně smýšlejícími lidmi, kteří se často cítí ve svých postojích osamocení. Stejně jako tehdy zážitek v kině nad metaforickým filmem, který v sobě kódoval dobovou kritiku. A stejně jako tehdejší vědomí, že může existovat film jako *Ruka* drželo tvůrce v naději.

Domněle vyhrocená situace se jeví tak, jako by film *Hrací skříňka* dospěl díky dlouhému procesu tvorby k větší aktuálnosti.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ARENDDT, Hannah, 1996. *Původ totalitarismu*. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-13-5.
- ARON, Raymond, 1993. *Demokracie a totalitarismus*. Brno: Atlantis. ISBN 80-7108-064-0.
- AUGUSTIN, L. H., 2002. *Jiří Trnka*. Praha: Academia. ISBN 80-200-1050-5
- BALÍK, Stanislav a Michal KUBÁT, 2004. *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů*. Dokořán. ISBN 80-86569-89-6
- BENDAZZI, Giannalberto, 1994. *Cartoons: one hundred years of cinema animation*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, c1994, xxiii, 514 s. ISBN 0-253-20937-4.
- BENEŠOVÁ, Marie a Rudolf URC, 1995. *Dejiny animovaného filmu I*. Vysoká škola múzických umění Bratislava. Filmová a televizní fakulta. ISBN 80-85182-39-4.
- BENEŠOVÁ, Marie a Michaela MERTOVOÁ, 2008. *Břetislav Pojar: věnováno jednomu z největších mužů Českého animovaného filmu*. Praha: Animation People, 63 s. ISBN 978-80-254-1189-6.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2010. Trezor a jeho děti. *Illuminace*. Roč. 2010, 23, č. 3 (79), s. 8-27.
- BRDEČKOVÁ, Tereza a Jan ŠULC, 2013. *Jiří Brdečka*. V Řevnicích: Arbor Vitae, 347 s. ISBN 978-80-7467-042-8.
- CANEMAKER, John. Farm Subsidy. *Print*. May/Jun 2005. s. 90-95. WN: 0512101128012.
- DOLEŽALOVÁ, Monika, 2010. *Politická témata v animovaném filmu*. Zlín. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací.
- DOSTAL, Radim, 1997. "Původ totalitarismu" Hannah Arendtové. *Politologický časopis*. Roč. 4/1997. s. 386-396.
- DROBNÝ, Libor, 2010. *Politická témata v českém animovaném filmu*. Zlín. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací.
- DUTKA, Edgar, 2012. *Scenáristika animovaného filmu: Minimum z historie české animace*. 3. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 137 s., [4] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-252-7.
- ERBENOVÁ, Kristýna, 2015. *Paul Fierlinger: Exilová melancholie*. Olomouc. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filosofická fakulta.

*FITES: Český filmový a televizní svaz* [online]. © 2012 [cit. 2018-09-05]. Dostupné z: <http://fites.cz/o-fitesu/historie/>

FRY, Andry. Toons not so Mighty in Old Blighty. *Animation* magazine. Feb 2007, s. 30-32. WN: 0703204544021.

HAVEL, Václav, 1990. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny. Archy. ISBN 80-7106-005-4.

HORÁČEK, P., SPĚVÁK, V. a M. TOUPALOVÁ, 2011. Zdeněk Miler o Rudé stopě. In *Youtube* [online]. [cit. 2018-08-25]. Dostupné z. <https://www.youtube.com/watch?v=mfG2UG1c3I4>, 2011

Of penguins and politics; Korean animation. *The Economist*. 2011, vol. 400. ISSN 00130613.

HORÁČEK, Pavel, 2006. *Animace a tropy: interpretace ruky v českém animovaném filmu*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filosofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce: Mgr. Luděk Janda.

HULÍK, Štěpán, 2011. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 475 s., [72] s. obr. příl. Šťastné zítřky. ISBN 978-80-200-2041-3.

IORDANOVA, Dina, 2003. *Cinema of the Other Europe*. London: Wallflower Press. ISBN 1-903364-61-2.

JOSCHKO, Lucie a Michael MORGAN, 2008. Learning from the Golden Age of Czechoslovak Animation: The Past as the Key to Unlocking Contemporary Issues. *Animation*. Vol 3, Issue 1. DOI: 10.1177/1746847708088733

KOBLENC, Václav, 2012. Bratři v triku dali světu Krtka. Zbylo z nich jen logo. In *Deník* [online] © VLTAVA LABE MEDIA a.s., 2005 - 2018 [cit. 2018-09-18]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film/bratri-v-triku-dali-svetu-krtka-zbylo-z-nich-jen-logo-20120905-mhu5.html>

KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ, 2010. *Zlatý věk české loutkové animace*. Praha: Animation People, 221 s. ISBN 978-80-254-5920-1.

KOHOUTOVÁ, Lucie, 2013. *Jiří Trnka - Ruka*. Brno. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filosofická fakulta.

KOKEŠ, Radomír D, 2013. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu*. Brno. Masarykova universita. Filosofická fakulta. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/wufv/home/studium/RDK%20-%20Jak%20uvazovat%20pri%20formalisticke%20analyze%20filmu.doc>

KONONENKO, Natalie. The Politics of Innocence: Soviet and Post-Soviet Animation on Folklore. *Journal of American Folklore*. Fall 2011, no 494. ISSN: 0021-8715.

MATHILDE, Vaddé, 2009. *Animace ve službách propagandy v USA během druhé světové války*. Olomouc. Bakalářská práce. Univerzita Palackého. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

OLYMPIC [online]. © ČOV 2018 [cit. 2018-09-20]. Dostupné z: <https://www.olympic.cz/olympiada/43--los-angeles-1984>

ONDŘEJIČKA, Peter, 2011. *Štruktúra príbehu v klasickom americkom filme*. Zlín. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací.

ORWELL, George, 2009. *1984*. Brno: Levné knihy, a. s., 261 s. ISBN 978-80-7309-808-7

PERĐOCHOVÁ, Eva, 2010. Ivan Popovič. *Homo felix*. Roč. 1, č. 2/2010.

POŠ, Jan, 1994. *Český animovaný film, 1934-1994: jeho minulost a přítomnost*. Praha : Ministerstvo kultury ČR. 104 s

RAKOVÁ, Natália, 2012. *Společenské klima a animovaný film*. Zlín. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací.

RYNDA, Vojtěch, 2010. Už 50 let jsem outsider. In *Lidovky* [online] © 2018 [cit. 2018-09-10]. Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/uz-50-let-jsem-uoutsider-06p-/noviny.aspx?c=A100611\\_100004\\_in\\_noviny\\_sko&klic=237431&mes=100611\\_1](https://www.lidovky.cz/uz-50-let-jsem-uoutsider-06p-/noviny.aspx?c=A100611_100004_in_noviny_sko&klic=237431&mes=100611_1)

SHAW, Tony. *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*. London: I.B.Tauris, 2006. ISBN-10: 1845112113.

SKUPA, Lukáš, 2016. *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archív. ISBN 978-80-7004-172-7.

SLANINA, Ondřej, 2016. *Česká animovaná klasika*. Praha: Charon media, 91 s. ISBN 978-80-904975-2-8.

*Svieckovamanifestacia*. [online] [cit. 2018-09-29]. Dostupné z: <http://www.svieckovamanifestacia.sk/sk/content/view/alias:co-je-svieckova-manifestacia>

ŠPAJER, Martin, 2017. Jiří Brdečka vzdělávající. In: *Filmový přehled* [online]. © 2016 [cit. 2018-08-27]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/jiri-brdecka-vzdelavajici>

ŠKVORECKÝ, Josef, 2004. Osudný žertík. *Danny*. Roč. 2004/1, s. 13-15. Dostupné z: <http://www.skvorecky.cz/ImUpload/konference80/danny%202001-2-2004-2/danny2004-1.pdf>

STEINBACH, Martin, 2015. *Trezorové filmy v Československu a jejich tvůrci: Vybrané příklady*. Plzeň. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Filosofická fakulta.

ŠVANKMAJER, Jan, 2001. *Síla imaginace*. Praha: Mladá fronta, 271 s. ISBN 802040922X.

TAYLOR, Richard, 2016. *Filmová propaganda*. Praha: Academica. ISBN 978-80-200-2534-0.

TIBITANZL, Jiří, 1989. *Panáčci na plátně*. Praha: Čs. filmový ústav.

TŮMOVÁ, Štěpánka, 2015. In *Idnes* [online]. © 1999-2018 [cit. 2018-09-22]. Dostupné z: [https://hradec.idnes.cz/vysla-kniha-o-jaroslavu-celbovi-dn2-/hradec-zpravy.aspx?c=A141211\\_2123403\\_hradec-zpravy\\_kvi](https://hradec.idnes.cz/vysla-kniha-o-jaroslavu-celbovi-dn2-/hradec-zpravy.aspx?c=A141211_2123403_hradec-zpravy_kvi)

ULVER, Stanislav, 2004. *Animace a doba. Sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000*. 1. vyd. : Sdružení přátel odborného filmového tisku v Praze. 398 s.

URC, Rudolf, 1999. *Dejiny animovaného filmu II*. Vysoká škola múzických umění Bratislava. Filmová a televizní fakulta. ISBN 80-85182-58-2.

URC, Rudolf, 2011. Jaroslava Havettová. *Homo felix*. Roč. 2, 2/2011.

VAŠÍČKOVÁ, Pavlína, 2016. *Zdeněk Smetana - Ilustrátorské dílo*. Olomouc. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filosofická fakulta, Katedra dějin umění. Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

VESELOVSKÝ, Martin, 2018. Jsi buď komunist, nebo blázen, slýchal. Československo bylo jako středověk, líčí držitel Oscara. In: *Aktuálně* [online] © 1999-2018 [cit. 2018-08-20]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/dvtv/jsi-bud-komunista-nebo-blazen-slychaval-ceskoslovensko-bylo/r~a96bd4a84c8211e880d30cc47ab5f122/>

VORÁČ, Jiří, 2004. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host, 191 s. ISBN 80-7294-139-9.

Interview s Jiřím KUBÍČKEM, dramaturgem, scenáristou a teoretikem animovaného filmu. [online] 23. 9. 2018.

Interview s Priitem PÄRNEM, režisérem animovaných filmů. Tallinn, 2. 4. 2013.

Interview s Rudolfem URCEM, dramaturgem a teoretikem animovaného filmu. Bratislava, 9. 5. 2017.

Interview s Ondřejem SLIVKOU, režisérem animovaných filmů. Zlín, 20. 9. 2018.



*ČSFD: Československá filmová databáze* [online]. © 2001-2018 [cit. 2018-09-30]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/>

*FDb: Filmová databáze* [online]. © 2003-2018 [cit. 2018-09-30]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/>

*IMDb: Internet Movie Database* [online]. © 1990-2018 [cit. 2018-09-30]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/>

## SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

ČSFD	Československá filmová databáze
ČSSR	Československá socialistická republika
FAMU	Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění v Praze
FDb	Filmová databáze
FMK	Fakulta multimediálních komunikací
IMDb	Internet Movie Database
NFA	Národní filmový archiv
SSSR	Sovětský svaz
TV	Televize
USA	Spojené státy americké

## SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 6.1 Pozor! .....	31
Obrázek 6.2 Bombománie .....	32
Obrázek 6.3 Rozum a cit .....	33
Obrázek 6.4 Špatně namalovaná slepice .....	34
Obrázek 6.5 Ruka .....	35
Obrázek 6.6 Byt .....	37
Obrázek 6.7 Obří .....	41
Obrázek 6.8 Darwin Antidarwin aneb co žížala netušila .....	41
Obrázek 6.9 Laokoon .....	42
Obrázek 6.10 Socha .....	43
Obrázek 6.11 Co jsem princovi neřekla .....	44
Obrázek 6.12 Bum .....	46
Obrázek 6.13 Konec krychle .....	46
Obrázek 6.14 Projekt .....	48
Obrázek 6.15 Kdyby .....	49
Obrázek 6.16 'E' .....	49
Obrázek 6.17 Totem .....	50
Obrázek 6.18 Blcha a slon .....	51
Obrázek 6.19 Black and White .....	52
Obrázek 6.20 Co vy na to, pane barone? .....	53
Obrázek 6.21 Co oko neuvidí .....	55
Obrázek 6.22 Úděl .....	56
Obrázek 6.23 Idol .....	57
Obrázek 6.24 Klub odložených .....	57
Obrázek 6.25 Tma, světlo, tma .....	58
Obrázek 6.26 Konec stalinismu v Čechách .....	60
Obrázek 8.1 Rainbowland .....	73
Obrázek 8.2 Hotel E .....	74
Obrázek 8.3 Hrací skříňka .....	77

## SEZNAM TABULEK

Tabulka 3.1 Charakteristiky totality v jednotlivých filmech .....	14
Tabulka 3.2 Legenda k charakteristikám totality .....	14
Tabulka 6.1 Příklady zásahů cenzury .....	25
Tabulka 7.1 Charakteristiky totality v jednotlivých filmech .....	61
Tabulka 7.2 Legenda k charakteristikám totality .....	62
Tabulka 7.3 Výskyt charakteristik totality .....	63
Tabulka 8.1 Charakteristiky totality ve filmu Hrací skříňka.....	79