

Jiří Barta – profil tvůrce a rozbor díla

Eva Skurská

Bakalářská práce
2009



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Vyšší odborná škola filmová Zlín
akademický rok: 2008/2009

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Eva SKURSKÁ**
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Klasická animovaná tvorba**

Téma práce: **Jiří Barta – profil tvůrce a rozbor díla**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část Bc. práce:

- Teoretická část práce je v pevné vazbě, která nedovoluje vyjímání ani vkládání listů.
- Rozsah: min. 20 stran textu podle zadání (viz níže)
- nutno odevzdat 3 ks + 1CD s verzí PDF + 1 PDF elektronicky odeslat knihovně UTB.

2. Praktická část Bc.práce zahrnuje:

- Bakalářský film, nutno odevzdat na 6 CD
- Propagační plakát k filmu
- Součástí praktické části je i neomezené množství ilustrací a příloh obsahujících výtvarné návrhy a technický scénář, vše inteligentně prezentováno v deskách.

Rozsah práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná

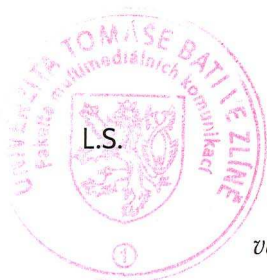
Seznam odborné literatury:

Film a doba

Vedoucí bakalářské práce: **PhDr. Zdeněk Storch**
Katedra společenských věd a umění
Datum zadání bakalářské práce: **5. ledna 2009**
Termín odevzdání bakalářské práce: **11. května 2009**

Ve Zlíně dne 5. ledna 2009


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
pověřená děkanka




doc. Vladimír Malík
vedoucí oboru Klasická animovaná tvorba

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zaměřuje na současného předního českého tvůrce animovaných filmů Jiřího Bartu. V teoretické části shrnuje život a dílo Jiřího Barty, jeho filmografii a získaná ocenění. V praktické části se věnuje podrobnému rozboru jednotlivých snímků. Jde o krátké animované filmy i celovečerní projekty realizované režisérem od ukončení studia do současnosti.

Klíčová slova: Jiří Barta, animovaný film, tradiční česká animace, klasická animace, loutková animace, Zaniklý svět rukavic, Klub odložených, Golem, Krysař, Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?

ABSTRACT

My Bachelor Work focuses on contemporary prominent Czech author of animated films Jiri Barta. At the theoretical part summarizes Jiri Barta's life and work, his filmography and acquired awards. At the practical part engages in constituent film analysis. Among his films belong short animated films and also featured films which the director realized from early 70's to this day.

Keywords: Jiri Barta, animated film, traditional Czech animation, classical animation, puppet animation, stop-motion animation, The Vanished World of Gloves, The Club of the Laid Off, Golem, The Pied Piper of Hamelin, In the Attic or Who Has a Birthday Today?

Motto:

„Animovat lze všechno kolem nás, celý svět. Předměty mohou být za jistých okolností živé, jenom je třeba život v nich objevit.“

Jiří Barta

Poděkování

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce PhDr. Zdeňku Storchovi za pomoc a podporu při jejím zpracovávání.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Jiří Barta – profil tvůrce a rozbor díla vypracovala samostatně a uvedla veškeré informační zdroje.

Ve Zlíně dne 11. května 2009

.....

Eva Skurská

OBSAH

ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 PROFIL JIŘÍHO BARTY	10
1.1 BIOGRAFIE	11
1.1.1 „Rozjezdy“	11
1.1.2 Studio Jiřího Trnky	12
1.1.3 Po revoluci	15
1.2 FILMOGRAFIE	17
1.3 OCENĚNÍ	20
II PRAKTICKÁ ČÁST	23
2 ROZBOR DÍLA	24
2.1 KRÁTKÉ FILMY	24
2.1.1 Hádanky za bonbón (1978)	25
2.1.2 Projekt (1981).....	26
2.1.3 Diskjockey (1980).....	27
2.1.4 Zaniklý svět rukavic (1982)	29
2.1.5 Balada o zeleném dřevu (1982).....	31
2.1.6 Poslední lup (1987)	32
2.1.7 Klub odložených (1989).....	34
2.2 CELOVEČERNÍ PROJEKTY	35
2.2.1 Krysař (1985)	35
2.2.2 Golem (?)	39
2.2.3 Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny (2009)	43
ZÁVĚR	45
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	46
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	48
SEZNAM OBRÁZKŮ	49

ÚVOD

Animace je široký obor, který už zdaleka není pouze filmovou záležitostí. V dnešním medializovaném světě se s animací setkáváme na každém rohu od animovaných reklam, přes počítačové hry a internetové stránky až po animace v mobilních telefonech. Lidí, kteří se ještě zabývají klasickou animací je už velmi málo, o něco více je jejich diváků a fanoušků, ale ani to nestačí a klasická animace pomalu odchází, válcovaná tou počítačovou. Právě proto jsem si jako hlavní bod své písemné práce zvolila klasickou animaci, která je mi bližší a rozhodně si myslím, že bychom ji neměli nechat vymizet.

Ve své práci se budu snažit přiblížit osobnost a tvorbu slavného režiséra druhé generace českých animátorů Jiřího Barty. Jiří Barta je bezpochyby výjimečnou osobností nejen v kontextu České republiky. Jeho tvorba se vymyká jakémukoliv zařazení. Je čistě tvůrčí osobností, která se svým dílem snaží předávat silné myšlenky, které i přes jistý časový odstup stále zůstávají aktuální.

Jiří Barta ovlivnil a jistě i nadále bude ovlivňovat další generace mladých animátorů jako jejich učitel a guru, ale hlavně jako osobnost vysokých kvalit, která zůstává věrná svému přesvědčení i přes nepříznivé okolnosti, které provází nejen českou animaci, ale i společnost.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 PROFIL JIŘÍHO BARTY

Jiří Barta je přední český tvůrce animovaných filmů. Zaměřuje se především na klasickou animaci. Pro své filmy hledá takový výraz, který přesně koresponduje s námětem, proto jsou jeho filmy velmi různorodé. Tím se Barta liší od ostatních tvůrců, českých i zahraničních, kteří se více zaměřují na vytvoření vlastního rozpoznatelného stylu, kterého se drží. V námětech se pak orientuje hlavně na dospělého diváka.

„Jiří Barta. Ačkoliv *Antitrnka*, je svým tvůrčím přístupem typicky trnkovský. Umí si každý svůj nový film předem rozmyslet, má výbornou výtvarnou představivost a dokáže přesně, podle druhu námětu, zvolit i vhodný výtvarný styl.“ říká o Bartovi režisér Stanislav Látal ke konci svých vzpomínek na Jiřího Trnku (Zvoníček, 1991, s. 3).

Síla jeho filmů spočívá v dokonalém spojení námětu a vizuálna. Tvář jednotlivých filmů Jiřího Barty se liší natolik, že by se snadno dalo předpokládat různé autorství. Ale v tom je právě Bartova přednost. Pro každý námět hledá správné vyjádření, každému tématu padne „jiný kabát“. Je pro něj stejně důležité co sděluje i jak to sděluje. Tak v jeho filmografii najdeme zastoupené téměř všechny animační techniky – ploškovou animaci, poloplast, pixilaci a především loutkovou animaci. Barta techniky často kombinuje, aby dosáhl požadovaného výsledku, a téměř do všech začleňuje hrané scény. V jeho díle se často setkávají dva světy. Svět ožvlých loutek a reálný svět, který podobně jako v antických tragediích *Deus ex machina* zasahuje do - proti vůli bohů bezmocného - světa loutek. Nejsou to však zásahy bohů, kteří sledují situaci z vysokého Olympu přísným a strážným okem, ale zásahy nevědomé, neplánované, ... a bolestně poukazující na kontrast mezi světem imaginace a reálným praktickým světem bez poetiky. V **Klubu odložených** jsou to buranští stěhováci, v **Projektu** architektovy ruce, v **Baladě o ožvlém dřevu** chatař, který si chce zatopit, v **Zaniklém světě rukavic** bagrista, který sleduje na filmu celou historii světa rukavic a pak jeho pozůstatky zalije betonem, atd.

„Rád kombinuji loutky s lidským rozměrem, protože se tak více prosadí jejich titěrnost, neohrabanost a loutkovitost. Prostor loutek je pak vzhledem k člověku jinak definován a nabízí další možnosti, které klasický, čistě loutkový film nemůže využít. Loutky a dekorace, které jsou v reálném prostoru pozoruhodné a pitoreskní, zvětšeny na plátně bohužel ztrácejí své kouzlo malého světa. Pokouším se proporce a měřítko do svých loutkových filmů vrátit a v tom mi pomáhají živí herci a zvířata.“ (Tulinger, 2008, s. 14).

Mezi Bartovou klasicky animovanou tvorbou nalezneme i krátký hraný ručně kolorovaný film **Poslední lup** a dokonce počítačovou 3D animaci **Hrnečku, vař!**.

1.1 Biografie

1.1.1 „Rozjezdy“

Jiří Barta se narodil 26. listopadu 1948 v Praze do rodiny sklářské výtvarnice a fyzika. Jako malý si nejraději hrál s loutkovým divadlem, parním strojem a kreslil. Rodiče si přáli, aby studoval architekturu, na kterou se po gymnáziu opravdu dostal, ale zůstal tam jen rok. V roce 1969 úspěšně složil zkoušky na UMPRUM do ateliéru Filmové a televizní grafiky. S animací se ale Jiří Barta seznámil již v roce 1968 jako člen divadelního souboru „Vedené divadlo“ pod režijním vedením Karla Makonje, který vybíral pro představení jednak existenciální a expresionistická témata, ale i dětské pohádky. Po roce 1969 experimentální scéna zanikla, ještě pár let přežíval soubor s dětským repertoárem, než definitivně skončil. (Michalíková, 2007)

„Film na VŠUP, za doby profesora Hoffmeistera a později profesora Jágra, nebyl animovaným filmem v pravém slova smyslu, šlo spíš o hraní si s animací, než o důsledné učení se filmařině, ... Ale právě proto se mi ateliér Filmové grafiky líbil, byla tam fantazie, humor a hra,“ říká Jiří Barta v rozhovoru s Helenou Michalíkovou pro Literární noviny. Studia na Vysoké škole umělecko-průmyslové ukončil v roce 1975 absolventským filmem **Špirituály**. Tato navenek nenápadná „protialkoholová agitka“ zpracovaná technikou ploškové animace, ve které jsou v pěti epizodkách parodovány situace způsobené alkoholem (konkrétně ginem, koňakem, absintem, slivovicí a rumem), však byla záhy uvedena do kin společně s kresleným debutem Dagmar Doubkové **Na věčnou památku** (pro změnu anti-nikotinový námět). Distribuce dvou školních snímků do kin otevřela jejím mladým autorům cestu do světa filmu. (Zvoníček, 1991, s.3)

„My jsme měli hned po škole možnost udělat si ve studiu svůj autorský filmeček, a tím jsme se dostali brzy do praxe, což je důležité.“ říká v rozhovoru s Martinou Oplatkovou Jiří Barta. Jeho profesionálním debutem jsou **Hádanky za bonbón** z roku 1978, které realizoval ve Studiu Jiřího Trnky. A v tomto studiu již zůstal a natočil zde většinu svých autorských filmů.

1.1.2 Studio Jiřího Trnky

Loutkové studio v Krátkém filmu Praha založil v roce 1947 Jiří Trnka. Jiří Barta do tohoto studia přichází v roce 1978, což je již devět let po Trnkově smrti. Svou práci však pokračuje v cestě, kterou začal Jiří Trnka. Vytváří filmy úspěšné na zahraničních festivalech a tím prohlubuje zvuk jména československé animační školy ve světě.

„Do studia mě přivedl kamarád Milan Svatoš, který tu pracoval jako animátor. Jednou mi řekl: „Zkus napsat nějaký jednoduchý námět, nabídneme ho dramaturgii a třeba to vyjde.“ Tak vznikl můj první film **Hádanky za bonbón**, krátká hříčka pro děti. Byl jsem obklopen staršími, zkušenými kolegy, kteří mi hodně pomohli konkrétními praktickými radami, i když ne vždy způsobem příjemným a vlídným. Umprumáci byli dlouho chápáni jako „blbí“ výtvarníci, kteří o filmu nevědí skoro nic a jen přidělávají práci štábu. Chápu, že naše cesta do praxe měla jinou akceleraci, nežli dlouhý a pomalý proces zrání starších kolegů, kteří začínali jako asistenti animátora a postupně procházeli všemi možnými profesemi až k funkci režiséra. Záměrem tehdejšího vedení Krátkého filmu bylo dát příležitost mladším autorům.“ (Michalíková, 2007) A záměr Krátkého filmu se v případě Jiřího Barty rozhodně vyplatil. Již zmíněný první film **Hádanky za bonbón** sklidil velký ohlas. Na 19. festivalu pro děti a mládež ve Zlíně (tehdy Gottwaldově) '79 způsobil mezi odborníky poprask, protože byl tak originální, že se nedal vůbec s ničím srovnat a získal Zvláštní cenu poroty. (Zvoníček, 1991, s.3,4)

Po prvním úspěšném filmu následoval **Diskjockey**, papírkový film na jehož námětu se podílel přítel Jiřího Barty Boris Hybner, představitel české pantomimické školy. Pro tento klipovitý snímek zvýrazňující konzumní způsob života a každodenní stereotypy si Barta zvolil vzhled uhlazené realistické kresby ve stylu americké retuše, která byla hlavní technikou při realizaci reklamních plakátů. Přizpůsobování výtvarné stránky námětu se Barta naučil již ve Vedeném divadle od režiséra Karla Makonje. „Často spolu dlouho hledali optimální soulad mezi literární a výtvarnou stránkou hry. Právě odtud pochází i Bartův respekt před tématem a povahou literární předlohy, k níž pak hledá odpovídající výraz.“ (Zvoníček, 1991, s.8) Dalo by se z toho usuzovat, že Barta nemá vlastní styl a snad ani vlastní výtvarný názor, ale to by byla chyba. Přes různou tvář mají všechny jeho filmy něco společného, co je spojuje pouze s tímto vynikajícím tvůrcem. Jsou to místa ve všech jeho filmech, která kritizují lidskou přizemnost a volají po znovuobjevení dětské fantazie v každém z nás. Přitom nemoralizují, nevysmívají se ani nekárají, ale svoje poselství nesou

s lehce ironickým, inteligentním humorem. Pro Jiřího Bartu je důležitější, co sděluje, tudíž se forma musí přizpůsobit a podpořit obsah sdělení a ne jej pouze ilustrovat.

Projekt ironizující výstavbu panelových sídlišť vytvořil Barta podle námětu Miloslava Jágra, tehdejšího vedoucího ateliéru filmové a televizní grafiky na VŠUP, kde Barta působil jako asistent od roku 1979 do roku 1982. (Zvoníček, 1991, s.8) Lapidární námět dokázal Barta perfektním zpracováním dovést k výsledku, který vypovídá nejen o prefabrikaci panelových domů, ale i o předdefinování našich životů.

Oba filmy, **Diskjockey** i **Projekt**, měly velký úspěch na mezinárodních filmových festivalech i přehlídkách. „Velké a Hlavní ceny z renomovaných světových festivalů mu sloužily hlavně k tomu, aby se nemusel sklánět před svými šéfy. Bez těchto trofejí by těžko dostal příležitost realizovat svůj malý velkofilm **Zaniklý svět rukavic**.“ (Zvoníček, 1991, s.10)

Zaniklý svět rukavic, parafráze na filmové dějiny, je posledním filmem realizovaným v legendárním Konviktu. Historická budova vyžadovala rekonstrukci a proto se filmové studio přesunulo na Barrandov. „Symbolickou tečkou za trnkovskou atmosférou starého ateliéru byl ohněm ožehnutý strop, stopa po natáčení vrcholné scény Bartova filmu.“ (Zvoníček, 1991, s. 11)

Po **Zaniklém světě rukavic** přichází **Balada o zeleném dřevu**. Již několik let nerealizovaný námět z dramaturgického plánu Studia Jiřího Trnky měl původně točit režisér František Vlácil s výtvarnicí Lenkou Kerelovou. Převzal ho Barta a přes mimořádně náročnou techniku dokázal mýtus o Slunečním princí a panenské Vesně vyprávět pomocí malovaných dřevěných špalíčeků, které rozpohyboval v reálných přírodních podmínkách, které nejsou pro klasickou trikovou animaci příliš vhodné. Přesto se mu to podařilo a film má díky tomuto boji proti vrtkavosti počasí neopakovatelnou atmosféru. „Byla to dobrodružná lovecká výprava, čestný boj s větrnými mlýny.“ říká Barta. Zvláštní je, že balada nezískala žádné festivalové ocenění a hlasatelka Československé televize ji v roce 1985 uvedla jako dokumentární film. (Zvoníček, 1991, s.13,14)

Námět **Krysaře** se v Krátkém filmu řešil několik let. Měli ho realizovat různí výtvarníci (např. Adolf Born nebo Miroslav Štěpánek, který k filmu vytvořil asi šedesát loutek) i různí režiséři (např. Evald Schorm, Pavel Hobl, Juraj Herz) a vzniklo několik scénářů. Jeden scénář napsal dokonce i ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa. „Vysoce ambiciózní a tehdy všemocný Pixa, byl tak na Krysaři zainteresován „autorsky“. I proto zajistil obratem koprodukční partnery...“ (Zvoníček, 1991, s.15) Několik let se však nic nerealizovalo

a smlouva s koprodukčními partnery se rychle blížila ke konci. Krátký film vložil do projektu dva miliony vlastních nákladů a tak nezbylo než začít jednat. Kamil Pixa se tedy v roce 1982 obrátil na Bartu, který už tehdy platil za „nejperspektivnějšího tvůrce naší animované tvorby“, ale témata svých filmů si až doposud vybíral sám. Barta se svými spolupracovníky a přáteli však dokázal Krysaře přepracovat tak, aby vyhovoval jeho tvůrčímu přístupu a svou verzi si obhájil a úspěšně realizoval. Realizace čtyřiapadesátiminutového filmu zabrala dva roky, z čehož natáčení trvalo deset měsíců a je v něm přibližně desetkrát víc záběrů i akcí než v klasickém hraném filmu, i když tento propoččet platil zřejmě pouze v 80. letech. (Zvoníček, 1991, s.15,16)

Při natáčení Krysaře vznikl i dokument **Kronika krysaře** o průběhu natáčení, který režírovala Miroslava Humplíková. V komentáři se však zaměřuje víc na výklad legendy než na samotnou práci tvůrců filmu. (Zvoníček, 1991, s. 19)

V roce 1986 se Barta podílel na filmu Věry Chytilové **Vlčí bouda**. Vymyslel pro ni různé trikové postupy (např. časoběrný růst rampouchů) a hlavně byl hlavním scénografem interiéru horské boudy.

Od spolupráce na hraném filmu se Barta dostal v roce 1987 k realizaci vlastního krátkého hraného hororu **Poslední lup**. Není to však klasický hraný film, je postprodukčně upravován. Pomocí přední projekce a trikové kamery je pohyb zrychlován a zpomalován. Ruční kolorace má pak zdůraznit falešný lesk zlatých předmětů, který se snadno setře. Barta se svými spolupracovníky vyvinul speciální metodu, jak tohoto efektu dosáhnout. Přes čtyřicet tisíc filmových okének bylo postupně promítáno na šedou destičku, ručně dobarvováno suchým pastelem a znovu exponováno na barevný film v trikové kameře. Podobný postup Barta použije později pro dosud nerealizovaného **Golema**. V krátké ukázce ze zamýšleného velkoprojektu se budou prolínat reálné záběry s oživeným hliněným reliéfem. Scénář k **Poslednímu lupu** od Václava Mergla byl původně napsán pro loutkový film. Barta se však rozhodl pro hranou formu kvůli tomu, že by se u loutek těžko dosahovalo jemných změn ve výrazu jejich tváře, které Barta považoval za stěžejní. Svou práci se scénářem popisuje Barta takto: „Když použiji nějakou hotovou literární předlohu, začínám s autorem polemizovat tím, že kreslím obrázkový scénář. Cizí myšlenku nechci mechanicky překopírovat, ale snažím se jí porozumět, přijmout ji za vlastní a nějak dotáhnout. Do jaké míry pak vypadá film oproti původnímu scénáři, to záleží na tom, na jakých základech stojí. Někdy se cizí předloha doslova rozsype, a pak je třeba ji poskládat znovu, anebo houžev-

natě vzdoruje, všechny kameny jsou správně a pevně zaklíněné do sebe, tak jako tomu bylo v případě scénáře filmu **Poslední lup** od Václava Mergla.“ (Zvoníček, 1991, s.22)

Mezinárodní sdružení tvůrců animované tvorby ASIFA (založené roku 1960 ve Francii) realizovalo projekt, ve kterém se měli představit tvůrci animovaných filmů z celého světa. Z našich režisérů byl vybrán spolu s Janem Švankmajerem a Pavlem Koutským také Jiří Barta, který natočil dvouminutový **Autoportrét**, ve kterém se vyklube z Golema, převtělí v upíra, okolo proběhne rukavice a několikrát i krysa.

Posledním filmem realizovaným ještě v komunistické éře je **Klub odložených**. Přesto v něm Barta předznamenává velké změny, které čekají za dveřmi. Na scénáři spolupracoval s Edgarem Dutkou; motto jejich díla zní: „Klub odložených je společenská metafora o lidech dobrovolně žijících na okraji společnosti, uzavřených do svého monotónního bytí, jehož stereotyp rozčeří jen novinky konzumního obchodu.“ (Zvoníček, 1991, s.24) Animace figurín v životní velikosti byla pro animátory novou zkušeností, museli používat speciální metody. Někdy části figurín vyvazovali, jindy přidržovali a podpírali mimo záběr kamery.

Jiří Barta věděl, že nadcházející změny nebudou pro animovanou tvorbu přívětivé. Za Jiřího Trnky česká animace světově proslula a řada dalších autorů po Trnkově odchodu pokračovala v budování skvělé pověsti české animace. Jiří Barta je jedním z nich. Dokázal si svoje projekty prosadit v době totalitní vlády, ale věděl, že na komerčním trhu bude boj mnohem těžší.

1.1.3 Po revoluci

Začátkem listopadu 1989 řekl Barta toto: „Přiznám se že stále ještě nevím, pro koho své filmy točím. Tuto otázku vám bohužel položí každý nespokojený divák nebo produkční. Problematický dotaz většinou odstráním tak, že odpovím: Pro ‚staré děti‘ nebo pro deset kamarádů. Taková odpověď stačí ve filmových klubech, ale lidé, kteří dnes uvažují z hlediska nabídky a poptávky (většinou na mých cestách světem, včetně Franka Zappy), nemohou pochopit, že ve zchudlém Československu si můžeme dovolit takový luxus: natáčet animované filmy pro dospělé. Paradoxní je, že dokud si můžeme dovolit prodávat do Rakouska dřevo ‚na stojato‘, můžeme si dovolit i vyrábět animované filmy pro dospělé. Nerad však uvažuji tímto způsobem. Mám stále ještě relativní svobodu, můžu si vybírat a zpracovávat témata, která se mi líbí. Naše dramaturgie mně vždycky pomáhala

v prosazení mých představ. Mám ale nepříjemný pocit, že zanedlouho mi někdo bude stát za zády a položí právě tuto nepříjemnou otázku: Co nám to tady děláte za naše peníze, pane Barto?“ (Zvoníček, 1991, s.10)

Od roku 1987, kdy vznikla první myšlenka na animovaného **Golema**, se Barta snaží získat na ambiciózní projekt finance. V roce 1993 se podařilo natočit sedmi minutový trailer. Kdyby se mu povedlo film realizovat, byl by to jistě vrcholný snímek nejen naší, ale troufám si říct, že i světové animované tvorby.

V roce 1993 přijal Jiří Barta místo vedoucího ateliéru filmové a televizní grafiky na VŠUP. V témže roce byl habilitován na docenta a v roce 2001 jmenován profesorem. Na otázku: „Co Vám tato práce přináší?“ odpovídá: „Pozice pedagoga má dvě výhody, jednak stále místo a potom možnost nějakým způsobem pokračovat ve svém oboru. Konzultace nad studentskými pracemi jsou nakonec užitečné i pro mě. Je to trénink, neustálé hledání nových řešení, objevování chyb a pochybnosti. Škola vám jistě nepřidá na klidu a spokojenosti. A to je myslím dobře. Snažím se, aby český animovaný film, nebo lépe to, co z něho zbylo, nezmizel v oceánu americko-japonsko-čínské animace.“ (Michalíková, 2007) Působení na škole se vzdal v roce 2007, aby se mohl plně věnovat natáčení celovečerní pohádky **Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?**, kterou napsal společně s Edgarem Dutkou. I když byla pro Bartu práce na škole existenčním zajištěním, podstoupil toto riziko, aby natočil tento krásný film a rozčeřil jím vody komerční 3D produkce.

Přestože je tato doba k autorské klasické animované tvorbě nemilosrdná, i tak se daří Bartovi realizovat několik krátkých snímků. Mimo ně spolupracuje s divadlem a točí i televizní reklamy. Spolupráci s divadlem ilustruje projekt **Ibn Battuta** z roku 1998 - představení typu laterny magiky pro divadlo DAR AL-ATHAR v Kuvajtu, na kterém se podílí i další čeští výtvarníci, např. ilustrátorka Michaela Kukovičová nebo výtvarnice Helena Dušková.

V roce 2000 má příležitost natočit africkou pohádku **Tyran a dítě** přímo v Africe. Projekt fungoval na principu mezinárodní spolupráce, scénárista z jedné země napsal příběh a k realizaci příběhu byl vybrán režisér z jiné země. Svou zkušenost s černým kontinentem popisuje Barta takto: „Mně byla nabídnuta africká pohádka, což jsem velmi ochotně přijal, protože Afriku a africkou kulturu mám velice rád. Byl jsem v Africe tak říkajíc na zkušené, abych se skupinou anglických producentů nasál atmosféru a sešel se tam se scénáristou. Zkušenost to byla pro mne úžasná, přestože šlo o komerční zakázku.“ (Michalíková, 2007)

Další příležitost přišla v roce 2005, kdy se Česká republika prezentovala na Japonském EXPO 2005 Aichi mimo jiné klasickou českou animací, která bývala proslulá v celém světě. Tři tvůrci vytvořili tři krátké snímky inspirované dopisy japonských dětí, které žijí v Praze. Spojením **Karlova mostu** Pavla Koutského, **Víkendu** Michaely Pavlátové a Bartova **Českého roku** vznikl film **Dopisy z Česka** promítaný v pavilonu České republiky na zmíněném expu. Barta v tomto krátkém ilustračním snímku vystihuje pomocí pixilace významné prvky Českých svátků. Za tento snímek si vysloužil cenu Jameson Short Film Award na Třeboňském AniFestu. Na stejném festivalu o rok později vyhrává ve scénářistické soutěži grant ve výši jednoho milionu korun na natočení krátkého filmu podle tohoto scénáře. V roce 2007 tak vzniká první 3D film z rukou klasika **Domečku, vař!** a je znovu vyznamenán, cenu za nejlepší český krátký animovaný film si odnáší z AniFestu v témže roce. Barta opět uvádí pádné důvody, proč si vybral právě počítačovou animaci: „Samotný příběh je o lidech a věcech, které se fatálně míjejí a nebo potkávají na jakýchsi oběžných drahách. Říkal jsem si, že k tak přesnému pohybu by se dobře hodila digitální technologie. Počítač v tomto případě pomáhal výtvarnému záměru. Zastávám názor, že ke každému tématu se hodí jiný výtvarný nebo animační styl, který je třeba pečlivě zvolit.“ (Procházka, 2009)

V březnu tohoto roku měla premiéru nová Bartova pohádka **Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?**. Přestože všechny jeho předchozí filmy jsou orientovány na dospělého diváka, tento snímek je určen především dětem. Ožívají v něm staré hračky odložené na půdě a prožívají dobrodružství v boji proti Pánu Zla. Přejme Jiřímu Bartovi, aby jeho pohádka měla úspěch a přinesla mu možnost konečně realizovat **Golema**.

1.2 Filmografie

1975

Špirituály (VŠUP – Krátký film Praha – Studio Bratři v triku)

Scénář: Jiří Barta, Miloslav Jágr

Námět, výtvarník, animace, režie: Jiří Barta

Kamera: Dagmar Ferklová

Hudba: Jaroslav Celba

1978**Hádanky za bonbón** (Krátký film Praha – Studio Jiřího Trnky) – 8 min

Námět: Věra Provazníková

Scénář, výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Alfons Mensdorff-Pouilly

Kamera: Vladimír Malík

Hudba: Petr Skoumal

1980**Diskjockey** (Krátký film Praha – Studio Jiřího Trnky) – 10 min

Námět: Boris Hybner

Scénář, výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Milan Svatoš

Kamera: Vladimír Malík

Hudba: Petr Skoumal

1981**Projekt** (KF Praha - Studio Jiřího Trnky) – 6 min

Námět: Miloslav Jágr

Scénář, výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Bedřich Glaser

Kamera: Míla Špála

Hudba: Petr Skoumal

1982**Zaniklý svět rukavic** (KF Praha - Studio Jiřího Trnky) – 16 min

Námět: Boris Hybner

Scénář, výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Alfons Mensdorff-Pouilly, Xenie Vavrečková

Kamera: Vladimír Malík, Michal Gahut

Hudba: Petr Skoumal

Balada o zeleném dřevu (KF Praha - Studio Jiřího Trnky) – 10 min

Námět, scénář, režie: Jiří Barta

Výtvarnice: Lenka Kerelová

Animace: Milan Svatoš

Kamera: Jan Vyčítal

Hudba: Vladimír Merta

1985

Krysař (KF Praha - Studio Jiřího Trnky + TV 2000, SRN – celovečerní film pro Südwestfunk Baden-Baden) – 53 min

Scénář, výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Vlasta Pospíšilová, Alfons Mensdorff-Pouilly, Xenie Vavrečková, Jan Zach

Kamera: Vladimír Malík, Ivan Vít

Hudba: Michael Kocáb

1987

Poslední lup (KF Praha - Studio Jiřího Trnky) – 22 min

Námět, scénář: Václav Mergl

Výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Milan Svatoš, Zuzana Kvasnicová, Jiří Barta

Kamera: Jan Malíř

Hudba: Michael Kocáb

Golem

Námět, scénář: Edgar Dutka, Jiří Barta

1989

Autoportrét (KF Praha - Studio Jiřího Trnky) – 2 min

Námět, scénář, výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Vlasta Pospíšilová, Alfons Mensdorff-Pouilly

Kamera: Ivan Vít

Hudba: Michael Kocáb, Petr Skoumal

Klub odložených (KF Praha - Studio Jiřího Trnky) – 24 min

Námět, scénář: Edgar Dutka, Jiří Barta

Výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Alfons Mensdorff-Pouilly, David Filčík, Milan Svatoš

Kamera: Ivan Vít

Výtvarná spolupráce: Květuše Kovářová, Zuzana Kvasnicová, Jiří Helcel

Hudba: Petr Skoumal

1993

Golem (7 minutový trailer)

2000

Tyran a dítě (pro TV Burkina Faso a S 4C/TV WALES)

2005

Dopisy z česka – Český rok (pro EXPO 2005 – Aichi) – 4 min

Scénář, výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Alfons Mensdorff-Pouilly, Milan Svatoš, Kateřina Pávová, Zuzana Bartová

Kamera: Zdeněk Pospíšil, Jan Malíř

Hudba: Zdeněk Zdeněk

2007

Domečku, vař! (Alkay Animation Prague) – 10 min

Scénář, výtvarník, režie: Jiří Barta

2009

Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny? (BIO ILLUSION, koproducenti: ČESKÁ TELEVIZE, UPP, KRÁTKÝ FILM PRODUKČNÍ, CONTINENTAL FILM, SLOVAKIA, AT ARMZ, JAPAN) – 74 min

Scénář: Edgar Dutka, Jiří Barta

Výtvarník, režie: Jiří Barta

Animace: Alfons Mensdorff-Pouilly, František Váša, Jan Štancl, Štefan Marthaus, Michal Kubíček aj.

Kamera: Ivan Vít

Hudba: Michal Pavlíček

1.3 Ocenění

Hádanky za bonbón (1978)

- 1979 – Mezinárodní filmový festival pro děti a mládež ve Zlíně: Zvláštní cena poroty

Diskjockey (1980)

- 1981 – Filmový festival v Krakově: Zlatý drak

- 1981 – Filmový festival v Cannes: nominace na Zlatou palmu za nejlepší krátký film

Projekt (1981)

- 1981 – XXIV. Mezinárodní týden krátkého a dokumentárního filmu v Lipsku: Zlatá holubice
- 1982 – Chicago: Zlatá plaketa
- 1984 – Mezinárodní festival filmů o architektuře a urbanismu v Bordeaux: Cena poroty
- 1984 – Přehlídka filmů o architektuře a urbanismu v Laussane: Cena poroty

Zaniklý svět rukavic (1982)

- 1983 – Oberhausen: Velká cena, Cena FIPRESCI a Cena FICC
- 1983 – Varna: Velká cena Zlatý Kuker
- 1983 – Uppsala: Cena za nejlepší film
- 1983 – Espinho: Hlavní cena v kategorii animovaného filmu
- 1984 – Tarbes: Velká cena
- 1985 – Tours: Velká cena

Krysař (1985)

- 1986 – Bilbao International Festival of Documentary and Short Films: cena Golden Mikeldi za animaci pro Jiřího Bartu
- 1986 – New Castle: hlavní cena festivalu
- 1986 – Royan: hlavní cena v kategorii, cena za nejlepší hudbu
- 1986 – Chicago: Zlatá plaketa (Golden Plaque) za nejlepší animovaný film
- 1986 – Espinho: nejlepší animovaný film
- 1986 – San Sebastian: FIPRESCI Special Mention, CIGA Special Mention
- 1987 – Madrid: cena za animaci
- 1987 – São Paulo: nejlepší režie, nejlepší kamera
- 1988 – Salerno: hlavní cena v kategorii
- 1989 – MF dětských filmů Alençon: Alençonská krajka

Poslední lup (1987)

- 1988 – Cracow Film Festival: Silver Dragon
- 1988 – 33. MFF Valladolid: Stříbrný klas v kategorii krátký film

- 1988 – 5. Evropský festival krátkých filmů v Západním Berlíně: Cena publika
- 1989 – 9. MFF fantasy filmů v Portu: Zvláštní uznání poroty
- 1989 – 5. MFF animovaných filmů ve Stuttgartu: Zvláštní uznání

Klub odložených (1989)

- 1990 – Oberhausen: Cena filmových klubů FICC
- 1990 – Mezinárodní filmová přehlídka v Montecatini-Terme: Hlavní cena

Dopisy z česka (2005)

- 2005 – AniFest: cena Jameson Short Film Award

Domečku, vař! (2007)

- 2007 – AniFest: Cena za nejlepší český krátký animovaný film

II. PRAKTICKÁ ČÁST

2 ROZBOR DÍLA

Animovaný film je úžasný v tom, že dává prostor neskonalé fantazii. V tomto imaginárním světě se může stát naprosto cokoliv. Animace je prostředkem k naplnění našich dětských snů. Kdo z nás v útlém dětství nevěřil, že jeho hračky v noci, když on tvrdě spí, ožívají? Kdo z nás večer co večer nepředstíral, že už dávno usnul a přitom se snažil zaslechnout sebemenší šustot oživlých hraček? Kdo z nás se nebál stínů, které v noci nabyly hrůzostrašných tváří? Kdo se nebál, že pod postelí na něj číhá krokodýl, který mu ukousne nohy, pokud sleze z postele? Všichni jsme měli nějaká dětská přání i strachy. A ti, kterým zůstaly i v dospělosti, jsou tvůrci animovaných filmů. To oni nám umožňují vrátit se alespoň na chvíli do světa fantazie.

Filmy Jiřího Barty doslova jítří naše smysly. Působí naléhavě tím, že dávají do kontextu nezvyklé paradoxy. Nejenže tím vyvolávají pocit zvláštní nejistoty, ale zároveň vzbuzují lehkou ironii a směšnost. Bartova tvorba funguje na principu protikladů, které v divákově podvědomí nabourávají zažitý pohled na svět, což ho nutí přemýšlet nad základními otázkami existence. Bartovi filmy zasahují hluboko, aniž by obsahovaly patos nebo jen hloupě moralizovaly. Poučení, které si z nich odnášíme, je naše vlastní. Filmy nám nic nevnucují ani nepodsouvají, naopak nás nutí zamyslet se nad sebou samými s humorem a nadsázkou.

2.1 Krátké filmy

Tvorba Jiřího Barty se zaměřuje převážně na dospělého diváka, ale v jeho filmografii najdeme i dva snímky pro děti, které však potěší i dospělé. Jiří Barta realizoval až doposud devět krátkých animovaných snímků. Většina z nich pochází ještě z komunistické éry, která na jedné straně českou kulturu utlačovala, ale v případě animovaných filmů vytvořila půdu pro vznik zlatého fondu české animace, která v této těžké době proslula po celém světě. Prosadila se především díky rozmanitosti a pestrosti, milému humoru a hlavně díky tomu, že dokázala vytvořit protiváhu americké Disneyovské produkci.

Krátký film jako svébytný filmový útvar zanikl v podmínkách nového státu velmi rychle. Jeho smrt uspíšilo zrušení povinnosti kin vysílat před každým filmem týdeník a krátký film. Ten nahradily reklamy a filmové upoutávky. Ani rozšiřování televizního vysílání ho nijak nepodpořilo. Natočit krátký autorský film se v současné době stalo nemožným. Vzniklo sice pár projektů ze Státního fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie (mezi jinými i ukázka k filmu **Golem**), ale tyto filmy se k divákovi stejně téměř nedosta-

nou. Krátké filmy už tedy v našich podmínkách vznikají pouze na filmových školách jako práce studentů, kterým by měly sloužit jako odrazový můstek k budoucí kariéře, paradoxně je to však pro většinu z nich poslední možnost autorské tvorby.

Před rokem 1989 u nás vznikalo přes sto animovaných filmů ročně. Za následujících devatenáct let by se animované projekty daly spočítat na prstech.

2.1.1 Hádanky za bonbón (1978)

Na scénáři ke svému prvnímu autorskému filmu spolupracoval Barta s Věrou Provazníkovou (básnířkou a úspěšnou autorkou mnoha dětských knih). Je to první a na dlouhou dobu i poslední snímek Jiřího Barty, který je určen dětem a také se v něm mluví. Hlas postavičkám propůjčil Vlastimil Brodský. Krátká hříčka je založena na třech hádankách. Šprýmovný Tazač se ptá a Hadač, rozšafné zvláštní zvířátko, které má dlouhý stočený nos, malá křidélka a krátké nožičky, svými fyzickými proměnami ilustruje vývoj přemýšlení nad správnou odpovědí. Když uhodne, bude odměněn bonbónem. Tazač je bílou linkou nakreslená nosatá hlava, která se přeměňuje v provokující otazník.



Obr. 1. Z filmu *Hádanky za bonbón*

Ve výrazu je film mírně uspěchaný, ne všechny proměny se dají stihnout na první pohled. Každá proměna je ale vtipná a má svůj důvod. Film je zpracovaný technikou poloplastické loutky v kombinaci s kreslenou animací. Dva světy – svět hádanek a svět odpovědí – jsou tak od sebe odděleny jednak různou technikou, ale každý má i svou polohu. Děj se odehrává na stránkách knížky, jak zjistíme hned v úvodu. Hadač přichází zleva k hádankám vepsaným na pravé straně pomocí jednoduchých piktogramů. Samotný text hádanky se tak sám podobá hádance. Hadač rozluští text hádanky jako první a dál musí přemýšlet nad odpovědí. Jeho přemýšlení není přímočaré, někdy se mu vyloženě nechce, takže usne

a chrápe, aby se jeho dlouhý nos vzápětí proměnil v záplavu různých dechových nástrojů. Jeho proměny ilustrují to, na co právě myslí. Někdy hádanku uhodne sám, někdy mu musí být trochu napovězeno. Rozšafný děj doplňuje i veselá hudba od Petra Skoumala.

Dalo by se říct, že se v tomto krátkém dílku Barta inspiroval oblíbeným seriálem o medvědech od Kolína Břetislava Pojara a Miroslava Štěpánka. Medvědi, kteří se také rádi a velmi často proměňují v záplavu různých hraček a věcí, mohli sloužit jako prvotní impuls. Barta však téma proměn zpracovává po svém.

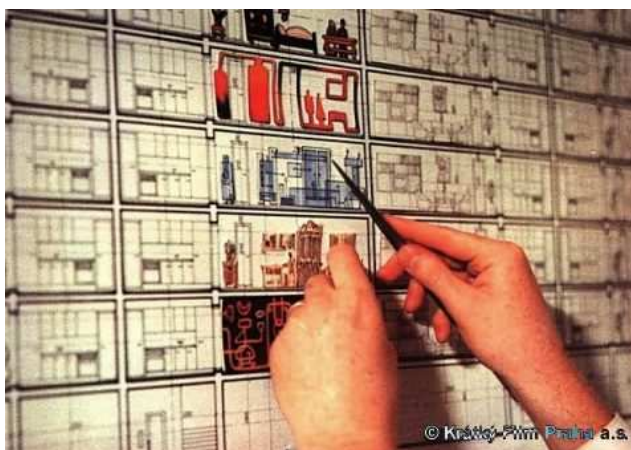
2.1.2 Projekt (1981)

Námět k filmu se jeví jako jednoduchá anekdota. Zpracování Jiřím Bartou jí však dává nečekané přesahy. Film začíná pohledem na architektovy ruce, které si pečlivě chystají rýsovací potřeby. Sterilnost záběru na čistě bílém podkladu evokuje přípravu chirurgických nástrojů před náročnou operací. Samotný proces rýsování začíná od základů a ve zvuku je doprovázen ruchy stavebních strojů z reálné stavby domu. Tím nás autor odkazuje ke skutečné stavbě domu, ruce architekta zde zastupují stavební dělníky. Všechno se opakuje, každé patro je kopií toho předchozího, všechny dveře vypadají stejně, v každé kuchyni je stejná linka, všechno okótováno stejnými typologickými rozměry. Když je dům hotov přichází na řadu zabydlení. Ruce architekta berou bílé obálky a vytahují z nich spolu s bytovým zařízením i obyvatele bytu. Osazenstvo stěhující se do nových domovů je velmi rozmanité a poukazuje na to, jak se do panelových sídlišť z nedostatku jiných možností sestěhovali nejrůznější typy lidí – od umělců až po typické vesničany z chalupy. Zvuk zde dokonale spolupracuje s obrazem, aby vytvořil jednak atmosféru rozmanitosti, ale i pocit neosobního panelového bytu. Každá domácnost má svůj hudební motiv, když se ale do jejího sousedství stěhuje jiná rodina s jiným hudebním motivem, původní motiv je stále slyšet jakoby přes stěnu, což všichni dobře známe z těchto bytů s tenkými mezibytovými příčkami. Ruce se snaží vměstnat do malých pokojů obří zámecké skříně, když se nevejdou, přichází na řadu nůžky, aby to co se přesně nehodí „přistříhly“ na míru panelákového bytu. Tak z kozy udělají pejska, babku odstříhnou od kachlových kamen a umístí ji do moderní kuchyně, atd. Když jsou všechny byty obsazeny, nezbyvá než je uzavřít uniformní fasádou. Ne nadarmo se panelovým sídlištěm říká „králíkárny“. Aby fasáda dobře přilnula, berou si ruce na pomoc váleček. Pěkně všechno uhladit, někde trochu víc přitlačit a zkontrolovat výsledek. Po odkrytí fasády musí být všechny domácnosti totožné, i s těmi nejvzdorovitějšími si nakonec poradí. Znovu záběr na uniformní fasádu, kamera od ní od-

jíždí a vidíme uniformní sídliště, tisíce bytů, tisíce stejných domácností. Vyprojektovaná společnost.

Bartův krátký snímek je výstrahou. Varuje, abychom nenechali naše životy řídit nějakými vyššími vlivy, ale abychom si zachovali vlastní individualitu i přes vnější tlaky zdegenerované společnosti.

Osobně mě překvapuje, jak tento snímek vůbec mohl vzniknout. Podle mě je kritika totalitní společnosti, sice přenesená na panelová sídliště, bijící do oka. Přestože je to první věc, která mě k tomuto filmu napadá, myslím si, že nese svoje poselství i v dnešní době, kdy ji můžeme přetransformovat na ještě ostřejší kritiku nezřízeného konzumu.



Obr. 2. Z filmu *Projekt*

2.1.3 Diskjockey (1980)

Kritika konzumu je hlavním tématem i dalšího Bartova filmu **Diskjockey**. To, že Barta spolupracoval na scénáři s mimem Borisem Hybnerem, se výrazně projevilo i na stylistické formě tohoto snímku, který je, dalo by se říct, animovanou pantomimou. Jde o sled záběrů z pohledu v názvu zmíněného Diskjockeye, které v klipovitém rytmu dokumentují jeho denní činnosti. Záběry jsou stylizované do kruhů, tak aby cokoliv, co DJ dělá, mělo tvar toho, co je v jeho životě zřejmě nejdůležitější, a to gramofonových desek. Nebo by se to také dalo říct tak, že je pro něj v životě důležité jen to, co mu připomíná vinyly, ať je to slunce nebo měsíc, umyvadlo, pilulka aspirinu, talíř, omeleta, popelník, knoflík, odznáčky, značky, atd. Když dorazí na diskotéku, pouští desky, světla blikají a lidé jásají, desky se točí, světla blikají, desky, světla, hraje hudba, lidé jásají, DJ hraje, desky se točí, celý svět se točí, lidé se baví, ale baví se i DJ? Na co asi myslí? Na sladký dort, na kilo tlačenky, na ozubená kola velké mašinerie, na maso na guláš, na plechovky s kompotem, a už toho má

dost, hlava mu z toho třeští jako po boxerském zápasu. A tak to jde až do rána a všechno se zase opakuje. Nekonečný stereotyp. Všechno je v kruhu, v uzavřeném kruhu, ze kterého nelze uniknout. Divák vidí svět očima DJ. Je ztotožněn s DJem. Záplava kruhových symbolů se na něj nezadržitelně řítí, nemůže ji zastavit i kdyby chtěl.

Barta v tomto filmu používá techniku ploškové animace a výtvarný styl volí tak, aby zdůraznil a podpořil myšlenku stereotypního konzumního života. Americká retuš jako vystřížená z reklamních plakátů, uhlazená, dokonalá, líbivá, odosobněná.



Obr. 3. Z filmu *Diskjockey*

Zvukový doprovod je zde opět řešen velmi originálním způsobem. Pro denní činnosti DJ jsou použity pouze ruchy, do doby než se ocitá na diskotéce, nezazní žádná hudba a i hudba na diskotéce produkovaná z gramodesek je jaksi stylizovaná a deformovaná.

Po dokončení **Dickjockeye** odpovídá Barta na otázku: „Co nemáte rád?“ takto: „Především to, co člověku brání v rozletu, nebo jej ohrožuje, obtěžuje, vymezuje a určuje. Takových omezení nabízí moderní doba dostatek. Mám na mysli jak základní zjevné projevy soudobého zla, tak i skryté zlo zakleté do pseudokulturního světa masek ‚moderního životního stylu‘, světa umělohmotné elegance a povrchní perfektnosti.“ (Zvoníček, 1991, s.6) A v této odpovědi se skrývá celý význam tohoto filmu, ale nejen tohoto. Ve všech Bartových filmech najdeme věčný boj proti letargii a rezignovanosti, proti spokojení se s tím co je, i když to není zrovna dobré, proti pasivitě a stereotypu, bezduchosti a ztrátě fantazie.

Film **Diskjockey** „...“ provokuje k širším úvahám. Druhou stranou mince překotného tempa naší doby bývá snaha o navození umělé duševní rovnováhy a vyrušení všech konfliktů, která vede únikem a maskou k popření člověka. ... maska nahradila obličej, lidskou tvář. Netvář „dokonalé“ masky, jež napodobuje živou lidskou tvář tím, že se přes noc přizpůso-

buje jakékoli momentální módě, vyjadřuje mezní podobu ztráty humanity.“ (Zvoníček, 1991, s.6) Toto varování platí v dnešní době ještě víc než kdy jindy.

2.1.4 Zaniklý svět rukavic (1982)

I na tomto filmu je patrné, že autorem námětu je mim Boris Hybner. Celý děj je vyjádřen pomocí pantomimické hry rukou, tedy spíše rukavic a animátoři Alfons Mensdorff-Pouilly a Xenie Vavrečková odvedli skvělý výkon při ožívování jejich gest. Jde vlastně o rychlý průřez dějinami filmu, parafrázovaný jako dějiny zaniklého světa rukavic. Ale i zde, stejně jako u ostatních Bartových filmů, nalezneme hned několik rovin sdělení.

Děj začíná hranou sekvencí, ve které se při stavebních pracích objeví ve výkopu skládka starých škaredých rukavic a změť starého vytahaného filmu. Bagrista štítivě zvedá pár rukavic, pak si všimne filmu. Možná by na něm mohlo být něco zajímavého. Najde neporušenou krabici, jde si udělat přestávku a při ní si pustí film a otevře lahvové pivo. První sekvence je parafrází na staré černobílé grotesky. Bílá rukavice obchází po černém území a přemalovává černé stěny (nábytek) bílou barvou. Pod štětec se jí omylem připlete černá rukavice, směje se a utíká, černá za ní, uklouzne na vylité barvě, přivolává další rukavice, honička přesně ve stylu starých dobrých grotesek Bustra Keatona a Charlieho Chaplina. Rychlé akce doprovázené klasickým dobovým klavírem. Závěr: bílá rukavice odchází v dál orámovaná kruhem na černém pozadí, který se za ní zavře. Je zde zrychlená frekvence snímků, poškrábání filmové kopie, hudební styl, stylizovaný pohyb, jednoduché ale dobře vymyšlené gagy, vše co nesmí žádná groteska postrádat.

Každá další sekvence je oddělena krátkým hraným úsekem, který nám připomíná, že film sledujeme očima bagristy, který si nezučastněně nalévá pivo do sklenice. Následuje romantická scéna ve stylu osudových sladkobolných dramát ze 30.let. Souboj dvou rukavic o krásnou ženu (taktéž rukavici) končí tragickou smrtí všech tří aktérů. Žena a její nápadník na útěku jsou zabiti pronásledující rukavicí, která když vidí smrt své lásky, se vrhne z útesu vstříc jisté smrti. Romantická hudba, milostné scény, ale i napětí a tragédie – Greta Garbo a John Gilbert se vším všudy. Bagrista se napije piva. A jsme v surrealismu a la Andaluský pes Luise Buñuela a Salvadora Dalího. Rukavice prochází alejí z hodin za ostřeho svitu měsíce, za ohlušujícího jekotu prořízne břitva plátno s namalovaným okem a dírou prolézá rukavice, scéna s erotickým nádechem, ve které se krajková rukavice vzdychajíc svlékne z „nahé“ ruky, kterou vzápětí obsypou mravenci. Bagrista si vytahuje

z balíčku cigarety. Další sekvence s tematikou válečných filmů začíná záběrem na divoče gestikulující a hlasitě cosi proklamující černou rukavicí, dav rozvášněných hrdě kontruje a provolává slávu. Válka je zde doslovně parafrázována jako „cesta ohněm“, protože vojáci jsou naloženi do uhláku a vsypáni do kamen. těm co se podaří přežít a vrátit se domů se dostane vřelého přivítání. A vůdci je provolána sláva, přestože neopustil špalek na štípání dřeva, který mu slouží jako podium, ... ale vyhrál válku. Bagrista si zapaluje cigaretu. Nápis na výloze starožitností hlásá Federico Bellini, takže je hned jasné, že jde o napodobení Felliniho filmů. V krámě se odehrává velký rozmařilý raut s mnoha barvami, chutěmi, zvuky a svůdnostmi. Euforické rukavice se oddávají smyslným radovánkám, koupou se ve víně, zdobí se zlatými šperky, slastně se nechávají polít horkým voskem (tato scéna má výrazně silný erotický podtext, ale ten má i mnoho dalších, např. ženská rukavice vtahuje do úkrytu mořské lastury okolo procházející mužskou rukavicí, apod.). Celá scéna končí hromadnou katastrofou poté, co se roztrhne gumová rukavice přeplněná vínem.



Obr. 4. Z filmu *Zaniklý svět rukavic*

– „Federico Bellini“

Bagrista tiple cigarety. Posledním náhledem do světa rukavic je dokumentace jejich zániku. V tomto úseku Barta paroduje postapokaliptické vize sci-fi filmů. Všudypřítomná špína a trosky navezené skládky, elektronická hudba, střelba, policejní teror, rvačky a hlavně hodně kečupu, pokleslá zábava blikajících automatů, mihne se tu dokonce i Godzilla (nebo je to Tyranosaurus Rex?) a sežere kabaretní tanečnici. Z oblohy se snáší létající talíř (je to blikající plechová krabice od filmu) a přistává před udiveným davem rukavic, z davu vystoupí bílá rukavice (Frigo) z první ukázky a nastoupí do talíře, ten se opět vznese a odlétá do vesmíru. Bagrista stojí nad jámou, kde našel pozůstatky zaniklého světa, a zalévá ji betonem.

„Jiří Barta byl se svými spolupracovníky připraven na realizaci dalších epizod („neorealisticke sociální drama“, „Hitchcockovi Ptáci“), ale diktát metráže přizpůsobované limitu krátkometrážních přípojů autorovy plány zredukoval.“ (Zvoníček, 1991, s.12)

Tak jako dvě předchozí témata obsahují silná morální sdělení, tak **Zaniklý svět rukavic** je spíš vtípnou hříčkou. Ale když budeme chtít, najdeme i zde něco, co přesahuje rámec vtipných parafrází filmových dějin. Jde hlavně o spojení s reálným světem skrz stavebního dělníka, který po shlédnutí filmu a zjištění toho, jak rukavice dopadly, raději zalije naleziště pořádnou porcí betonu, než aby ho našel někdo jiný a zjistil, co vlastně čeká i lidstvo. Ač je filmový žánr označován za zábavní průmysl, jeho schopnost vypovídat o lidské společnosti je o to silnější. Pokud si uvědomíme jeho roli, styl a oblibu témat v jakékoli době, můžeme si i snadno odvodit společenskou situaci.

2.1.5 Balada o zeleném dřevu (1982)

V jednom roce dokázal Barta realizovat dva nesmírně náročné projekty, a to po **Zaniklém světě rukavic** **Baladu o zeleném dřevu**. Náročnost tohoto projektu spočívala v tom, že je celý natáčen v plenéru, což je pro loutkovou animaci a práci s trikovou kamerou naprosto nevhodné prostředí. Barta popisuje peripetie, které museli podstupovat slovy: „Je to film o přírodě; před začátkem natáčení jsem byl přesvědčen, že příroda ve filmu musí být pravdivá, že sníh musí být sníh a ne cukr, jarní voda musí být divoká a dravá, nikoliv fázovaný celofán. A proto jsme tentokrát s malým štábem vyrazili do plenéru, vybaveni ateliérovou technikou jako těžkooděnci. Dostat však neklidnou přírodu „po okénku“ do trikové kamery byl často předem prohraný souboj. Slunce se nám během záběru schovávalo za mraky, vítr kácel loutky opatrně nastavené ve fázi, a pak do toho ještě třeba začalo přšet. Animátor Milan Svatoš pohyboval loutkou tak, že byl zavěšen na provaze z lanovky na Lomnický štít. Jarního tání jsme docílili tím, že jsme sněhový ostrůvek polévali několik hodin asi sto padesáti kýbly horké vody. Hodně záběrů jsme kvůli změně počasí natáčeli několikrát. Po všech útrapách nám ale v kameře několik kompletních záběrů přece jen uvízlo – a z nich je ten film. Byla to dobrodružná lovecká výprava, čestný boj s větrnými mlýny.“

Námětem se stala lidová balada o věčném boji jara proti zimě. Barta pracuje s velmi jednoduchou, ale silnou symbolikou. Přestože se ještě v chalupách topí, symbol jara – špalíček s dívčí tváří – utíká do krajiny. Vláda zimy – havrana smrtihlava – však ještě neskončila, snadno přemůže bezbrannou dívku, brutálně ji pozře svým ostrým zobákem a obnoví svou vládu nad krajinou, která se znovu zahalí do sněhové peřiny. Bitvu nad slunečním

princem však vyhrát nedokáže, je rozpuštěn jako rampouch. Osobně považuji za nejsilnější moment tohoto filmu vynášení morany na hranici, která je zapálena plápolajícím březovým lístkem, místo plamenů zahoří čerstvě rostoucí tráva a smrtka obrazí novým životem. Úžasná poetika je však vzápětí přetržena návratem do reálu. Z domu vychází člověk, aby posbíral nasekané špalky, nad obrostlým polenem se ani nepozastaví, krutě z něj serve nové větvičky a přihodí ho k ostatním, které půjdou do kamen. Barta tím trefně vyjadřuje kam naše společnost dospěla, jestliže kdysi lidé souzněli s přírodou a uctívali matku zemi, dnes žijí obklopeni betonem a vlastními vymoženostmi a příroda se z jejich životů nenávratně ztrácí. A naše bezohledné chování vůči přírodě nemůže přinést nic dobrého.

I zde se projevuje Bartovo neodmyslitelné novátorství. V každém ze svých projektů zkouší neotřelé postupy a kombinace, díky nimž mají jeho filmy neopakovatelnou a nezapomenutelnou atmosféru. Animace v plenéru dala záběrům jakýsi až nadčasový a mimoprostorový výraz lidovým baladám vlastní např. právě zrychlenými mraky na nebi, nebo časosběrnými snímky růstu a pučení rostlin.

„Ať chceme nebo nechceme, jsme unášeni proudem přírodních zákonů. Hlásím se spíše ke skupině lidí, kteří se snaží žít v souladu s přírodou. To znamená stále trpělivě jí naslouchat a zkoušet zachytit její geniální rytmus,“ říká Barta. (Zvoníček, 1991, s. 14)



Obr. 5. Z filmu *Balada o zeleném dřevu*

2.1.6 Poslední lup (1987)

Poslední lup je absurdní horor o tom, jak si zloděj myslí, že dokáže okrást upíry, ale to oni okradou jeho. O krev. Původní Merglův scénář je situován do Prahy přelomu 19. století a byl napsán pro ryze loutkovou animaci, které se měl původně ujmout Miroslav Štěpánek. Když se do námětu pustí Barta, je jasné, že opět půjde o velmi netradiční pojetí jak vizuál-

ně, tak stylem vyprávění. Střetávají se tu dva světy - lupič se všemi atributy moderní doby a upíři v podobě dávných aristokratů. Paradoxně je to ale moderní lupič, který tu působí nepatříčně. Barta opět sází na úspěšnou metodu protikladů. Groteskní scény tak působí mnohem výrazněji v celkové atmosféře snu.

Film je zajímavý tím, že v každém dalším vývoji naprosto bourá naše očekávání. Tím vzbuzuje napětí a smích jako reakci na napětí. Zloděj se vloupá do domu. Myslíme si, že je opuštěný, ale není. Znenadání se tu objeví prapodivná společnost, která zve zloděje ke stolu. Místo toho, aby se ho bála nebo chtěla získat své věci zpět, zahrnuje ho dalším bohatstvím. Když starý pán holí břitvou omámeného zloděje, čekáme, že ho podřízne, ale ne, naopak hubuje holčičce, která málem způsobila neštěstí tím, že upustila meloun. Ani upíři tu nejsou klasičtí upíři s krví kolem úst vysávající oběť z krční tepny, jak je známe z hororových filmů. Krve se zmocňují sterilním sofistikovaným přístrojem fungujícím na principu přetlaku, takže nazmar nepřijde ani kapička. Poslední záběry nám odkrývají skutečnost, že opuštěná vila není obyčejný dům, ale stará hrobka na hřbitově, kolem kterého za ranního svítání projíždí sanitka. Ani ta už zloději nedokáže pomoci, i kdyby o něm věděla.



Obr. 6. Z filmu *Poslední lup*

Tento snímek vyniká opět novou a nezvyklou technikou. Přestože režisér pracuje se skutečnými herci, nelze o **Posledním lupu** říct, že by byl hraný. Klasicky natočené záběry jsou totiž postprodukčně upraveny tak, jako se pracuje s loutkou. To znamená, že některá filmová okna jsou odstraněna a jiná zase nakopírovaná za sebe, aby vytvořila takzvané výdrže. Snové atmosféry je pak dosaženo speciálním dobarvováním. V některých záběrech jsou to třeba pouze zlaté odlesky na bezcenném harampádí, nebo zruřovělé tváře, jiskry v očích, červený jazyk, apod.

I hudba, komponovaná Michaelem Kocábem, zní jako z jiného světa. Smyčcový orchestr nahrával ve speciálních podmínkách, aby bylo dosaženo dojemného halu a pocitu snu. (Brdečková, 1988, s. 295) I ruchy jsou zahaleny do mlžného oparu jako samotný obraz.

2.1.7 Klub odložených (1989)

Kdybych si měla vybrat nejoblíbenější Bartův film, musela bych se těžce rozhodovat mezi **Krysařem**, **Zaniklým světem rukavic** a právě **Klubem odložených**. Symbolika, kterou Barta užívá ve všech svých filmech, dosahuje v **Klubu odložených** velké společenské naléhavosti. Je spodivem jak si Barta vybírá témata svých filmů a jak je dokáže transformovat tak, aby byla zároveň aktuální i nadčasová. Před dvaceti lety natočený film komentující situaci roku osmdesát devět má dnes stejně naléhavé vyznění jako tehdy.



Obr. 7. Z filmu *Klub odložených*

Společenská satira je aplikovaná na svět zapomenutých vysloužilých módních figurín. Jejich stereotypní život zobrazuje opakovanými návyky. Každý má v této prapodivné společnosti své místo a svou funkci plní přesně jako hodinky, dokud není jejich předurčená činnost narušena zásahem zvenčí. Násilně je odstraněno původní osazenstvo a nahrazeno moderními figurínami, pro které je život jeden velký večírek, na kterém nesmí chybět alkohol, cigarety a hlasitá hudba. Původní obyvatelé skladiště se však nechtějí vzdát bez boje. Výsledek pak nemůže být jiný než kombinace obou extrémů. Všechno vlastně zůstává při starém, jen to celé dostalo nový kabát z atributů moderní konzumní doby. Harfu nahradí přehrávač se sluchátky, místo staré barvy se v kuchyni vaří z chemických čistících prostředků, noviny vystřídá moderní motoristický časopis a všichni nakonec ustrnou u prázdné blikající televizní obrazovky.

2.2 Celovečerní projekty

Klasická animace je náročná disciplína, tvorba několikaminutového snímku může znamenat i několikaměsíční práci. Proto když vznikne celovečerní animovaný snímek, je to důvod k velké radosti. V dnešní době je to však trochu jinak, velká animační studia chrlí počítačově animované filmy jako na běžícím pásu. Tyto snímky sázejí na líbivost, vtip, rychlou a akční animaci a srdceryvný příběh. Jediné co jim doopravdy chybí, ale co by žádný animovaný snímek neměl nikdy postrádat, je fantazie. V jejich záplavě se snadno ztratí občasné pokusy oživit klasickou animaci, která by se proti ztrátě fantazie nikdy neprohřešila. Celovečerní animované filmy, které u nás vznikly po revoluci, se dají spočítat na prstech jedné ruky: **Fimfárum I a II**, **Jedné noci v jednom městě** a poslední Bartův film **Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?**. Představa, že před revolucí vznikalo ročně přes sto animovaných snímků ve srovnání se současnou situací vyznívá dost tristně.

Fantazie Jiřího Barty nemá hranice, je nespoutaná a ničím neomezená, vždy slouží k vyjádření hlubokého smyslu, poslání, myšlenky, která se dotýká každého z nás.

Krysař se svými čtyřiapadesáti minutami je těžce zařaditelný. Není to ani celovečerní snímek ani krátký film. Jeho necelá hodina je však natolik nabitá, že se vyrovná jiným hodinu a půl dlouhým filmům.

Golem, pro kterého Barta hledá producenta již dvaadvacet let, je nerealizovaný sen režiséra. Kdyby se někdy podařilo jej realizovat, šlo by o mistrovské dílo. Barta počítá s klasickou délkou hodinu a půl. Náročná realizace projektu by však znamenala minimálně dvouleté natáčení.

Poslední Bartův film **Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?** Byl teprve nedávno uveden do kin. Přestože jde o ojedinělý projekt, kina se s jeho projekcí příliš nepřetrhnou. Pokud vůbec film uvádí, pak v odpoledních časech vyhrazených pro dětské filmy. Přitom by se o něm dalo říct, že jde spíš o pohádku pro dospělé děti. Animovaná pohádka o hračkách z půdy byla ze zamýšlených pětadevadesáti minut zkrácena o dvacet minut, které se už nestihly natočit.

2.2.1 Krysař (1985)

V roce 1985 dokončuje Barta **Krysaře**, který se záhy stane ikonou. Pod scénář se podepsal Kamil Pixa, tehdejší ředitel Krátkého filmu a důstojník StB, který také zajistil koprodukcii

s východoněmeckou televizí. Tehdy mu šlo samozřejmě pouze o honorář ve valutách a uvedení jména v titulcích, proto na oplátku nechal Bartovi volnou tvůrčí ruku. Takových akcí jsme ale svědky i dnes, takže se dá říct, že v tomhle se doba až zase tolik nezměnila.

Německá legenda o Krysaři pochází ze 13. století a stala se inspirací pro mnoho uměleckých děl všech žánrů. Nejznámější literární adaptace pocházejí od bratří Grimmů, Roberta Browninga, Goetheho a dalších. Z našich spisovatelů se legendou inspiroval Viktor Dyk, jeho literární zpracování vycházelo v letech 1911 a 1912 v časopisu Lumír a dostalo se mu mnoha opakovaných vydání. 17. vydání z roku 2002 je navíc doplněno výtvarnými návrhy Jiřího Barty pro film **Krysař**. Roku 1940 E.F. Burian Dykovo dílo zdramatizoval a promítl do něj napjatou předválečnou situaci nacistické okupace. I když se drží Dykovi předlohy, vytváří v divadelní inscenaci paralelu mezi světem lidí a světem krys, o což se ve svém filmu snaží i Barta, který k tomu, aby působil na diváka používá velmi znepokojivých metod. Bartův film se přesně nedrží žádné z literárních předloh, ale s tématem pracuje velmi kreativně. Původní legenda mluví o pomstě Krysaře v pestrobarevném oblečení, tím že odvedl roku 1284 z města Hammeln 130 dětí poté, co mu radní města odmítli zaplatit za vyhubení krys. Legenda má více podob a několik různých konců. Vznik legendy může být opodstatněn historickou událostí, o které však nejsou žádné písemné záznamy. Historikové se pouze dohadují, že mohlo jít o morovou ránu, dětskou křížovou výpravu, kolonizaci východní Evropy, apod. Viktor Dyk legendu používá jako metaforu přerodu lidské osobnosti z bohémského krysaře putujícího světem a občas hubícího krysy v těžce pracujícího rybáře, který dokáže odolat mámení snů a realisticky se postarat o dítě, které potřebuje mléko. Bartovi slouží ke ztvárnění zkažené společnosti, kterou nemine trest. Ale legenda je pro Bartu jen obálkou, která dává myšlence jméno, místo, čas a souvislosti. Sama myšlenka totiž nestačí, musí dostat vhodnou formu, aby byla přenositelná. A Barta svoje myšlenky vyjadřuje tak, že nikoho nenechají klidným.

Krysař je Bartův první loutkový film. První film, ve kterém se objevují loutkové postavy, ale ani zde to nejsou postavy v klasickém filmovém podání. Pokud u Barty mluvíme o postavách, jde vždy o karikatury vlastností společnosti, ne jednotlivce. Barta ponechává hlavní postavy z Dykovy novely (**Krysař**, Agnes, rybář Jörgen, tesař, krejčí, hospodský, ...), ale nepracuje s nimi jako s klasickými postavami, odosobňuje je a jednotlivým postavám přisuzuje symbolickou funkci.

Měšťané představující zkaženou konzumní společnost, jejíž smysl je založen pouze na hromadění peněz a hmotných statků, jsou zobrazeni jako mechanické stroje rutinně odvádějící svou práci nebo jako snobsky vyhlížející paninky, které se do krve porvou o halíř. Jejich hlavy jsou malé, podobné slepičím, místo v nich zbylo pouze na počítání zlaťáků. Ulice a náměstí zaplňují loutky více podobné strojům než lidem. I jejich pohyb řídí jakýsi hodinový stroj v nejvyšší věži města. Jejich ostré rysy řezané z ořechového dřeva, odkryté pohybové mechanismy, oči ze špendlíků a prsty z ostrých drátů, jsou tolik nepodobné vzhledu loutek, které jsme dosud vídali v animovaných filmech. Mezi strojové otroky peněz vstupuje vznosná figura Krysaře. Půlmetrová loutka zahalená v plápolajícím plášti s kápí. Symbol strachu z odplaty za naše hříchy, strachu ze smrti, strachu z trestu. Přestože se lidé Krysaře bojí a cítí jeho kouzelnou moc, dokážou se mu na konci vysmát a odepřít slíbenou odměnu. Není radno se vysmívat smrti. Nikdo jí neuteče.

I ve městě plném hříchu se najde čistá duše. Agnes, která je u Dyka nerozhodná a neumí si vybrat mezi Krysařem a Kristiánem, která nakonec Krysaře zradí, přestože on je kvůli ní ochoten ušetřit celé město, je pro Bartu ztělesněním čistoty. Bílá něžná loutka s křehkými rysy kontrastuje s tmavými ostře řezanými a tvrdými loutkami měšťanů, kteří na konci zničí i tuto poslední čistou bytost, která raději zemře, než by se stala součástí zkažené společnosti. Samostatnou roli tu má i Sepp Jörgen, chudý a jednoduchý rybář, který jen z povzdálí pozoruje, co se děje ve městě. To on je soudce, k němu obrací krysař svůj pohled když přichází do města a když z něj odchází a jeho pohled prozrazuje nejistotu, jestli učinil správně. Hledá u něho podporu, jeho pohled je však prázdný, ani zmínka po chvále či výčitce. Co se stalo, stalo se, teď je nutné jít dál a postarat se o dítě.

Další rovinu symboliky pak vytváří samotné krysy. Barta záměrně volí skutečné, kontrast krys a strojových loutek je jedním z nejsilnějších symbolů. Krysy se v některých záběrech svou velikostí rovnají loutkám. A jsou to vlastně krysy, které představují svět lidí tím, že kopírují chování strojových loutek. Proto se na konci loutky mění v krysy, protože zabít stroj nelze, ale zabít krysu ano. Bartovi jsou tyto paradoxy, při kterých nás mírně mrazí v zádech, protože nevíme, jestli se máme smát nebo se bát, vlastní a používá je i ve svých ostatních filmech.

Symbolickému výrazu pomáhá i výtvarné řešení ve stylu německého expresionismu. Barta si ho vybral hned z několika důvodů. Jednak jde o německou legendu. A také je Bartovi tento styl blízký, má rád jeho jednoduchost a přitom silný výraz. Nejde však o mechanic-

kou kopii čistého expresionismu jako je např. v Kabinetu doktora Caligariho. Je to expresionismus přetavený a kombinovaný se středověkou atmosférou a kubistickým pojetím loutek řezaných z ořechového dřeva. Do kontrastu s temným expresivním městem je postavena biblická krajina, kterou Krysař kouzlí hrou na píšťalu. V Dykově novele odvádí Krysař všechny obyvatele z města právě touto představou, láká zkažené obyvatele do propasti jako bludičky do močálu tím, že v nich vzbudí jejich vlastní nesplněné sny o krásném životě v krásné zemi. Bartův Krysař ale nekouzlí žádné představy, to si jen za zvuků jeho flétny uvědomujeme krásu přírody, která je kolem nás a na kterou často zapomínáme. Vidí ji však jen Agnes opřená o jeho rameno, ostatní jsou oslepeni odlesky zlatých mincí.

Barta je mistr kombinací. Když se řekne, že v jednom jediném díle kombinuje techniky loutky, poloplastu, olejomalby a hraných pasáží, ve výrazu, že se inspiruje expresionismem, kubismem a středověkem, je téměř nepředstavitelné, že by výsledek mohl vytvořit jednotné dílo. Jak to Barta dokáže, že ve slovech neslučitelné, je v jeho dílech nejenže samozřejmostí, ale i nutností?

Jiří Barta ve svých filmech nepoužívá komentář ani dialog. Je to do určité míry dáno i tím, že v jeho filmech nevystupují klasické postavy. V **Krysaři** se však objevují loutky, které zobrazují obyvatele města Hameln a je nutné znázornit jejich komunikaci. Hudební skladatel Michael Kocáb vytvořil pro loutky zvláštní, stylizovanou mluvu, kterou namluvili Jiří Lábus, Oldřich Kaiser, Milan Svoboda a Vilém Čok. Jazyk hamelnských je tvrdý, ukřičený a expresivní. Slouží jen k dohadování o peníze, nic krásného by se jím vyjádřit nedalo, proto také postavy Agnes a Seppa Jörgena mlčí a Krysař „mluví“ jen svou flétnou.

Hudební doprovod pojal Michael Kocáb velmi zvláštním způsobem. Petr Zvoníček píše: „Hned na začátku filmu zaduní v titánském tahu běsovský tón – jeden z ústředních motivů (jakoby už finále předčasně bušilo na dveře), čímž se značně vyčerpá prostor i dramatická energie pro další gradaci. Nedynamická, pseudosymfonická kalkulace je jako šum vyplňující část metráže. Objevují se tu i spolehlivá kliše (v harmonických i rytmických postupech), programově využívaná k dosažení zdání dramatickosti. K tomu slouží i důsledně vytížený aparát elektronických nástrojů a komorního orchestru Musicci di Praga. Instrumentální motiv Krysaře, interpretovaný flétnou Jiřího Stivína, není dostatečně důrazný, aby se mohl rozeznít magickou silou a mocně rezonovat v uších a srdcích diváků. ... Hudbu ve filmu **Krysař**, včetně exhibičních kytarových sól Michala Pavlíčka, uvítalo hlavně

rockově naladěné obecnostvo.“ (Zvoníček, 1991, s.19) Osobně si myslím, že hudba Michaela Kocába doplňuje a podporuje ponurou a znepokojivou atmosféru filmu.



Obr. 8. Z filmu *Krysař*

Moskevský režisér animovaných filmů Garri Bardin na závěrečném semináři 1. Animafilmu (České Budějovice, 1987) pochválil český animovaný film a „o **Krysaři** řekl, že „málokterý film dává divákovi svoje srdce na dlani tak jako právě **Krysař**.“ Je pravda, že od dob Trnkova *Snu noci svatojánské* jsme neměli v naší animaci tak velkolepé stylotvorné dílo, ...“ (Zvoníček, 1987, s. 53)

Krysař slavil úspěchy po celém světě. Projevil o něj zájem i Mezinárodní filmový festival v Cannes 1986. Aby se film mohl zúčastnit jedné soutěžní sekce festivalu, bylo nutné ho přizpůsobit požadované délce, a tak musel Barta se svými spolupracovníky film dotočit ve velmi krátkém čase. Barta pro jednorázovou projekci vymyslel hraný úvod filmu. I přes toto úsilí dostat film do soutěže renomovaného mezinárodního festivalu se filmu na tomto festivalu ocenění nedostalo. Ceny si však odnesl z deseti jiných festivalů v Evropě i Americe (viz. kapitola 1.3 Ocenění).

2.2.2 Golem (?)

Přestože nerealizovaný, zaslouží si **Golem** velkou pozornost. Jde o projekt, na který Jiří Barta shání finance už přes dvacet let. Rozpočet kolem sto dvaceti milionů však producenty děsí obzvlášť u tak alternativního projektu, jehož návratnost by zřejmě byla mizivá, jeho hodnota však nedocenitelná. V roce 1993 se podařilo realizovat krátký trailer, ve kterém Barta potvrdil, že by šlo o mistrovské dílo.

Jak všechny realizované filmy Jiřího Barty obsahují silná poselství o špatnosti konzumního života, tak ho obsahuje i film nerealizovaný. Bohužel, tentokrát to není režisérův záměr. Jak se na to dívá sám režisér? „S **Golemem** jsem zkoušel mnoho různých cest od Japonska po Anglii či Francii již přibližně dvacet let. Řekl bych, že krátká ukázka, kterou se nám podařilo vyrobit, vzbudila pozornost. Problém vždy vznikl v okamžiku, kdy si producent chtěl přečíst scénář a zajímal se o rozpočet. To je Achillova pata projektu, na které vždy jednání skončila. Protože jde o trikový film, je doba realizace poměrně dlouhá. Navíc má projekt relativně vysoký rozpočet. Scénář, který jsme napsali s kolegou, se sice týká známého **Golema**, ale jde o jakousi alternativu ke klasické legendě. Nevycházíme z klasického podání Václava Cibuly, ale spíše z románu Gustava Meyrinka, který pracuje s pojmem „golem“ jako se symbolem či přízrakem. Pro nás bylo atraktivní pracovat s tajemnem, které příběh nabízí. Nechtěli jsme pouze prvoplánově opakovat známou story. A v tom spočívá druhý kámen úrazu.

A ani v současnosti to nevypadá, že by se našel producent, který by se tohoto projektu chtěl ujmout... Poslední, co jsem slyšel, byla reakce zmíněné firmy Dreamworks asi před šesti lety – projevila ovšem zájem o distribuci, a nikoli o produkci. Zajištěná distribuce by nebyla marná, ovšem neřeší problém samotné výroby. Nicméně mi připadá, že jsem pokusů o prosazení **Golema** podnikl dost a začínám být unavený z jejich stálého opakování. Možná se někdy nakonec vše podaří dovést ke zdárnému konci, vždyť právě proto jsme s kolegou zvolili jiný směr pohledu na dokola opakovanou legendu. Uvidíme.“ (Tulinger, 2008, s. 14) Ano. Doufejme, že uvidíme.

Scénář Barta napsal se svým dlouholetým spolupracovníkem a přítelem Edgarem Dutkou. Jak sám říká, jeho inspirací není klasický, všem známý hliněný Golem z Císařova pekaře a Pekařova císaře, ale spíše román Gustava Meyrinka. Děj románu se odehrává na konci 19. století v Praze. Hlavní hrdina si omylem odnese cizí klobouk, který původně patřil rytci Athanasiu Pernathovi, a tento klobouk způsobí, že hlavní hrdina začne znovu prožívat to, co prožil Pernath. Vše se prolíná, mísí se sen se skutečností. Jde vlastně o dvojité šílenství, první, které prožil Pernath před třiceti lety a druhé, opakované a zdvojnásobené v přeludech hlavního hrdiny. Jde o román, odehrávající se v zapadlých koutech starého pražského židovského ghetta s atmosférou přirovnávanou k dílům Franze Kafky, která je okořeněna o Mayrinkovi hluboké znalosti z magie, alchymie, kabaly a okultismu.

Barta však nechystá ani čistou adaptaci Meyrinkova románu: „Použili jsme z něj jenom základní princip hledat Golema, hledat legendu a tajemství s ní spojené. Souvisí to ale i s animací jako takovou, protože animace je oživení neživého a Golem je o tomtéž – o oživení sochy.“ Hrdinou filmu je proto animátor, který jde po stopách hliněného muže: „Chce si ho uplácat a odhalit jeho tajemství, ale při tom se propadne do hliněného světa, kde je tou legendou obklopen,“ vypráví režisér. (Kudelová, 2007)



Obr. 9. Výtvarný návrh k filmu *Golem*

Přestože se v knize *Golem* vyskytuje pouze jako přelud ve vzpomínkách a snech, kniha je ho plná a toho by chtěl Barta docílit i ve svém filmu. K tomu mu napomáhá i dokonale zvolená technika ožvlých hliněných reliéfů, které sice formou tvoří obrysy města a postav, ale ve svém jádru jsou podstatou samotného Golema. Proč znázorňovat bájnou postavu jako hliněné monstrum, když může být všudypřítomná. Barta pracuje s dalším možným výkladem hebrejského slova ‚golem‘, které neoznačuje jen postavu, ale i hmotný svět, který nás obklopuje. „Proto ve filmu chápeme židovské ghetto jako metaforu Golema - světa, kde žijeme. Těžko se o tom mluví jako o konkrétním příběhu, jde spíš o symboly, o ten pocit marného hledání, který je s Golemem spojený. A to všechno vytváří tajuplnou atmosféru a zvláštní proměnu člověka, který prožívá tuhle strastiplnou cestu,“ říká Barta. (Kudelová, 2007)

Důležitou roli zde hraje i zvolená technika. Bartovou doménou je vždy hledat správný výrazový prostředek pro vybraný námět, aniž by se omezoval na zažité postupy či stylovou jednotnost. Rád objevuje nové cesty. Náročnost techniky zvolené pro **Golema** však nemá ve světě animace obdoby. Barta pracuje s reálnými záběry, do kterých vkládá zvlášť natočené a vyřezané objekty, používá dobové fotografie, výslednou koláž promítá snímek po

snímku na hliněný reliéf, který rozanimovává, obohacuje o struktury písku, hřebíků, kamínků, provázků apod. a znovu snímá. Navíc si pro animaci vybral nevhodnou sochařskou hlínu, která rychle zasychá. Ale Barta od svých představ necouvne ani o milimetr, byť to znamená nespočet problémů. Barta vyzkoušel i jiné materiály, např. plastelínu, která je pro animaci ideální, nebyl však spokojen s vlastnostmi plastelíny odlišnými od klasické hlíny. Hlína je podstatou Golema, není tudíž možné ji nahradit. Problém je i s prací na reliéfu (aby byl snímek promítnutý na reliéf zřetelný, musí se pracovat v téměř naprosté tmě) a s jeho snímáním (hraje roli úhel kamery a nasvícení, jinak reliéf ztrácí svou plasticitu). Výsledek je však neopakovatelný a úžasný.



Obr. 10. Z ukázky k filmu Golem

V krátké sedmiminutové ukázce, která se podařila realizovat z třímilionového grantu, prochází Prahou devadesátých let starý rabín. V uličkách historické Prahy mu před očima ožívají zákoutí a mění se v hliněný svět dávno odešlých časů a pitoreskních scén, ve kterých na něj hliněné domy vyplazují jazyk. Ukázka vzbudila rozruch po celém světě, najít vhodného producenta však bohužel doposud nepomohla.

Zdá se totiž, že svět producentů se dnes čím dál více podobá světu, který už Barta zobrazil v **Krysaři**. Tehdy kritizoval zkaženou konzumní společnost ženoucí se pouze za penězi a postrádající smysluplné a kvalitní hodnoty v hodně nadsazené formě, která se ale dnes stává pouhým konstatováním. Pozice filmových producentů se v posledních letech značně změnila. Stále jsou to oni, kdo umožňuje vznik filmů, ale zatímco dříve pouze poskytovali finance, dnes zasahují i do práce režisérů, v některých případech do takové míry, že se režisér pod dílo odmítne podepsat. Některé případy jsou obzvláště kuriózní. Kam jsme se to ale dostali? Producenti se takto chovají, protože jim jde o zisk a zisk jim umožňujeme

my diváci, kteří ochotně chodíme do kina na hlouposti, které si nezaslouží ani vteřinu času z našich krátkých životů. Je to začarovaný kruh, z něhož zřejmě nevede cesta ven a v němž těžko budeme hledat prvotní příčinu. Přitom by stačilo zavést určitou rovnováhu. Pokud producent vyrobí film, který během pár týdnů vydělá několikanásobek původních investic, proč tyto peníze neinvestovat do kvalitních projektů, které třeba nebudou kasovními trháky, ale zapíšou se do zlatého fondu kinematografie? Pokud nejsou schopni takové úvahy sami producenti, je možné je k tomu donutit nějakým opatřením? Zřejmě není. Leda na ně poslat Krysaře, který by je stejně jako hamelské utopil ve Weseře a nahradil je osvícenými, kteří by se nenechali ovládnout mocí peněz. Život ale není pohádka a tak se budeme muset smířit s tím, že dnešní doba dává přednost kvantitě před kvalitou a nevzdávat se naděje. Ostatně současná finanční krize třeba přinutí některé z nás uvědomit si, že žijeme pod krutovládou peněz, a něco s tím udělat.

2.2.3 Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny (2009)

Po neúspěších se získáváním peněz na **Golema** se Barta rozhodl pro změnu. Od těžkého tématu přešel na úplně opačný pól k pohádce pro děti a na její realizaci získal mezi jinými i japonské koproducenty, kteří na trhu přesyceném anime a 3D mají stále ještě zájem o klasickou českou animaci. Pohádka se realizovala zhruba dva roky, ale nápad odložených hraček na staré půdě se zrodil v hlavách autorů už před sedmi lety. Scénář pak Jiří Barta s Edgarem Dutkou vymýšleli, jak říká sám Barta, „po hospodách u piva“.



Obr. 11. Mravenec z filmu *Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?*

Kritika přijala Bartův film s očekáváním a převážně velmi kladně. Na rozdíl od kritiky jsou reakce diváků velmi rozporuplné. A není se čemu divit. Barta se snaží dostat do příběhu

pro děti zároveň i příběh pro dospělé. Nebo je to možná právě naopak a Barta příběh pro dospělé zabalil do dětského hávu. Není to vyloženě špatný přístup, ale Barta se tím vystavuje riziku, že se nezavděčí ani jednomu publiku. Pro děti je příběh místy až příliš děsivý a dospělým zase vadí triviální dialogy a málo akční děj. Přes rozpolcenost námětu jde o řemeslně dokonale zvládnutou práci, která překvapuje neuvěřitelným množstvím nápadů, zajímavým výtvarným řešením a precizní animací.

Myslím si, že kritika je ke všem prohřeškům v tomto filmu tak shovívavá, protože si to tento film prostě zaslouží a protože svoje nedostatky dokáže vyvážit svými přednostmi. Otvírá před námi nový svět fantazie. Nápadů je tolik, že je ani nestihneme vnímat, takže film budeme chtít vidět znovu a znovu, abychom nacházeli nové věci, kterých jsme si předtím nevšimli. Obklopí nás nostalgie dětských her a zašlých ztracených předmětů, které na plátně ožívají. A v záplavě neuvěřitelných kreací si ani nevšimneme, že děj trošku pokulhává a dialogy tu jsou svojí triviálností spíš přebytečné. Ono taky dvacet minut filmu je téměř čtvrtina děje. A věřím, že kdyby měl Bartův team čas film dokončit v původně plánované délce a nebyl pod tlakem peněz chtivých producentů, tak by příběh filmu dostal mnohem lepší proporce.

Věřím, že by si tento film zasloužil podrobnější rozbor, ale je teprve novinkou a tak mu nechme čas uzrát. Uvidíme, jestli obstojí mezi počítačovou konkurencí. Přála bych mu, aby to dokázal a třeba i otevřel Jiřímu Bartovi cestu k realizaci Golema.

ZÁVĚR

Přestože se Bartovy filmy od sebe dost liší jak použitou technikou, tak výtvarným stylem, všechny nesou stejné poselství: nenechte se ovládat povrchním leskem hmotného světa a zkuste hledat důležitější hodnoty ukryté hluboko pod viditelnou slupkou. Jeho filmy neztrácejí na aktuálnosti, ale právě naopak. Zrají jako víno. Jistě, jsou to velmi kvalitní umělecká díla, ale co vypovídají o nás samotných a naší společnosti? Neznamená to snad, že to co v Bartových filmech bylo původně myšleno s velkou nadsázkou a bylo hodně přemrštěné, se nyní víc a víc přibližuje realitě? Co se stane až překročíme únosnou hranici? O tom se dá polemizovat, nic dobrého nás ale na konci, stejně jako v Bartových filmech, nečeká.

Ale není to jen naše společnost, která se nachází v tak špatném stavu. Česká animace proslula po celém světě, dnes už však téměř neexistuje. Ročně opouští školy desítky absolventů oboru animace, jejich šance, že se budou moci někdy věnovat filmu je mizivá. A občasně snahy oživit tradici jsou spíš marnými pokusy vdechnout život mrtvole. Přitom animovaný film popularitu rozhodně neztratil. Svědčí o tom současná obliba 3D animace a asijského anime, kterými je trh doslova přesycen. Ale podstatou animace přece není vytvářet dokonalé napodobeniny skutečnosti. Její krása je právě v oné neotesanosti a hrubosti, v tom, že vytváří fantaskní svět, že nám neservíruje myšlenky na podnosu přímo pod nos, že vtipně paroduje lidské vlastnosti, že otvírá naši mysl novým představám a umožňuje nám vidět věci jinak, než jsme zvyklí.

Na závěr bych chtěla dodat, že přes pesimistické závěry se snažím nepropadat depresi. Věřím, že česká animace ještě není úplně mrtvá a že se podaří ji jednoho dne zase probudit k životu. Dokonce si myslím, že by stačilo jen velmi málo. Jisté je, že cesta nepovede příkloněním se k moderním technologiím a kopírováním postupů, které se osvědčily velkým studiím jako je Pixar nebo Disney, ale naopak vytvořením protiváhy – něčeho zcela odlišného, ale stejně lákavého. Inspiraci hledejme u mistrů tradiční české animace, mezi které patří i Jiří Barta.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. BALLARD, Phil. Magic against materialism. *Kinoeye*. [online]. 2003, vol. 3., issue 9 [cit. 2003-09-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.kinoeye.org/03/09/ballard09.php>>. ISSN 1475-2441.
2. BOHÁČKOVÁ, Kamila. Úvod k tématu: animovaný film. *Cinepur..* [online]. květen 2003, č. 27. [cit. 2009-04-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.cinepur.cz/article.php?article=16>>. ISSN 1213-516X.
3. BRDEČKOVÁ, Tereza. Otázky kolem Posledního lupu. *Film a doba*. Praha. 1988, roč. 34, č. 5, s. 293 – 295. ISSN 0015-1068.
4. DYK, Viktor. Krysař: jevištní báseň o dvou dílech. Zdramatizoval: BURIAN, Emil František. Brno: Národní divadlo, 1946. 46 s. Strojopis s poznámkami.
5. DYK, Viktor. Krysař. 9. vyd. Praha: Knižní klub, 1997. 80 s. ISBN 80-7176-490-6
6. DYK, Viktor. Krysař. 17. vyd. Praha: Mat' a, 2002. 79 s. ISBN 8-7287-034-3
7. HUMPLÍKOVÁ, Miroslava. Kronika Krysaře. *Film a doba*. Praha. 1986, roč. 32, č. 2, s. 115 – 119. ISSN 0015-1068.
8. KOŠULIČOVÁ, Ivana. The morality of horror. *Kinoeye*. [online]. 2002, vol. 2., issue 1 [cit. 2002-01-07]. Dostupný z WWW: <http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01_no2.php>. ISSN 1475-2441.
9. KUBÍČEK, Jiří. Bejvávalo Co spojuje český animovaný film s egyptskými pyramidami. *A2*. [online]. 2008, č. 16. [cit. 2009-04-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/16/bejvavalo-co-spojuje-cesky-animovany-film-s-egyptskymi-pyramidam>>. ISSN 1803-6635.
10. KUDELOVÁ, Gabriela. Jak oživit Golema. *Premiere*. [online]. 2007 [cit. 2007-11-30]. Dostupný z WWW: <http://premiere.maxim.cz/clanek/3098/jak_ozivit_golema.html>.
11. MICHALÍKOVÁ, Helena. Loutkový film? Zajímá vůbec někoho? *Literární noviny*. [online]. 2007 [cit. 2007-05-18]. Dostupný z WWW: <http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=3695>.

12. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Kouzlo starého harampádí. *Reflex*. [online]. 2009 [cit. 2009-03-05]. Dostupný z WWW: <<http://www.reflex.cz/Clanek35220.html>>.
13. OPLATKOVÁ, Martina. Jiří Barta: Při natáčení filmu si hraju. *Naše rodina*. [online]. 2009 [cit. 2009-04-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.nase-rodina.cz/article.php?clanek=681>>.
14. POŠ, Jan. Zaniklý svět rukavic. *Film a doba*. Praha. 1984, roč. 30, č. 2, s. 115 – 119. ISSN 0015-1068.
15. PROCHÁZKA, Michal. Jiří Barta: Dnešní půdy jsou už vyklizené. Bohužel! *Právo*. [online]. 2009 [cit. 2009-03-05]. Dostupný z WWW: <<http://www.ufd.cz/index.php?ID=2869&basket=51b9382a913a4d303c78241e91938fef>>.
16. ŠKAPOVÁ, Zdena. Znepokojivé vize Jiřího Barty. *Film a doba*. Praha. ISSN 0015-1068. 1989, roč. 35, č. 6, s. 330 – 333.
17. TULINGER, Tomáš. Jiří Barta: rád objevuji titěrný svět. *Sun News*. [online]. 2008 [cit. 2008-07-01]. Dostupný z WWW: <http://cz.sun.com/sun_news/pdf/Sunnews_1_08.pdf>.
17. ZVONÍČEK, Petr. Jiří Barta. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991. 32 s.
18. ZVONÍČEK, PETR. Jiří Barta: malíř rozmanité formy a pevného názoru. *Film a doba*. Praha. 1981, roč. 27, č. 9, s. 532 – 534. ISSN 0015-1068.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

KF	Krátký film
MTF	mezinárodní filmový festival
UMPRUM	Vysoká škola umělecko-průmyslová
VŠUP	Vysoká škola umělecko-průmyslová
DJ	diskjockey

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Z filmu Hádanky za bonbón	25
Obr. 2. Z filmu Projekt.....	27
Obr. 3. Z filmu Diskjockey	28
Obr. 4. Z filmu Zaniklý svět rukavic	30
Obr. 5. Z filmu Balada o zeleném dřevu.....	32
Obr. 6. Z filmu Poslední lup	33
Obr. 7. Z filmu Klub odložených.....	34
Obr. 8. Z filmu Krysař	39
Obr. 9. Výtvarný návrh k filmu Golem	41
Obr. 10. Z ukázky k filmu Golem.....	42
Obr. 11. Mravenec z filmu Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?	43