

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Martin Čuřík

(FAV, magisterské prezenční studium)

Sen o širokoúhlém *Snu*

Realizační podmínky filmu *Sen noci svatojánské* v kontextu celovečerní tvorby Jiřího Trnky

(magisterská diplomová práce)

Vedoucí práce:

Mgr. Anna Batistová, Ph.D.

Brno, 2014

Prohlášení o samostatnosti:

Prohlašuji, že jsem pracoval samostatně a použil jen uvedených zdrojů.

Datum:

Podpis:

Děkuji Mgr. Anně Batistové, Ph.D. za trpělivé vedení mé diplomové práce, cenné připomínky, poskytnuté materiály a vlídný pedagogický přístup. Dále bych rád poděkoval zaměstnancům navštívených institucí, především kurátorce sbírky animovaného filmu Národního filmového archivu Mgr. Michaelle Mertové za podnětné konzultace a vedoucímu oddělení písemných archiválií NFA Mgr. Tomáši Lachmanovi za ochotné zpřístupnění nezpracovaných fondů. Taktéž děkuji své rodině za srdečnou podporu.

1. Úvod	6
A. Cesta za Snem noci svatojánské	10
2. Metodologický úvod	11
2.1. Teoreticko-metodologické principy.....	11
2.2. Problematika dostupných pramenů a zdrojů	12
2.3. Širokoúhlý film a přidružená terminologie.....	14
3. Historický kontext	16
3.1. Jiří Trnka - stručná charakteristika	16
3.2. Trnka a stálí spolupracovníci	17
3.3. Trnka a Trojan.....	22
3.4. Zrod počáteční idey	25
4. Realizace Snu	28
4.1. Prosinec 1955 - červen 1956: Hledání techniky vhodné pro širokoúhlý film.....	29
4.1.1. Natáčecí surovina	30
4.1.2. Kamery a základní anamorfotické předsádky	30
4.1.3. Speciální optika pro loutkový film.....	33
4.1.4. Nahrání hudby a snahy o urychlená jednání.....	34
4.1.5. Personální komplikace	35
4.1.6. Ateliér loutkového filmu	36
4.2. Červenec 1956 - Prosinec 1956: Studijní cesty za Eastmancolorem	37
4.3. 1957 - 1959: Zahájení natáčení a jeho průběh	42
B. Stylistická analýza	47
5. Metodologický úvod	48
6. (Ne)obyčejný styl Snu noci svatojánské v kontextu Trnkovy tvorby	51
7. Závěr	65
8. Literatura a prameny	67
8.1. Literatura	67
8.2. Archivní prameny.....	69
8.3. Publikované prameny	69
8.4. Dobová periodika	71
8.5. Internetové zdroje.....	72
8.6. Analyzované a citované filmy.....	72
9. Přílohy	75
9.1. Seznam použitých zkratk.....	75
9.2. Obrazová příloha	76
10. English summary	79

Československo uvedlo loutkový film, zpracovaný Jiřím Trnkou podle Shakespearova „Snu noci svatojanské“. Byla to sázka vytvořit dlouhý film s oživenými loutkami a podle mého názoru tato sázka nevyšla. Avšak nikdy nebylo jistě dosaženo takové dokonalosti v animaci loutek a některé scény jsou pravou nádherou a sklidily také potlesk.

René Guyonnet, *L'Information*, Paříž, 7. května 1959¹

Jiří Trnka, nesporný mistr ve svém žánru, dokázal tímto filmem své geniální vedení loutek, právě tak jako smysl pro vytváření fascinujících obrazů. Je to pravé mistrovské dílo, film pro milovníky výjimečného a jedinečného.

J. - J. Thibault, *BZ Am Abend*, Berlín, 13. května 1959²

Večer pokračoval způsobem zarmucujícím – českými loutkami, které okouzly naše nové estéty. Geniální tvůrce filmových loutek vrhl se tentokráte na velkou režii, zaútočil na „Sen noci svatojanské“. Málokdy jsme viděli něco ošklivějšího, zasmušilejšího.

Steve Passeur, *L'Aurore*, Paříž, 6. května 1959³

¹ In Brož, Jaroslav (ed.) (1959): *XII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1959: účast - filmy - ohlas*. Praha: Československý filmexport, s. 31.

² In Brož, Jaroslav (ed.) (1959): *XII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1959: účast - filmy - ohlas*. Praha: Československý filmexport, s. 43.

³ In Brož, Jaroslav (ed.) (1959): *XII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1959: účast - filmy - ohlas*. Praha: Československý filmexport, s. 30.

1. Úvod

V současné době panuje v řadách odborné veřejnosti převážný konsensus, že loutkový film *Sen noci svatojanské* (1959) patří k nejvýznamnějším filmům režiséra Jiřího Trnky a taktéž náleží k vrcholům československé školy loutkové animace.⁴ V době vzniku se však adaptace eponymní divadelní hry Williama Shakespeara setkala vedle nadšených reakcí i s nelichotivými názory, které filmu vyčítaly chtěnou rafinovanost, manýrismus nebo utahané a unavující tempo.⁵ Zatímco kritéria pro posouzení rytmu a stylistických postupů má každý novinář nastavené odlišně, o výjimečných technických kvalitách se objevovala v recenzích takřka bezvýhradná shoda. Názorový soulad ohledně náročnosti a technické ojedinělosti dokumentuje také vyznamenání Nejvyšší technické komise na 12. mezinárodním filmovém festivalu v Cannes, kde měl snímek světovou premiéru a kde byl podroben polemikám o souhrnných kvalitách.⁶

Sen noci svatojanské představoval technický experiment a významný milník. Jednalo se o první loutkový film na světě, který využil širokoúhlého formátu. Moderní technika si také vyžádala práci s odlišnou filmovou surovinou. V Československu doposud standardně užívaný barevný materiál Agfacolor byl klasifikován jako nevhodný, natáčelo se proto na tehdy nejvyšší negativ Eastmancolor firmy Kodak s odlišnou charakteristikou.

Roztáhne-li se obraz, stává se v krajích méně ostrý, více vynikne jeho zrno. U Eastmancoloru je tato slabina neporovnatelně menší. Na Agfacoloru jsme musili hodně barvit, to znamená silně zdůrazňovat barevné odstíny. To Eastmancolor nepotřebuje, je velmi citlivý, rozlišuje třeba až tři odstíny běli. Ta předešlá práce s Agfacolorem způsobila, že jsme dokonce při práci s novým materiálem místy někde až přebarvili. [...] A pak Eastmancolor má dobré modré a fialové, které jsou nutné pro noční snímky.⁷

S obdobně strohým výčtem dvou ústředních technických novinek se lze setkat u většiny publikací, v nichž se hovoří o filmové kariéře Jiřího Trnky. V některých případech texty rozšiřují produkční peripetie o jinak stručné informace o výrobě speciálních objektivů pro snímání loutek a komplikacích s voláním filmové suroviny. Stroje domácích laboratoří nebyly přizpůsobené pro Eastmancolor, natočené záběry se proto zasílaly v pravidelných intervalech do Francie, odkud směřovaly po zpracování zpět ke kolektivu Jiřího Trnky. Kvalitu denních prací bylo možné zhodnotit na základě reálných podkladů až po několika týdnech, což výrazně znesnadňovalo dodržování natáčecího plánu.

Lze odhadovat, že s výraznou inovací, jakou znamenal přechod na širokoúhlý formát, se mohl pozměnit styl *Snu noci svatojanské* v porovnání s předchozí animovanou tvorbou slavného režiséra. I k této záležitosti je ovšem možné dohledat pouze heslovité a opakovaně parafrázované údaje. Internetové stránky Asociace českých filmových klubů, tuzemského distributora *Snu noci svatojanské*, například uvádí, že Jiří Trnka řešil problémy se zaplněním

⁴ Jan Benda například v recenzi publikace *Zlatý věk české loutkové animace* hovoří o *Snu noci svatojanské* jako o vrcholném dílu Jiřího Trnky [Benda, Jan (2011): *Sen noci svatojanské a další loutkové filmy. Film a doba*, 57, č. 2-3, s. 148]. Na stránkách Českého centra Tokio se lze dočíst, že *Sen noci svatojanské* je jeden z nejúspěšnějších filmů Jiřího Trnky, který je v Japonsku pojmem, jenž ovlivnil několik generací japonských animátorů. <<http://tokyo.czechcentres.cz/cs/novinky/31filmovy-vecer-sen/>> (cit. 5. 8.2013).

⁵ Zahraněční kritika o Trnkově filmu *Sen noci svatojanské* (1959). *Kino*, 14, č. 14, str. 214. Srov. Benešová, Marie (1961): *Od Špalíčku ke Snu noci svatojanské*. Praha: Orbis, s. 48.

⁶ Benešová, Marie (1961): *Od Špalíčku ke Snu noci svatojanské*. Praha: Orbis, s. 48.

⁷ Wenig, Jan (1959): Jiří Trnka o *Snu noci svatojanské*. *Kino*, 14, č. 10, s. 153.

prostoru širokoúhlého plátna nápaditou kompozicí, detailem, děleným obrazem a dynamickým pohybem kamery.⁸ Texty věnující se významnému československému tvůrci a jeho poslednímu celovečernímu filmu však zůstávají u pouhých konstatování bez adekvátního podložení relevantními daty.

Absence výzkumu, který by uvedená tvrzení podpořil komparativní analýzou filmového stylu a zmapováním výrobních obtíží, je hlavním důvodem, proč jsem se ve své diplomové práci zaměřil na *Sen noci svatojanské*. Objasňuji v ní, jak se aktualizoval styl Jiřího Trnky přechodem na širokoúhlý formát, a detailněji popisují realizační překážky spolu s jejich reálným dopadem.

Pracuji také s hypotézou, že zasazení *Snu noci svatojanské* do širšího kontextu prozradí signifikantní podíl určitých osob, bez jejichž aktivit by film nemohl vzniknout. Adaptace Shakespearovy hry nejenže představovala první loutkový snímek na světě zpracovaný na širokoúhlý formát, ale taktéž patřila mezi první širokoúhlé filmy natočené v Československu. Realizační problematika byla proto výrazně komplikovanější, než bývá uváděno, jelikož se česká kinematografie teprve připravovala na zavádění moderního formátu. Nepřízřivobovalo se tuzemskými režiséry již ozkoušené technické vybavení, nýbrž se vhodná zařízení teprve hledala a testovala. V diplomové práci se proto snažím také přiblížit, kdo se s Trnkou podílel na zavádění nové techniky pro potřeby loutkového filmu.

Cílem textu je zasadit tvorbu celosvětově uznávaného filmaře do širšího rámce a revidovat opakovaně tradované závěry o formální podobě jeho posledního celovečerního snímku. Převážná většina publikací o Trnkově díle se pokouší zmapovat všechny etapy jeho tvůrčího života. Snahy o souhrnné obsáhnutí výtvarných, scénografických, ilustrátorských, sochařských, scenáristických a režisérských aktivit přesto vedou k tomu, že se vydaná díla stávají nositeli pouhých fragmentů otázek a odpovědí, které se k dílu plzeňského rodáka váží. Doufám, že by mohla tato specificky zaměřená případová studie přispět alespoň malým dílem k dějinám československé kinematografie a pomoci k bližšímu obeznámení s tím, jak všestranný umělec pracoval se svým kolektivem.

Jelikož se jádrem práce stalo zpracování a vyhodnocení okolností, za jakých vznikl *Sen noci svatojanské*, a analytické ověření informací o komplexnější povaze stylu Jiřího Trnky přechodem na širokoúhlý formát, segmentuji text do dvou základních částí. Hlavní témata jsou sice poměrně snadno definovatelná, zařaditelná do druhé poloviny padesátých let a navíc spolu souvisí a částečně se prolínají, vyžadují však aplikaci odlišných badatelských postupů a zohlednění různého kontextuálního rámce. Pro přehlednost se proto v prvním úseku věnuji historickému pozadí vzniku, v druhém analýze filmového stylu Jiřího Trnky. V úvodu obou je umístěná kapitola s teoreticko-metodologickými principy a inspiračními zdroji, na které navazují v následujících kapitolách.

Práci se pokouším strukturovat chronologicky, aby na sebe oddíly plynule navazovaly a ve výsledku poskytovaly co nejucelenější obraz o probíraném tématu. Přesto považuji striktní lpění na časové souslednosti za příliš omezující a svazující. Především v kapitolách o realizaci jsem spatřoval s ohledem k několika souvisle probíhajícím komplikacím jako praktičtější a srozumitelnější věnovat se jim samostatně, a jako spojovací článek využít některé klíčové události.

⁸ <<http://www.acfk.cz/sen-noci-svatojanske.htm>> (cit. 10. 8.2013).

Z důvodu kompaktnosti textu, který se snaží v základních konturách přiblížit také způsob organizace týmu Jiřího Trnky, je potřeba začít samotnou osobou režiséra. Inspirován prací Howarda S. Beckera, jehož knihou *Art Worlds* se zabývám v úvodu realizační části, se věnuji popisu Trnkových prvních setkání s loutkou a přibližuji jeho charakteristické vlastnosti. Posléze přecházím k jeho filmově režijní činnosti a způsobu kooperace s kolegy. Mezníkem je v tomto směru odchod do malého studia v Chourových domech,⁹ kde začínají vznikat první loutkové filmy pod patronací Jiřího Trnky. Formuje se zde nejpodstatnější skupina stálých spolupracovníků. Tvoří zde necelé čtyři roky, na začátku roku 1950 se stěhují do prostornějšího objektu v Bartolomějské ulici,¹⁰ kde zůstávají až do *Snu noci svatojánské*.

Po nastínění společných vztahů s klíčovými osobami se zaměřuji na okolnosti, jež vedly ke zpracování centrálního filmu. Nejprve stručně popisuji děj Shakespearovy komediální hry, následně souvislosti rozvíjím o některé dostupné filmové adaptace včetně nerealizovaného pokusu o loutkový film, který předcházel sledovanému československému zpracování, a zohledňuji také ilustrační zkušenosti Jiřího Trnky se světoznámou látkou. Jak upozorňoval historik Peter Krämer během svých přednášek o Stanley Kubrickovi, které v jarním semestru 2013 vedl na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v rámci oboru Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury, při životopisných výzkumech je především nutné postupovat od minulosti směrem k současnosti a nepodléhat nutkání přizpůsobovat si biografická data dle současných vědomostí.¹¹ Souvislosti se proto pokouším interpretovat dle dostupných materiálů a informací od raného dětství Jiřího Trnky.

Dále se již zabývám samotnou realizací *Snu noci svatojánské* a problémy spjatými s širokoúhlým formátem. Je potřeba upozornit, že ústřední téma sleduji z pohledu Jiřího Trnky a osob, které se s ním na průběhu zkoušek přímo podílely. Primární je pro mě identifikace konkrétních technických obtíží a popsání průběhu zavádění širokoúhlého formátu v Československu na příkladu loutkového filmu. Ačkoliv by bylo možné téma rozšířit o další prvky (detailní označení společenského zřízení v Československu, vztah státního aparátu vůči Jiřímu Trnkovi, změny reputace režiséra a jeho týmu v průběhu natáčených filmů, atp.), záměrně se je snažím upozadit. Režim samozřejmě významně ovlivňoval průběh jednání. V závislosti na uvolňování devis na zahraniční cesty nebo nákup vybavení se například měnila doba, kdy se mohlo začít se zkouškami nebo natáčením. Detailním popisem vzájemných vztahů by se ovšem práce začínala míjet s navrženou metodologií a zároveň by vyžadovala další, mnohem širší kontextuální rámec, který by byl již výrazně nad plánovaný rozsah.

Segment věnovaný stylistické analýze zahajuji stručným naznačením složité povahy kauzálního řetězce mezi technickou inovací a uměleckým záměrem, následně se již věnuji kompozičním principům širokoúhlých filmů. Analytické nástroje pro srovnání stylu *Snu noci*

⁹ Chourové domy sousedily s Národním divadlem na Národní třídě, dnes na jejich místě stojí budova Nové scény Národního divadla. Studio zde zabíralo páté patro bývalých měšťanských domů. [Kačor, Miroslav - Mertivá, Michaela - Podhradský, Michal (2010): *Zlatý věk české loutkové animace*. Praha: Mladá fronta a.s., s. 23-24.]

¹⁰ Budova známá jako Konvikt se nachází jen několik set metrů od Národního divadla, jako první se zde dokončoval Trnkův loutkový film *Bajaja* (1950). Dnes zde sídlí kino Ponrepo a knihovna Národního filmového archivu. [Kačor, Miroslav - Mertivá, Michaela - Podhradský, Michal (2010): *Zlatý věk české loutkové animace*. Praha: Mladá fronta a.s., s. 53]

¹¹ Peter Krämer uváděl příklad Stanleyho Kubricka, na kterého se dnes v mnoha případech mylně pohlíží jako na umělce, který každou činností tvořil výjimečná, umělecká díla. Krämer však dokládá, že americký tvůrce byl z velké části také zdatný obchodník.

svatojánské a předchozích filmů Jiřího Trnky nacházím především v článku Marshalla Deutelbauma a publikacích Davida Bordwella a Barryho Salta.

A. Cesta za *Snem noci svatojánské*

Mám-li něco dělat, musím mít na to především chuť. Bez chuti to nejde. Látka mě musí vzrušovat a provokovat. Když nevzrušuje, nedokáži ji zpracovat. I nejlepší téma, které mě vnitřně nezaujme a k němuž nedostanu vztah, musím nechat ležet.¹²

Při práci na loutce přikládal svrchovaný význam hlavě a výrazu loutky. Hlavu loutek měnil jen zcela výjimečně, když potřeboval prudkou, expresivní citovou změnu. Snažil se s jednou hlavou odehrát co nejvíc, a proto musela dostat výraz odpovídající co největšímu rejstříku citových hnutí loutky. Dovedl velice jemně a citlivě odhadnout, zda se trefil. Když zjistil, že hlava při práci není tím pravým, co potřebuje, vyhodil natočenou metráž do koše a jelo se znova.¹³

Výrobě tohoto unikátního filmu je věnována jak se strany technických pracovníků studia loutkového filmu, tak i se strany pracovníků hlavního inženýra Krátkého filmu mimořádná pozornost a péče a t.č. lze zodpovědně prohlásit, že neexistují žádné vážné příčiny, které by ohrozily natáčení filmu „Sen noci svatojánské“.¹⁴

¹² In Boček, Jaroslav (1979a): Torzo rozhovorů čili svědectví o Trnkovi I. *Film a doba*, 25, 1979, č. 1, s. 33.

¹³ In Fiala, Miloš (1970b): O Jirím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jirím Brdečkou. *Film a doba*, 16. č. 1-12, s. 271.

¹⁴ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AI-1P-2K, Zpráva hlavního inženýra Krátkého filmu Jaroslava Procházky o technickém zajištění výroby filmu „Sen noci svatojánské“, 25. února 1958.

2. Metodologický úvod

2.1. Teoreticko-metodologické principy

Jak popisují v publikaci *Film History: Theory and Practice* Robert Allen a Douglas Gomery, film je závislý na strojích. Kinematografické přístroje prošly a stále prochází dlouhou cestou inovací v módech produkce, distribuce i předvádění. Vývoj je založen na předpokladu, že vznikají stále nové součástky či aparáty, které se praktickým využíváním transformují na běžnou součást určitých procesů. Allen s Gomerym tento proces nazývají ekonomii technických změn, přičemž koncept rozdělují do třech fází. Fáze první představuje konkrétní vynález (invention). Následná fáze inovace (innovation) v sobě zahrnuje prosazení daného produktu, marketingové nasazení na trh, identifikování konkurenceschopnosti a poměru mezi náklady na výrobu a vývoj s potenciální klientelou a tržbami. Důležité je proto i správné načasování. Pakliže jsou výsledky pozitivní, produkt se uplatní a vykáže ziskovost, stává se z techniky závěrečnou fází rozšíření (diffusion) standardizovaný výrobek.¹⁵

Autoři knihy předkládají komplexní pojetí filmové historie jako celku a nabízejí soubor nových přístupů, kterými se vymezují vůči tzv. tradiční filmové historii. Na dějiny kinematografie nahlízejí optikou čtyř základních přístupů: technologickým, ekonomickým, estetickým a sociologickým. V rámci výzkumu pracovních skupin, realizačních problémů filmu *Sen noci svatojánské* a stylistického porovnání celovečerních snímků Jiřího Trnky se přístupy navzájem překrývají a doplňují, jelikož je možné sledovat jeden fenomén z různých úhlů. Na jejich základě jsem formuloval soubor otázek, který se vztahuje ke klíčovým tématům:

1) Jaké postavení měl Jiří Trnka v rámci kolektivu a jakými pravomocemi disponovali při výrobě jeho spolupracovníci? Tvořila skupina pracující na *Sen noci svatojánské* převážně lidi, s nimiž Trnka již dříve natáčel? Pakliže ano, šlo o dlouhodobou kooperaci? Proč k opakované spolupráci docházelo?

2) Jaká byla geneze filmu *Sen noci svatojánské*? Jaké problémy vycházely z přechodu na nový formát? Proč ke změně došlo? Kdy a odkud vzešel nápad na zpracování slavné látky do podoby loutkového filmu?

3) Pozměnil se filmový styl Jiřího Trnky přechodem na širokoúhlý formát? Lze vysledovat rozdílné typy záběrů, odlišnou práci s mizanscénou nebo změny týkající se střihové skladby? Užívají se u *Sen noci svatojánské* výrazně odlišné formální postupy oproti předchozím celovečerním loutkovým filmům režirovaných Trnkou?

Pro přiblížení pracovních skupin a pracovního prostředí nacházím metodologické zázemí především v knize *Art Worlds* Howarda S. Beckera. Beckerova teorie uměleckých světů zobrazuje umělce jako jedince uvnitř komplikovanější sítě spolupráce, bez které umění nemůže vzniknout. Specifikem lidských činností je kooperace většího počtu jedinců a rozdělení jednotlivých úkolů.

¹⁵ Allen, Robert C. - Gomery, Douglas (1985): *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw Hill, s. 113-115.

Na počátku nalezneme určitou ideu, se kterou přichází tvůrce. Aby mohl být nápad realizován, je vyžadována řada aktivit. Becker udává příklad vystoupení symfonického orchestru. Aby k němu mohlo dojít, je potřeba vynalézt, vyrobit a obsluhovat nástroje. Hudba musí být zkomponována, lidé se potřebují naučit hrát na nástroje zaznamenanou hudbu, koncert je nutné uspořádat v určitý čas na určitém místě. Informace o době konání se musí zveřejnit a publikovat, čímž se přilákají návštěvníci a prodají se jim vstupenky.¹⁶ Beckerovou terminologií se jedná o pomocný personál (support personnel), který zajišťuje jádro činností a služeb, bez nichž by dílo nemohlo vzniknout.¹⁷ Nedílnou součástí uměleckých světů jsou také pravidla a konvence, díky kterým síť spolupracovníků funguje efektivně. Konvence ulehčují tvorbu a umožňují participujícím produkovat díla charakteristická pro konkrétní světy.¹⁸

Z těchto tezí vychází Beckerovo přesvědčení, že umělecká díla:

[...] nejsou výtvozem individuálních tvůrců, „umělců“, kteří mají vzácné speciální nadání. Jsou spíše společným produktem všech lidí, kteří vzájemně kooperují prostřednictvím charakteristických konvencí uměleckého světa, aby stvořili takováto díla. Umělci jsou v tomto světě jakousi podskupinou participujících, která vlastní skrze obecný souhlas speciální dar (special gift), jehož prostřednictvím přispívají unikátním a nepostradatelným způsobem k práci, a tím tvoří umění.¹⁹

Uvedený citát staví umělce do rozporné pozice schopného, avšak do jisté míry nahraditelného řemeslníka, který pracuje s určitým svazkem nadefinovaných úkolů stejně jako pomocný personál. Becker roli umělce však blíže upřesňuje a separuje od ostatních. Z pohledu uměleckého světa je umělcova přítomnost klíčová, jelikož vykonává tzv. core activity, zásadní činnost spojenou s tvorbou díla, k jejímuž provádění má určité talentové předpoklady. Becker uvádí, že osoba, která provádí tuto core activity, je automaticky umělcem, zároveň však relativizuje dokonalou korelaci mezi ústřední činností a umělcem ukázkami, jak může být spojení narušováno. Jedním z příkladů je spontánní a improvizované jednání během vytváření uměleckého díla, případně spolupráce většího počtu umělců.²⁰ Ačkoliv lze vysledovat u Beckera zřejmé tendence přijímat umělce romantickou perspektivou jedinečného člověka, který vlastní určitý dar a včleňuje do práce cosi zvláštního a výjimečného, jeho záměrem je zkoumat umělecký svět z komplexnějšího pohledu všech participujících. Není ostatně ani přímo zřejmé a obecně definovatelné, co je tím unikátním darem, kterým disponuje podskupina umělců.

2.2. Problematika dostupných pramenů a zdrojů

Při popisu pracovního týmu a realizačních těžkostí se zaměřuji na prameny, které Allen a Gomery označují jako nefilmové zdroje (nonfilmic sources).²¹ Jak mi během konzultací potvrdila Michaela Mertová, kurátorka sbírky animovaného filmu Národního filmového archivu (NFA) v Praze, Jiří Trnka nepatřil k tvůrcům, kteří by si vedli podrobné deníky v průběhu natáčení a své myšlenky a pracovní návyky převáděli do fyzické podoby, aby je uchovali pro budoucí generace a zájemce o jejich dílo. Důvody, proč lze dohledat jen

¹⁶ Becker, Howard S. (1982): *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, s. 12.

¹⁷ Becker, Howard S. (1982): *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, s. 27.

¹⁸ Becker, Howard S. (1982): *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, s. 50-78.

¹⁹ Becker, Howard S. (1982): *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, s. 45.

²⁰ Becker, Howard S. (1982): *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, s. 18.

²¹ Allen, Robert C. – Gomery, Douglas (1985): *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw – Hill, s. 38-42.

minimální množství archivních pramenů, které se přímo týkají pracovních zvyklostí, proto nemusí souviset pouze s umístěním v nezpracovaných fondech NFA deponovaných v pracovišti Hradištko, jiných institucích či v neznámých soukromých sbírkách, ale taktéž s jejich prostou neexistencí. Také již bohužel nebylo prakticky možné obrátit se na Trnkovy spolupracovníky, převážně kvůli uplynutí více než šedesáti let od vzniku filmu.

Některá parciální témata ze zmíněných důvodů nejsou založená na archivních materiálech a některé otázky zůstávají stále neobjasněné. Nejvíce prázdných míst souvisí s kapitolami, jež předcházejí části o produkčních komplikacích. Jedná se například o informace, kdy vznikla prvotní myšlenka na adaptování *Snu noci svatojánské* a z jakého důvodu byl film natáčen na širokoúhlý formát. Pakliže byla k daným záležitostem dostupná alespoň částečná vodítka, pokusil jsem se je interpretovat a předložit několik možných variant. V kapitolách je na vágně podložené úseky upozorněno.

Vycházel jsem především z již zpracovaných rozhovorů, které ve svém množství dokázaly alespoň částečně suplovat absenci vlastních interview. Nejplodnější byla v tomto směru dobová periodika jako *Film a doba*, *Kino* nebo *Filmový přehled*, kde byl prostor pravidelně věnován nejen osobám spolupracujících s Jiřím Trnkou, ale také článkům o širokoúhlém formátu, jeho specifikách a způsobech, jak lze ve filmu s prostorem pracovat. Mediální diskurs tedy kompenzuje nedostupnost archivních materiálů. Další rozhovory a komentáře zainteresovaných osob se nachází v publikacích o díle Jiřího Trnky. Podnětné vzpomínky Trnkových přátel nebo osobní korespondenci československého režiséra obsahuje zejména kniha Heleny Chvojkové, první ženy Jiřího Trnky.²²

V práci se do značné míry vymezuji vůči dostupným monografiím o díle všestranného umělce.²³ V otázkách filmové tvorby se ukázaly být během rešerší a srovnání s dobovými rozhovory a archivními prameny v mnoha směrech nepřesné, matoucí či přímo mylné.²⁴ Jsou přesto cenným zdrojem dobových ilustrací, fotografií z natáčení a dalších obrazových materiálů, které pochází od rodiny a dědiců autorských práv Jiřího Trnky, ze soukromých sbírek, Divadelního ústavu v Praze, Divadelního oddělení Národního muzea v Praze a řady dalších subjektů. Z detailních fotografií je možné potvrdit například základní teze o povaze loutek. Taktéž se v monografiích nacházejí hodnotné údaje o charakteru Jiřího Trnky, na jejichž základě jsem si utvářel prvotní představu o sledovaném tvůrci.

Zatímco kontextuální části o pracovních zvyklostech vzhledem k nedostatku pramenů nutně trpí některými nepřesnostmi, díky materiálům z nezpracovaného fondu Ústředního ředitelství Československého filmu (ÚŘ ČSF) lze poměrně detailně rekonstruovat postup technických inovací nutných k natáčení *Snu noci svatojánské*. Fond se nachází v depozitáři Hradištko spadajícím pod Oddělení písemných archiválií NFA. Obsahuje dokumentaci o výzkumné skupině pro širokoúhlý film, korespondenci mezi zainteresovanými osobami či odděleními Československého státního filmu (ČSF),²⁵ zprávy ze zahraničních studijních cest i nabídky francouzských společností vyrábějících technické vybavení pro širokoúhlé natáčení.

²² Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 129 s.

²³ Jedná se například o publikace *Jiří Trnka* Vlastimila Tetivy z roku 1999, *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské* Marie Benešové z roku 1961 nebo *Jiří Trnka* L. H Augustina (pseudonym Luboše Hlaváčka) z roku 2002.

²⁴ Vlastimil Tetiva uvádí v kapitole věnované Trnkově režijní kariéře, že film patří k nejméně probádaným a analyzovaným oblastem Trnkova díla. [Tetiva, Vlastimil (1999): *Jiří Trnka (1912-1969)*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 207 s.]

²⁵ Ve sledovaném období filmové kariéry Jiřího Trnky měnila organizace reprezentující domácí kinematografii své vnitřní uspořádání i název. Od roku 1945 do 1948 se jednalo o Československou filmovou společnost, od 23. dubna 1948 do 1956 o Československý státní film, od r. 1957 o Československý film. V textu organizaci

2.3. Širokoúhlý film a přidružená terminologie

Americkou kinematografii poznamenal na konci čtyřicátých let dramatický pokles návštěvnosti, za jehož příčinu bylo nejprve označováno uvedení nového média - televize. Jak však zmiňuje například respektovaný odborník na oblast kinematografické techniky John Belton v knize *Widescreen Cinema*, za dramatickou krizí filmového trhu stála spíše obecnější společenská transformace související se změnou demografického složení americké populace, mobilitou obyvatelstva, které se ze zalidněných městských center přesunovalo na rodině příhodnější předměstí, a nástupem nových způsobů trávení volného času.²⁶ Aby filmový průmysl zabránil propadům v návštěvnosti a dokázal konkurovat nevšedním aktivitám, snažil se odlišit pomocí spektakulárních zážitků dostupných výhradně v kině. Mezi propagované novinky patřily stereoskopický film, systémy experimentující s vypouštěním různých vůní v průběhu projekce nebo širokoúhlé formáty. O jedinečné vynálezy se přitom nejednalo, předchůdce většiny údajných technických novinek můžeme zaznamenat už v počátcích kinematografie a posléze znovu na přelomu 20. a 30. let minulého století.²⁷ Tehdy však nebyla ekonomicky příhodná doba pro investování do nákladného vybavení. Ostatně také v 50. letech minulého století se z uvedených systémů nejlépe etabloval systém CinemaScope, který byl méně náročný na úpravy kinosálů a zároveň byl kompatibilní se standardním 35mm filmovým pásem.²⁸

Systém CinemaScope využíval oproti konkurenčním přístrojům jako Cinerama, VistaVision nebo Todd-AO speciálního zařízení, tzv. anamorfotické předsádky, která horizontálně obraz stlačovala v poměru 2:1 na filmový pás a následně ho opětovně roztahovala v průběhu projekce. Přestože byl snímáný obraz zpracován na 35mm filmovém pásu, oproti akademickému formátu s poměrem stran promítaného obrazu 1:1,37 umožňovala anamorfotická předsádka promítat obraz téměř dvojnásobné šířky. Nedosahovalo se však teoretického maxima 1:2,66. Do roku 1955 byl používán nejprve formát 1:2,55 se stereofonním magnetickým záznamem zvuku na filmovém pásu, dlouholetým standardem se posléze stal formát redukovaný na 1:2,35 s optickým záznamem zvuku.²⁹

Sen noci svatojánské byl natáčen na formát 1:2,35, v práci ho budu označovat jako širokoúhlý formát, případně širokoúhlý film. Ačkoliv se však lze na stránkách dobových časopisů dočíst, že se natáčel na CinemaScope, americké stroje do Československa nepronikly. *Sen noci svatojánské* byl zpracován na kompatibilní systém francouzské výroby. Pro realizační část je především podstatné upřesnit terminologii spojenou s anamorfotickou optikou. Jedná se o vzájemnou spojitost pojmů anamorfotická předsádka neboli anamorfot, couplage³⁰ a monoblok. Anamorfotická předsádka je zařízení, které se montuje na objektiv, s objektivem vytváří soustavu připevněnou na kameru. Couplage představuje spřažení ostření sférického objektivu s anamorfotem, zjednodušeně řečeno jde o proces, během něhož se fixně spojí objektiv s anamorfotickou předsádkou. Při správném provedení se úpravou dosahuje lepší a stabilnější kvality snímáného obrazu. Monoblok je následně kombinace anamorfotické

označuji názvem korespondujícím s daným obdobím, v případech, kdy hovořím obecně o dobových tendencích, používám zkratku ČSF.

²⁶ Belton, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge - London: Harvard University Press, s. 69-74.

²⁷ Belton, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge - London: Harvard University Press, s. 52-55.

²⁸ Belton, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge - London: Harvard University Press, s. 138-157.

²⁹ Belton, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge - London: Harvard University Press, s. 138-157.

³⁰ V české terminologii „kupláč“, budu ovšem stejně jako archivní materiály operovat s původním francouzským označením.

předsádky s vlastním přijímacím objektivem. Pakliže se u standardního objektivu a anamorfofické předsádky provede couplage, stane se z nich zařízení konstrukčně i kvalitou snímání srovnatelné s monoblokem, který je jako objektiv stlačující obraz na filmový pás vyráběn od počátku. Přestože existují i další technické variace a možnosti, pro tuto práci je dostatečná uvedená nejzákladnější definice.

3. Historický kontext

3.1. Jiří Trnka - stručná charakteristika

Jiří Trnka, „tvůrce čínorodého snění“³¹ se narodil 24. února 1912 v Plzni-Petrohradě Růženě a Rudolfovi Trnkovým, zemřel 30. prosince 1969 v Praze. Syn švadleny a klempířského mistra vídal od prvních let u babičky podomácku vyrobené loutky a různé hračky, u strýce Oty, zručného výtvarníka, zase se zájmem sledoval vznik všelijakých kreseb. Jeho matka ve vzpomínkové knize *Můj syn* hovoří o tom, že se Trnkovy umělecké vlohy projevovaly již od raného dětství, jelikož si často čmáral a tvořil vlastní postavičky.³² Sám Trnka však na podobné proklamace pohlížel střízlivě.

To jsou legendy, člověk později nikdy nemůže říct, kdy se u něho vlastně projevil talent. Dětství se projevuje bez úmyslu, spontánní hrou, kdežto umění je záměr, vůle a práce. Něco jiného je dětská potřeba předvádět se, ukazovat, co dovedu. To má snad každé dítě. Ale to není tvorba. Každé dítě se nějak předvádí, ale z toho nemůžete soudit, jestli má talent nebo ne. [...] Dělal jsem si jako kluk panáčky a figurky. A zase jenom pro své potěšení, hrál jsem si s nimi. A teprve, když jsem viděl u profesora Skupy, jak dovede používat loutku, a když jsem pozoroval, jak to lidi přijímají, jak se smějí a tleskají, jak se jim líbí hra Skupových loutek, tak snad tehdy někdy jsem si uvědomil, že lidi mohou potřebovat to, co mne samotného zajímá a baví. A pak se to, v průběhu času, neprogramově, stalo mým programem. Ovšem, kdy se ze spontánní dětské hry a potřeby předvádět se stala záměrná práce, to nikdo říci nemůže.³³

Nekritický a jednostranný pohled matky je třeba brát s rezervou, realitou však je, že Trnkovo dětství vyplňovaly primárně činnosti, kterým se věnoval i po zbytek života. První setkání s formativním vzorem Josefem Skupou, který měl v Plzni vlastní loutkovou scénu, navíc proběhlo již v předškolním věku v průběhu neformálních besed s dětmi po loutkových představeních. Když Trnka po skončení základní školy nastoupil do plzeňské reálky, profesor Skupa, jenž zde vyučoval, jej již znal jako věrného návštěvníka a věděl, že umí dobře kreslit. Trnka pro Skupu začal provádět drobné práce a postupně se vyprofiloval v platného pomocníka. Naučil se chápat, že je možné s pomocí loutek vyjadřovat city a dojmy a že je žádané hledat vlastní cestu a svobodný výraz namísto opakování a lpění na tradičních a ověřených výrazových prostředcích.³⁴

Skupa propagoval Trnkovy loutky v rámci vlastních expozičních³⁵ a také talentovanému žákovi pomohl v roce 1929 k přijetí na Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze (UMPRUM). Možnost učit se v ateliérech s různorodým uměleckým zaměřením (užitá grafika, kresba, malba, sochařství, cizelérství, architektura, keramika, atd.) lze bez velkého přehánění označit za sen všestranného Trnky, studium bylo však z několika důvodů problematické. Trnka odmítal tvořit podle pravítka, v případě přednášek deskriptivní geometrie proto hrozilo, že nebude oznámkován. Drobné konflikty měl také s Karlem

³¹ Augustin, L. H. (2002): *Jiří Trnka*. Praha: Academia, s. 14.

³² Trnková, Růžena (1972): *Můj syn*. Praha: Československý spisovatel, s. 26.

³³ Boček, Jaroslav (1979a): Torzo rozmluv čili svědectví o Trnkovi I. *Film a doba*, 25, č. 1, s. 36-37.

³⁴ Boček, Jaroslav (1962): Několik problémů trnkovských. *Výtvarné umění*, XI, 7. 31. 1969, s. 214-215.

³⁵ O prázdninách roku 1929 pořádala například Umělecká výchova na Vinohradech loutkářskou výstavu, kde Skupa vystavoval Trnkova slona Koko, Dona Quijota na Rosinantě a Sancho Panzu na oslíku, kteří sklízeli chválu a obdiv. O Trnkovi se mluvilo jako o velkém talentu [Tetiva, Vlastimil (1999): *Jiří Trnka (1912-1969)*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, s. 13-14].

Špillarem, který vyučoval kresbu aktu a požadoval od svých žáků, aby se „linie citlivě chvěla“.³⁶ Trnka k tomu ovšem nespátrával důvod, a tak pokyny sebevědomě ignoroval.

Vycházel z velmi chudých poměrů. Aby se při studiu uživil, pokračoval v práci v divadle Josefa Skupy, kreslil do novin, maloval reklamní plakáty, ilustroval knížky. S otázkou finančního zabezpečení se potýkal šest školních let, nenechal si však od nikoho nic zaplatit. Mnozí z jeho spolužáků ostatně nesnášeli jeho uzavřenost a nesdílnost, někteří kritizovali i jeho úspěchy, zatímco Trnka se naopak radoval pokaždé, když se někomu něco podařilo. Oceňoval dobré výsledky a poctivé řemeslo.³⁷

Z chování na UMPRUM, kam přešel po nedokončené reálce, lze vyčíst Trnkovu charakteristickou povahu. Spolužáci včetně pozdější manželky Heleny Chvojkové, ho označovali za zvláštního, důstojně působícího člověka, který se svými díly vystupoval velmi suverénně, až s určitou noblesou.³⁸ Byl hrdý na to, co dělá, a stál si za svým názorem i za předpokladu, že se kvůli němu dostával do problémů. Trnku přesto nelze označit za povýšeného či zahleděného do své jedinečnosti. Oceňoval dobře odvedenou práci bez ohledu na to, kdo je autorem, a zastával krédo, že je k umělecké činnosti potřebná především disciplinovanost a ochota věnovat se kontinuálně jedné věci, dokud autor nebude s dílem spokojen. Zrod tvůrčích impulsů spatřoval v soustavné, usilovné aktivitě, nikoliv v náhlých záblescích geniálních nápadů.³⁹ Respektoval a hájil například filmy Walta Disneyho za prosazení specifické umělecké vize, ačkoliv byl jeho vkus a kresebný styl diametrálně odlišný.

3.2. Trnka a stálí spolupracovníci

Začátek Trnkovy filmové kariéry a současně také začátek jeho přímé spolupráce s rozličnými osobnostmi animovaného filmu se odehrál 29. května 1945, kdy za již uznávaným loutkářem, scénografem a ilustrátorem přišli ředitel animovaného filmu Jaroslav Jílovec, Eduard Hofman, tehdy známý především jako architekt, a kameraman Vladimír Novotný s nabídkou, zdali by se s nimi nechtěl podílet na výrobě kreslených filmů.⁴⁰ Trnka nikoho z nich neznal, když mu proto nabídli spolupráci, zajímala ho především prezentace tvorby, aby mohl posoudit, zdali lidé ve studiu ovládají kreslený film po technické stránce. Skupina čítající několik desítek tvůrců z protektorátního Ateliéru filmových triků (AFIT) byla poměrně sebraná, měla za sebou realizaci kresleného filmu *Svatba v korálovém moři* (1944), Trnka proto se spoluprací souhlasil. Studio zahájilo provoz 15. června 1945 natáčením kresleného filmu na motivy klasické pohádky *Zasadil dědek řepu* (1945).⁴¹

Toto spojení bylo z mnoha ohledů šťastné a profitovaly z něho obě strany. Původní AFIT, kde se vyráběly především kreslené titulky a makety pro hraný film, byl počátkem války útočištěm výtvarníků a architektů, kteří si zde osvojovali základní předpoklady

³⁶ Augustin, L. H. (2002): *Jiří Trnka*. Praha: Academia, s. 23.

³⁷ Trnková, Růžena (1972): *Můj syn*. Praha: Československý spisovatel, s. 69-70. O chudých poměrech vypovídá také Trnkova korespondence, kdy psal o provizorním ubytování, kde nepotřeboval nábytek, pouze prosil matku o zaslání polštáře a jakéhokoliv starého, nenačpaného slamníku. [In Tetiva, Vlastimil (1999): *Jiří Trnka (1912-1969)*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, s. 16-17].

³⁸ Trnková, Růžena (1972): *Můj syn*. Praha: Československý spisovatel, s. 67-68.

³⁹ Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 54.

⁴⁰ 20 let československého kresleného filmu: Rozhovor s Eduardem Hofmanem (1965). *Film a doba*, 11, č. 10, s. 529.

⁴¹ NA, fond MI, k. 209, Přehledná zpráva o činnosti Státní výroby kresleného a loutkového filmu, produkce Bratři v triku, Praha, 21. října 1947, s. 2.

pro natáčení kreslených filmů. Kromě výše zmíněné trojice v ní figurovali Břetislav Pojar, Jiří Brdečka, Stanislav Látal, Jaroslav Doubrava, Josef Kluge, Václav Bedřich a mnoho dalších. Jejich kreslený film *Svatba v korálovém moři* byl „technicky celkem zdařilý, ale naprosto neosobitý. Ve výrazu prozrazoval vliv Disneyho kosmopolitní manýry, v obsahu a ve fabuli okupačního ducha.“⁴² Cílem tvůrců ostatně bylo tvořit filmy tak dobré jako Disney, s Trnkou ovšem skupina získala vyzrálou, cílevědomou a umělecky založenou osobnost preferující hledání nových cest a experimentování. Trnka byl navíc schopný v kolektivu prosazovat postupné odklonění od prostého, byť technicky zvládnutého, ilustračního kresleného filmu směrem k originálnějšímu projevu. Oficiálně nezastával ve vznikajícím studiu Bratři v triku žádnou funkci, nepobíral plat, ale prakticky působil jako umělecký šéf studia, když se iniciativně začal zabývat také režii.⁴³

Ačkoliv pro Trnku film představoval další logický směr, kam posunout svoji tvorbu, při nástupu do nově vznikajícího studia neměl s filmem reálné zkušenosti a musel se všechno učit. Z tohoto pohledu pro něho byla skupina filmových tvůrců s různorodým zaměřením, kteří znají chod studiové produkce, značným přínosem. Vlastimil Tetiva spatřuje ve spolupráci přímo počátek fenoménu, jelikož zmiňuje, že nikdo, ani Walt Disney, nezačínal filmovou kariéru s takovým profesionálním zázemím a s natolik zkušeným kolektivem lidí připravených tvořit.⁴⁴

S ohledem k tomuto spojení je ovšem potřeba zmínit také další skutečnost. Jiří Trnka doposavad pracoval pouze na projektech, které měl takřka absolutně pod kontrolou. Přestože musel u scénografických, výtvarných nebo sochařských zakázek dodržovat zadané úkoly související s ústředním tématem, případně musel čelit kritice a korigovat návrhy dle potřeb zadavatele, vytvoření finálního díla stále záviselo především na něm. Vyprodukovat film v kvalitativních intencích, které si představoval, znamenalo natolik komplexní a časově náročný úkol, že nebylo možné být odkázán pouze sám na sebe. Zároveň s objevováním, jaká jsou specifika animovaného filmu, se proto Trnka učil pracovat v týmu z mnohem obecnějších hledisek, jakými jsou například delegace úkolů nebo dostatečně obrazná prezentace vlastních vizí ostatním, aby výsledek korespondoval s jeho záměrem. Od prvního společného filmu lze tedy mezi Trnkou a spolupracovníky spatřovat oboustranně silnou závislost.

K vzniku prvního filmu *Zasadil dědek řepu* Trnka s komickou nadsázkou dodával, že nikdy předtím a nikdy potom netvořil animovaný film se čtyřiceti scenáristy.⁴⁵ Ve studiu panovalo poválečné nadšení a členové studia se pouštěli do práce s nebývalou angažovaností. Pracovalo se i na několika filmech současně. *Zasadil dědek řepu* byl zpracován během čtvrt roku, následující tři filmy *Dárek*, *Pérák a SS* a *Zvířátka a Petrovští* se podařilo zrealizovat v roce 1946. Trnka na filmech kooperoval s lidmi, kteří s ním budou pracovat i v budoucnu. Václav Trojan složil hudbu k *Zasadil dědek řepu*, Stanislav Látal film *Zasadil dědek řepu* animoval, Jiří Brdečka byl spoluscenáristou *Dárku a Péráka a SS*, atd.

V rozsáhlé skupině tvůrců však docházelo k rozporům, které vycházely z Trnkova uměleckého solitérství, dobových tendencí a osobních ambicí některých spolupracovníků. Zatímco u mladých kolegů se na umění nahlíželo jako na kolektivní záležitost, o níž je možné

⁴² Boček, Jaroslav (1963): *Jiří Trnka: Historie díla a jeho tvůrce*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, s. 83.

⁴³ Brož, Jaroslav (1965): 20 let československého filmu. *Film a doba*, 11, č. 6, s. 287-289.

⁴⁴ Tetiva, Vlastimil (1999): *Jiří Trnka (1912-1969)*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, s. 181.

⁴⁵ Brož, Jaroslav (1965): 20 let československého filmu. *Film a doba*, 11, č. 6, s. 287.

hlasovat, Trnka s demokratickým přístupem nesouhlasil a pevně si stál za svými vyhraněnými vizemi. Prostředníkem, který v případech rozdílných názorů informoval skupinu o Trnkových záměrech a Trnku o návrzích skupiny, se stal Eduard Hofman, částečně i kvůli svému věku, díky němuž měl mezi mladými respekt. Trnkovi bylo tehdy 33 let, Hofmanovi 31 let a ostatním převážně kolem 21 let.⁴⁶

Situace se vyhrotila u koncepcie filmu *Vodník ve mlýně* (1946), jež Trnka pojal podobně jako své předchozí pohádky s úctou k tradicím, v tomto případě chtěl klasického lidového vodníka. Animátor Josef Vácha, který se považoval za ideového arbitra, pojetí scénáře obvinil z idealistického staromilství a prosazoval koncepci, v níž vodník je symbolem přírodních sil, proti nimž se musí člověk postavit. Přidali se k němu i někteří další členové studia Bratři v triku a obvinili Trnku, že si chce výtvarnou a režijní tvorbu monopolizovat. Vyslovili mu jako uměleckému vedoucímu nedůvěru.⁴⁷

Trnka neměl zájem řešit kompetenční spory, nikomu ze svých spolupracovníků nechtěl bránit v uměleckém růstu. Zároveň si však stál za svými nároky a nemínil být spojován s názory a postupy, s nimiž nesouhlasil. Během necelých dvou let zkušeností také zjistil, že mu výrazová forma kresleného filmu nevyhovuje.⁴⁸

Na kresleném filmu mi vadí jeho groteskní charakter, který tkví v samé jeho podstatě. Scény vypjaté dramaticky se mi nikdy nepodařily. Kresba se stále třese, vrtí a hemží, a musí se hemžit, protože v okamžiku, kdy se zastaví, nežije. Stává se plošnou a mrtvou. [...] Ale je tu ještě něco, co se mi příčí. Padesát kresličů oživováním kresbu rozmělní a z původního typu zůstane jenom drát, ornament, ztratí svou osobitost. Loutky si dělám sám a ty zůstanou, nelze je zeschematisovat.⁴⁹

Náročného tvůrce u kresleného filmu nic nedrželo, a tak požádal, zdali by mohl natáčet vlastní loutkové snímky v malém ateliéru v Chourových domech, kde Eduard Hofman s Karlem Barochem dokončovali dle Trnkových knižních ilustrací *Mišu Kuličku* (1946). Trnka prostory umístěné vedle Národního divadla přejímá v říjnu 1946.⁵⁰

Přesun lze z hlediska budoucích loutkových filmů Jiřího Trnky označit za klíčový. Je logické, že postupně odcházeli do malého, ustavujícího se studia, které nemělo žádnou historii ani jasně definované cíle, pouze lidé, kteří se zajímali o tvorbu loutkových filmů, o zkoušení něčeho nového, v opačném případě mohli zůstat v zavedeném původním kolektivu. Z předchozích kreslených snímků si navíc většina pravděpodobně vytvořila alespoň rámcovou představu, jakým způsobem vede Trnka své spolupracovníky, byli tedy rozhodnutí, že jim vyhovuje ambiciózní vedoucí a jeho snaha hledat specifické výrazové prostředky. Stanislav Látal například k Trnkovi přešel po dokončení filmu *Liška a džbán* (1947) u Bratrů v triku,

⁴⁶ 20 let československého kresleného filmu: Rozhovor s Eduardem Hofmanem (1965). *Film a doba*, 11, č. 10, s. 529-530.

⁴⁷ Poš, Jan (1987): Čs. animovaný film (5). *Zpravodaj československého filmu*, 13, č. 5, s. 23-28. Srov. Brož, Jaroslav (1965): 20 let československého filmu. *Film a doba*, 11, č. 6, s. 284 – 291. O nepochopení a hořkosti v souvislosti s prvními filmy Jiřího Trnky se zmiňuje také Helena Chvojková. [Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 30-31]

⁴⁸ O několik let později přesto ještě vytváří kreslené filmy *O zlaté rybce* (1951), *Jak stařeček měnil, až vyměnil* (1953) a *Proč UNESCO* (1958). První dva byly složeny ze statických kreseb, šlo o „animované filmy bez animace.“ [Tetiva, Vlastimil (1999): *Jiří Trnka (1912-1969)*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, s. 185]

⁴⁹ Boček, Jaroslav (1957b): Jiří Trnka o své práci a o umění vůbec. *Kultura*, 1, č. 38, 19. 9. 1957, s. 10. Srov. Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-12, s. 177.

⁵⁰ Poš, Jan (1987): Čs. animovaný film (5). *Zpravodaj československého filmu*, 13, č. 5, s. 25.

protože se s ním již osobně znal z natáčení *Zasadil dědek řepu*,⁵¹ Břetislav Pojar s Bohuslavem Šrámkem se přidali na základě své krátké loutkové práce.

V té době vrtaly možnosti loutkového filmu v hlavě dalším lidem. Byli to bratři Bláhové. Chtěli založit větší skupinu. Řekli tenkrát mně a Šrámkovi, jestli bychom nezkusili animovat jejich panáka. Byla to liška, moc k čemu to nevypadalo, ale zkoušeli jsme a vyvolaný film vypadal dost přijatelně. Předvedli jsme ho Trnkovi. Ten si pak zavolal mne a Slávu Šrámka a řekl nám dvěma, jestli netrváme na bratrech Bláhových a že kdybychom chtěli zkusit loutkovou animaci s ním, vzal by nás. Řekli jsme mu, že nás zajímají loutky, a kreslený film že nás tolik nebaví. A tak jsem během čtrnácti dnů odešel do Chourových domů a Šrámek přišel asi dva měsíce po mně.⁵²

Nejprve byl vytvořen *Betlém* (1947), krátký film na motivy Trnkova stejnojmenného obrazu. Prokázalo se na něm, že je loutková animace životaschopná, následně se tedy natočilo dalších pět krátkých snímků, z nichž se složil *Špalíček* (1947).⁵³ Při výrobě cyklu loutkových filmů sjednocených tématem českého křesťanského roku se vytvořil základní tvůrčí kolektiv, který s Trnkou pracoval od počátku až do *Snu noci svatojánské*. Jednalo se o animátory Bohuslava Šrámka, Stanislava Láta, Břetislava Pojara a Jana Karpaše, hudebního skladatele Václava Trojanu a kameramana Ladislava Novotného.⁵⁴ Pravidelný spoluscenárista Jiří Brdečka se k loutkovému filmu připojil u *Císařova slavíka* (1948), s Trnkou ale již kooperoval při výrobě kreslených filmů a u *Péráka a SS* je uváděn jako spolurežisér.⁵⁵ Spolupráce byla prý již tehdy „velice těsná, intenzivní a cílevědomá.“⁵⁶

Špalíček pro všechny představoval fázi učení, jelikož nikdo ještě neměl vytvořenou představu, co vše jde s loutkami uskutečnit a jaké s nimi lze obsáhnout emocionální spektrum, aby se nestali nechtěně komickými. Jiří Trnka měl zkušenosti s loutkovým divadlem, kde se ovšem pracovalo s odlišnými vyjadřovacími metodami. Ani jednotlivé pozice ještě nebyli přesně rozvržené, jak dokládá rozhovor s Břetislavem Pojarem a Stanislavem Látalem.

V začátcích dělal každý vlastně všechno. Měli jsme ovšem kameramana Ladislava Novotného, ale po prvních záběrech, kdy nám vysvětlil princip základního svícení, jsme svítili a měřili světlo sami. Docházelo vůbec k zajímavým dohadům. Trnkovi byl totiž zcela cizí rozdíl mezi okem a materiálem. Oko je značně citlivější než materiál a jemu nebyla žádná tma dost tmavá, žádné světlo dost prudké. Vznikaly z toho občas dost legrační spory mezi ním a Novotným. Nakonec to fungovalo ohromně, protože Ládu na druhé straně bavily Trnkovy triky.⁵⁷

Břetislav Pojar také potvrzuje, že i zde se nejprve projevovalo Trnkovo solitérství a nezvyk pracovat v týmu, protože neměl zcela pod kontrolou výslednou podobu díla.

⁵¹ Kratochvílová, Veronika (1994): Poslední rozhovor se Stanislavem Látalem. *Kinorevue*, 4, č. 19, s. 18.

⁵² Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-2, s. 180. Srov. Brož, Jaroslav (1965): 20 let československého filmu. *Film a doba*, 11, č. 6, s. 290.

⁵³ *Špalíček* se skládá z povídek *Masopust*, *Jaro*, *Legenda o sv. Prokopu*, *Pout'*, *Posvícení* a *Betlém*.

⁵⁴ bk (1958): *Špalíček*. *Filmový přehled*, 10, č. 17, s. 3. Srov. Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-12, s. 180; Brož, Jaroslav (1965): 20 let československého filmu. *Film a doba*, 11, č. 6, s. 290. Přestože Ladislav Novotný nestál za kamerou u *Snu noci svatojánské*, kapitola o realizačních peripetiích přiblíží, že zastával významnou roli v testovací fázi.

⁵⁵ Havelka, Jiří (1947): *Čs. filmové hospodářství 1945 a 1946*. Praha: Československé filmové nakladatelství, s. 68.

⁵⁶ Fiala, Miloš (1970b): O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. *Film a doba*, 16, č. 1-12, s. 270.

⁵⁷ Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-2, s. 180.

V začátcích býval u všeho. U stavby scény, u základní pozice loutky, a příliš nám nedůvěřoval. Asi právem. Začínali jsme na rozdílných stupních, a mimo to ho asi dost dráždilo, že jsme stavěli loutky při animaci jinak, než by je postavil on. Každý malíř je nedůtklivý na svůj rukopis, a jedním z důvodů, proč Trnka opustil kreslený film, bylo, že neměl rád, jak mu kreslíři deformovali jeho figury a linku po svém. V tomto ohledu musel asi i s loutkami dost překousnout a občas trpět tím, že si je nemůže animovat sám.⁵⁸

Domnívám se, že právě nezkušenost týmu i Jiřího Trnky s loutkovým filmem byla signifikantní výhodou, díky které došlo k úspěšné, dlouholeté kooperaci. Pracovní konvence se utvářely postupně od prvního díla. Trnka mohl s ohledem ke své dominantní a respektované povaze směřovat kolegy způsobem, který mu osobně nejlépe vyhovoval, a ostatní byli ochotni se od Trnky učit a přizpůsobovat se mu. Především Jiří Brdečka hovořil s ohledem ke scénářům o silném vlivu všestranného umělce, protože musel „zahodit svůj pohled a koukat se jeho očima“.⁵⁹ Jak dokládají rozhovory s jednotlivými spolupracovníky, Trnka měl navíc neobyčejný cit pro rozeznávání schopností a výjimečnou vizuální paměť. Dokázal v člověku odhadnout silné stránky a podle vhodných dispozic rozdělovat úkoly, jejichž náročnost s úspěšnými realizacemi navyšoval.⁶⁰

Výhodou bylo, že nezadával jeden záběr, že nerežiroval stylem: panák dojde tamhle, klekne, zvedne pravou ruku, zamyslí se, vyskočí... To neexistovalo. Vždycky mu šlo o celou pasáž, vysvětlil, co v ní má být, proč, co následuje dál. Dovedl kalkulovat film vždycky vcelku: šetřil například nápady, aby je uplatnil na nejideálnějším místě. A když při rozdělování práce vysvětlil, co chce a jaký je duševní stav hrdiny, dělali jsme dál sami.⁶¹

Delegování práce „rozdáváním balíků“⁶² na základě doložených výsledků mělo pro jednotlivé spolupracovníky zajisté motivační charakter, lze však předpokládat, že šlo spíše o marginální důvod k opakované součinnosti pod vedením Jiřího Trnky. V ateliéru panovala i díky dlouholetému kontaktu výjimečná atmosféra, kterou opakovaně vyzdvihovali a zdůrazňovali stálí kolegové. Břetislav Pojar přirovnal studiové poměry k manželství, kdy se Trnka znal se svými kolegy natolik, že „když někdo nakouzl myšlenku a větu, druzí hned věděli, o čem jde“.⁶³ Ačkoliv byl Trnka poměrně plachý člověk, ve studiu byl otevřený a docházelo k vzájemnému porozumění. Není vhodné považovat tyto proklamace za zcela vypovídající, jelikož mohlo docházet k nostalgickému zjemňování minulosti. Zohlednění dalších souvislostí ovšem jedinečné souznění kolektivu potvrzuje.

Situace, kvůli níž došlo po prvních kreslených filmech k přesunu do Chourových domů, mohla vyvolávat dojem, že Trnka nerespektoval názory ostatních a striktně se držel svých uměleckých vizí. Šlo by o mylnou představu, jelikož odmítal pouze demokratický

⁵⁸ In Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 89. Břetislav Pojar i kameraman Snu noci svatojánské Jiří Vojta zastávali názor, že animování bylo zřejmě jediným řemeslem, které Trnka neovládal.

⁵⁹ Fiala, Miloš (1970b): O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. *Film a doba*, 16. č. 1-12, s. 270.

⁶⁰ Výtvarník Zdeněk Seydl popsal Trnkův talent slovy: „To se mu hned udělá takovej děrnej štítek v jeho hlavovém kybernetu a potom, když něco potřebuje, zmáčkne knoflík a cvak, vyskočíš mu před oči i s popisem.“ [In Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 87.]

⁶¹ Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-2, s. 181.

⁶² Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-2, s. 181.

⁶³ Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-2, s. 183.

přístup. Během přípravných fází diskutoval se spoluscenáristou, animátory i hudebním skladatelem. Byl otevřený návrhům, akceptoval ovšem pouze ty, které sám shledával jako praktické a funkční, změny oproti scénáři mohly být prováděné pouze s jeho souhlasem. Spolupracovníci však měli možnost se na filmu kreativně podílet, nejednalo se o mechanické vykonávání příkazů.

Ve spolupráci s ním se dalo dělat na nejvyšší úrovni, tak profesionálně a odborně jako s málokým druhým. Když něco nevycházelo, dovedl přijít a říct: To by nešlo, přehnal jsem to, zkusíme to jinak A omluvil se, že to sám zavinił.⁶⁴

O přínosné spolupráci bez výrazných konfliktů vypovídá také Trnkova podpora samostatných projektů, které kolegům sám nabízel.

Trnka točil kdysi Spejbla a Hurvínka, ale druhý díl převzal Pojar, podobně to bylo u více filmů - mně tak předal Pehrova Kuťáska a Kutilku. Tak Trnka vychovával svoje spolupracovníky.⁶⁵

Pakliže měli zájem o konzultování realizačních potíží, renomovaný tvůrce jim pomáhal i s jejich osobními projekty.⁶⁶ Břetislav Pojar například vzpomínal na Trnkovu pečlivou práci se scénářem, kdy se po dočtení Pojara ptal na příběhové opodstatnění každého detailu v rámci celku. Nechával však na nadějném animátorovi, aby vyřešil scény samostatně, čímž ho nutil o látce hlouběji přemýšlet a nacházet si vlastní cestu.⁶⁷

Jak bude detailněji popsáno v kapitole o realizaci *Snu noci svatojánské*, k jednomu z produkčních problémů patřila neutěšená finanční situace. S platem byl nespokojen především Bohuslav Šrámek, který podal v březnu 1956 výpověď.⁶⁸ Domnívám se přesto, že tímto příkladem nelze generalizovat součinnost s Trnkou na prosté existenční důvody. Řada spolupracovníků se mohla věnovat jiným projektům na pravidelné bázi, ostatně také zmiňovaný Bohuslav Šrámek měl již zajištěné jiné zaměstnání, nakonec však od loutkového studia neodešel. Břetislav Pojar se stal v červnu roku 1958 vedoucím nového ateliéru v Čiklově ulici, i přes svoji zaneprázdněnost pomohl Trnkovi dokončit náročnou Shakespearovu látku.⁶⁹ Domnívám se tedy, že kooperace byla pro všechny zúčastněné vzájemně obohacující a inspirující a opakovaně k ní docházelo také z důvodu dobrých interních vztahů.

3.3. Trnka a Trojan

Při pohledu na filmy Jiřího Trnky optikou dobových médií lze vysledovat, že se vedle samotného režiséra nejčastěji skloňovalo jméno skladatele Václava Trojana. Vladimír Bor spolu se Štěpánem Luckým publikovali rozbory hudebních partitur v časopisech *Film a doba*

⁶⁴ Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-12, s. 183. Stejným způsobem o Trnkovi hovořil také Jiří Brdečka, Václav Trojan a další animátoři, kteří uváděli také konkrétní příklady chyb a průběžných nedostatků.

⁶⁵ Kratochvílová, Veronika (1994): Poslední rozhovor se Stanislavem Látalem. *Kinorevue*, 4, č. 19, s. 18.

⁶⁶ Břetislav Pojar režíroval například *Perníkovou chaloupku* (1951), *O skleničku víc* (1953) a *Paraplíčko* (1957); Jan Karpaš pohádku *Liška a vlk* (1956).

⁶⁷ Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 91.

⁶⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc březen 1956, 9. dubna 1956.

⁶⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AI-1P-2K, Doporučení Karla Chyšky Jiřímu Markovi v záležitosti instalace další telefonní linky ve Studiu loutkových filmů v Praze-Nuslích, ulice Čiklova 5, 12. listopadu 1958. Srov. M.B. (1958): Nové filmové studio. *Kino*, 13, č. 25, str. 392-393.

a *Hudební rozhledy* a v roce 1958 je vydali i v samostatné monografické práci s výmluvným názvem *Trojan*. V článkách novináři referovali, do jaké míry je hudba v symbióze s obsahem, a v rozhovorech Jiří Trnka upozorňoval na harmonickou a stále těsnější spolupráci s hudebním skladatelem. Skutečnost, že hudební doprovod zastává u Trnkových snímků klíčovou funkci, byla akcentována a často zmiňována. Považuji však za praktické na tomto místě popsat jejich vzájemný vztah, a budu se mu podrobněji věnovat v následujících kapitolách.

Trnka se s Trojanem seznámil ještě předtím, než začal tvořit filmy, tedy před rokem 1945. První spolupráce proběhla v Národním divadle v roce 1939 prostřednictvím Jiřího Frejky, tehdejšího člena činohry Národního divadla, později ředitele a režiséra Divadla na Vinohradech.⁷⁰ Další setkání proběhlo v Umělecké besedě, následně již u kresleného filmu *Zasadil dědek řepu* v roce 1945.⁷¹

Trnkův vztah s Trojanem je možné přirovnat k dlouhodobým vztahům s ostatními spolupracovníky, u nichž pravidelným kontaktem vznikl vzájemný cit pro práci. Harmonická kooperace spoluscenáristy Brdečky nebo klíčových animátorů Pojara, Šrámka, Látala či Kašpara vycházela z pochopení myšlení, tvůrčích postupů a stylu Jiřího Trnky, kterému se spíše přizpůsobovali a automatizovaně podřizovali. U Trojana lze hovořit o vyváženější součinnosti.

Trnka ani Trojan neměli cílevědomě formulované tvůrčí postupy a cíle, určujícím faktorem jejich vztahu byl identický náhled na svět. Lidsky si rozuměli, dokázali se dlouze bavit o umění, měli podobný smysl pro humor, respektovali se. O vzájemném porozumění hovořili nejenom oni sami, ale také jejich spolupracovníci.⁷² Jelikož Trojan často přicházel diskutovat a zkoušet k Trnkovi domů, platil u dětí za oblíbeného strýčka.⁷³ Trojan k vlastní spolupráci dodával:

S Trnkou jsme se dobře znali už dříve, než začala naše spolupráce, takže jsme se už na prvním společném filmu sešli jako přátelé. Byli jsme na sebe velice přísní. Trnka mi na jedné straně dával absolutní svobodu v možnostech, na druhé straně měl některé velice přísné požadavky. Úspěchem naší spolupráce bylo, že on se dobře vcítil do situace hudebníka a já zase do role režiséra a výtvarníka a ve všem jsme si náramně rozuměli.⁷⁴

Vzájemné přátelství dokládá také Trnkův dopis Trojanovi psaný v době Trojanovy krátké tvůrčí krize v průběhu skládání partitury ke *Starým pověstem českým* (1952). Režisér v něm vedle příkladů, jakým způsobem se vypořádávali s obtížnými situacemi jiní slavní umělci jako Janáček, Smetana nebo Renoir, také píše:

Snad si myslíš, že se vyvyšuji nad Tebe i nad ostatní, že soudím druhé. Není to tak, nejde mi vůbec o „pověsti“ a touto řečí si jistě neposloužím. Možná, že se urazíš, ale možná, že

⁷⁰ Sílová, Zuzana, aj. (2007): *Divadlo na Vinohradech 1907-2007 - Vinohradský ansámbl*. Praha: Divadlo na Vinohradech, str. 192.

⁷¹ In Fiala, Miloš (1970b): O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. *Film a doba*, 16. č. 1-12, s. 266-272.

⁷² „Trojan byl člověk, který skládal tak, jak by skládal Trnka, kdyby to ovládal. Měl jsem vždycky dojem, že Trnka předem přesně tušil, jakou muziku mu Trojan složí.“ [Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16. č. 1-12, s. 183]

⁷³ Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 32.

⁷⁴ In Kovaříček, Jaroslav (1967): ...hned několik důvodů k rozhovoru s Václavem Trojanem. *Kino*, 22, č. 11, s. 2.

pochopíš, jak upřímně Ti chci pomoci, ať už jsou moje řeči moudré, nebo hloupé, píše to proto, že si myslím, že já z venku vidím víc nežli Ty uvnitř svého nitra, když bojuješ sám se sebou. A vyvyšování je jen to, že už jsem si to, co Ty teď prožíváš, v této práci už odbyl, proto se snažím Ti pomoci. Bude mne moc mrzet, nebudeš-li mým slovům tak upřímně rozumět, jak je píše.⁷⁵

Dlouhodobou spoluprací lze částečně zdůvodnit Trojanovou finanční situací. Poslední stále angažmá zastával na pozici hudebního dramaturga ve studiu Bratři v triku, kam nastoupil na Trnkův popud 1. listopadu 1945. Pracoval zde do 1. června 1946, posléze již přijímal pouze samostatné zakázky a působil jako svobodný umělec.⁷⁶ Jelikož měl Trojan pětičlennou rodinu, existenční otázka mohla sehrát svoji roli.

Přesto se domnívám, že určujícím faktorem součinnosti byly především dobré vztahy, kdy si obě umělecky vyzrálé osobnosti uvědomovaly, že jsou na sobě do určité míry závislé a vzájemnou spoluprací mohou především získat. Hudba hrála klíčovou roli pro celkový dojem z filmu, Trnka byl proto ochotný určité pasáže předělat na základě získaných zvukových podnětů, případně velkoryse poskytnout Trojanovi podmínky, které potřebuje. Bral ohledy na jeho způsob práce.

Stalo se mi například, že jsem selhal: bylo odpoledne, na odpoledne jsme měli orchestr a mělo se nahrávat, a já nebyl hotov. Volal jsem do studia, čekal jsem skandál. V telefonu bylo chvíli ticho, pak mi vyřídili vzkaz, abych prý si z toho nic nedělal, že si zatím nějak poradí... Takle odpověď byla největší injekcí: nabyl jsem klidu, nervóza vprchala, a šlo mi to tak, že jsme odpoledne ještě natáčeli. To je příhoda typická pro Trnkův vztah k tvůrčím lidem, pro to, jak se s ním pracovalo. Nebo jiný takový případ. V Bajajovi jsme potřebovali dudy – oba jsme si na ně potrpěli. Byly to ovšem zvláštní dudy, se speciálním laděním, jediné v Čechách. A teď nastala situace, že ráno se mělo nahrávat a dudák i s dudami nám zmizel z Prahy. Nevěděli jsme, kde je, jenom že je kdesi mimo město. Trnka se mě znovu zeptal, jestli ty dudy potřebuji, a prohlásil, že když ano, tak budou. Vznikla z toho detektivka, do rána hledali dudáka, a ten opravdu deset minut před natáčením v pořádku dorazil. To je zase pro Trnku příznačné: když věděl, že něco potřebuji pro svůj tvůrčí záměr, respektoval to i v takových situacích, jako byl zmizelý dudák s jedinými vhodnými dudami.⁷⁷

Trojanovi spolupráce vedle výdělku přinášela také věhlas díky mezinárodně proslulým a v mnoha zemích vyhledávaným filmům, a konfrontaci s novými výzvami. S Trnkovým experimentováním bylo nutné objevovat inovativní cesty, jak nakládat s hudbou a slovem. U *Špalíčku* byla hudba doplněná zpěvem dětského sboru, v *Císařově slavíkovi* hudební doprovod přebírá funkci dialogu, v epizodách s vojákem Švejkem naopak podkresluje atmosféru a narativní informace jsou přenášeny verbálně. Pro oba bylo natáčení filmů stále přínosné a Trojanova hudba měla významný význam pro výsledné dílo, čehož si byl vědom nejenom Trnka, ale i odborná veřejnost.

⁷⁵ In Vičar, Jan (1989): *Václav Trojan*. Praha: Panton, s. 105-106.

⁷⁶ Vičar, Jan (1989): *Václav Trojan*. Praha: Panton, s. 93.

⁷⁷ Fiala, Miloš (1970b): O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. *Film a doba*, 16. č. 1-12, s. 268.

3.4. Zrod počáteční idey

Divadelní hra *Sen noci svatojánské* vznikla na konci 16. století a dodnes patří k nejhranějším komediím Williama Shakespeara.⁷⁸ Odehrává se v předvečer svatby aténského vládce Thesea s královnou Amazonek Hippolytou. Za vévodou předstoupí občan Egeus se žalobou na svou dceru. Hermie je zaslíbena vojákovvi Demetriovi, už dlouhou dobu je však zamilovaná do Lysandra a odmítá si tedy Demetria vzít. Hermie na sňatek nepřistupuje ani pod hrozbou krutého aténského trestu a utíká s Lysandrem v noci do nedalekého lesa. Demetria přitom miluje Helena, přítelkyně Hermie, která svému vyvolenému prozradí Hermiin plán a přemluví ho, aby šli společně také do lesa. Téhož dne připravovali ochotníci k počtě svatby Thesea s Hippolytou divadelní hru o Pyramovi a Thisbě. Poslední noc před vystoupením se rozhodli představení nacvičit ve stejném lese, kam odešla čtveřice. Noc mezi tajuplnými stromy ale všechny překvapí, jelikož se ocitnou mezi nadpřirozenými bytostmi, kterým vládne královna víl Titánie s králem elfů Oberonem. I díky elfimu raráškovvi Pukovi a jeho rozpustilým omylům s kouzelným květem lásky se májový večer promění v událost, po které se následující den nekoná pouze jedna svatba, nýbrž tři.

Hravý příběh magické komedie se těšil přízni filmařů od počátků kinematografie. První zfilmovaná verze vznikla v roce 1909 ve Spojených státech amerických v režii Jamese Stuarta Blacktona a Charlese Kenta. V roce 1935 převedl *Sen noci svatojánské* na plátno německý divadelní režisér Max Reinhardt, který byl proslulý jevištními inscenacemi této hry. Film vznikl v produkci americké Metro Goldwyn Mayer a získal cenu Akademie v kategoriích kamera a střih, nominován byl v kategoriích nejlepší film a nejlepší asistent režie.⁷⁹ Z posledních let byla nejvýraznější eponymní adaptace režiséra Michaela Hoffmana z roku 1999, v médiích se o ní psalo především v souvislosti s hereckým obsazením, které bylo složené ze slavných jmen jako Kevin Kline, Michelle Pfeifferová, Stanley Tucci, Rupert Everett nebo Calista Flockhartová. Roku 1955 začal podle *Snu* natáčet loutkový snímek Vladislav Starevič, polozapomenutá osobnost fázové animace, pro něhož byla charakteristická práce s hmyzem. Scénář mu napsala dcera Irena. Kvůli finanční tísní byl projekt zastaven.⁸⁰

Trnku dlouho lákalo natočit film, kde by docházelo k syntéze pohybu loutek s hudebním doprovodem. Na základě mnohaleté spolupráce s Václavem Trojanem chtěl posunout dílo směrem k pantomimě a baletu, kde by akce oživlých loutek byla spjatá se sólovými či sborovými zpěvy a především samotnou hudbou.⁸¹ Šlo by o dílo, které by z vývojového hlediska organicky zapadalo do jeho filmografie. Trnka neustával na místě a takřka každou práci experimentoval s možnostmi loutek, od prvních zkušebních pokusů ve *Špalíčku*, kde se slova objevují pouze formou dětských zpěvů, po tři díly s vojákem Švejkem, v nichž komentář vypravěče postupně nabývá charakteru dialogu. O směřování Trnkovy tvorby směrem ke *Sen noci svatojánské* hovořil také Břetislav Pojar:

Realizovat *Sen* byla Trnkova stará touha. Bylo v něm vše, co ho vždycky lákalo. Kontrast prostých lidí a dvorské společnosti, příroda s tajemnými silami a skutečnost i snění. Tato látka se měla stát syntézou všeho, o co Trnka s loutkami usiloval, a také právě na ní chtěl dokázat, že s nimi umí i víc než jiní s živými herci. Celoživotní krédo. Táhne se jako nit celým jeho

⁷⁸ *Sen noci svatojánské* byl v době natáčení Trnkovy adaptace nejhranějším Shakespeareovým dílem. Jen v pražských divadlech měl 20 inscenací s více než 450 představeními. [Benešová, Marie (1961): *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. Praha: Orbis, s. 30]

⁷⁹ Nejlepší asistenti režie byli na oscarovém ceremoniálu vyhlášováni pouze v letech 1934 až 1937. <<http://www.awardsandshows.com/features/best-assistant-director-7.html>> (cit. 8. 12. 2013)

⁸⁰ Benešová, Marie (1961): *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. Praha: Orbis, s. 29.

⁸¹ Brož, Jaroslav (1956a): Rozhovor s Jiřím Trnkou. *Film a doba*, 2, č. 5, s. 351.

životem, od doby, kdy začínal jako školák ve Skupově divadélku, přes vlastní loutkové divadlo v Praze až po léta práce v loutkovém filmu.⁸²

Když se Jiří Trnka v roce 1962 vyjadřoval k otázce tvůrčích impulsů, údajně ho překvapilo, jak často se opakovaně vrací k určitému okruhu oblíbených věcí, námětů a látek. Když si o rok později zkoušel ilustrace k *Babičce* Boženy Němcové, viděl v nich reminiscence *Špalíčku*. Potřebu vrátit se k určitým prvkům z dřívější tvorby chápal již jako něco přirozeného a samozřejmého.⁸³

Jeho dílem opakovaně prostupuje také tvorba Williama Shakespeare i konkrétní inklinace k *Snu noci svatojánské*. Trnka už v klukovských letech modeloval Hamleta, Macbetha a Puka, některé shakespearovské postavy tvořil pro Skupu. Na škole navrhoval výpravu ke *Zkrocení zlé ženy*, ilustroval *Hamleta* a vytvořil několik litografií s tematikou *Snu noci svatojánské*. Inspiraci touto literární předlohou dokumentují také kresby kombinovanou technikou z roku 1944 a 1945, které představují scénu, kdy Oberonův služebník Puk očaroval spící protagonisty zázračnou květinou.⁸⁴ O pravděpodobně stejných obrazech hovoří také Trnkova matka v knize *Můj syn*.⁸⁵

Nápad na adaptaci *Snu noci svatojánské* mohl ovšem vycházet také od Václava Trojana. Shakespearova komedie byla od počátku vědomě plánovaná jako dílo baletní s pantomimickým charakterem. Hudba se stala neoddelitelnou součástí a byla pro většinu scén nahrávána předem, aby se mohl pohyb loutek synchronizovat s hudebním doprovodem. Trnka v rozhovoru z roku 1956 zmiňoval, že si celkové pojetí i scénické řešení ujasňoval a rozvíjel během dlouhých rozhovorů se skladatelem.⁸⁶ Ani pro Trojana loutkový *Sen noci svatojánské* přitom nebyl první zkušeností s mnohovrstevným dějem. V roce 1943 složil scénickou hudbu k divadelní hře *Sen noci svatojánské* pro divadlo Urania, v roce 1950 k rozhlasové verzi světoznámé féerie.⁸⁷ Bylo by proto logické, kdyby idea na zpracování této látky vyplynula přirozeně při některé z pravidelných diskusí Trnky a Trojana.

Není také prokazatelné, z jaké strany vzešel prvotní impuls k natočení filmu na širokoúhlý formát. Domnívám se, že šlo o komprimát vlivů politických, ekonomických a významnou roli sehrály i osobní ambice Jiřího Trnky. Ačkoliv se Trnka k širokoúhlému filmu stavěl rezervovaně a nespátroval v něm systém, který by měl sám o sobě spasit kinematografii a stát se normou, jeho názor se v určitých ohledech vyvíjel. V rozhovoru uveřejněném v časopisu *Kino* z 14. května 1959, tedy po dokončení hlavních prací, označoval běžný filmový formát za přirozenější a obraz širokoúhlých filmů za „pohled škvírou na dopisy“,⁸⁸ který nekoresponduje s pohledem lidského oka. Opodstatnění širokého plátna

⁸² In Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 91.

⁸³ Boček, Jaroslav (1979a): Torzo rozhovorů čili svědectví o Trnkovi I. *Film a doba*, 25, č. 1, s. 33.

⁸⁴ Tři kresby uvádím v obrazové příloze.

⁸⁵ Trnková, Růžena (1972): *Můj syn*. Praha: Československý spisovatel, s. 118-119. Jiří Trnka se k Shakespeareovi obrací i po natočení *Snu noci svatojánské*. Barevné litografie s tematikou *Romea a Julie* a *Snu noci svatojánské* vznikají například v průběhu let 1961-1964.

⁸⁶ Brož, Jaroslav (1956a): Rozhovor s Jiřím Trnkou. *Film a doba*, 2, č. 5, s. 351. V nejrozsáhlejších tuzemských monografiích o Jiřím Trnkovi od Vlastimila Tetivy a L. H. Augustina se dokonce píše, že podobu hudební pantomimy požadoval právě Trojan. Toto tvrzení se mi ovšem nepodařilo potvrdit a publikace pro ni nezmiňují žádný zdroj.

⁸⁷ Vičar, Jan (1989): *Václav Trojan*. Praha: Panton, s. 367-371. V rozhovoru z roku 1970 dokonce zmiňuje, že látku zpracovával třikrát. [Fiala, Miloš (1970b): O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. *Film a doba*, 16, č. 1-12, s. 266-272.]

⁸⁸ Wenig, Jan (1959): Jiří Trnka o *Snu noci svatojánské*. *Kino*, 14, č. 10, s. 153.

spatřoval pouze tam, kde má určitou dramatickou funkci, za vhodný považoval *Sen noci svatojánské*, protože se odehrával především v exteriérech.⁸⁹

V roce 1956, v době, kdy ještě neměl reálné zkušenosti s natáčením v tomto formátu, odpovídal stejně zdrženlivým způsobem na otázku jeho estetických kvalit. Domníval se ovšem, že široká projekční plocha naopak odpovídá lépe způsobu vidění člověka. Představa komponovat filmovou scénu na formát plochy dvojnásobné šíře ho údajně od první chvíle zaujala, čemuž není těžké s ohledem k neustálému hledání nových výrazových prostředků uvěřit. Širokoúhlý film poskytoval Trnkovi další způsoby oživení loutek, další výzvy a rozvoj, je proto logické, že se tímto směrem vydal, navíc s možností, že půjde v oblasti celovečerního loutkového filmu o unikát.

Celosvětový primát podpořený látkou proslulého Williama Shakespeara vypadá jako výmluvný argument při schvalovacím procesu.⁹⁰ Návrh by ovšem mohl vzejít také ze strany vedení ČSF. Jak podrobně dokumentuje práce Anny Batistové, která se zabývá zaváděním širokoúhlého formátu v české kinematografii, o implementaci nového formátu se uvažovalo zřejmě již od konce roku 1954.

V prosinci 1954 vytvořil František Pilát „Perspektivní plán technického rozvoje Čs. státního filmu - Užití nových technologií“, který se na šestadvaceti strojopisných stránkách zabýval problematikou přechodu na barevný film, na bezpečný film, k „plastickému“ filmu a k magnetickému záznamu zvuku, spoluprací a koordinací mezi filmem a televizí a mechanizací a automatizací některých pracovních postupů v rámci ČSF.⁹¹

Práce také ukazuje, jak se o perspektivním plánu opakovaně diskutovalo v průběhu roku 1955. Pakliže přišel Jiří Trnka s návrhem točit *Sen noci svatojánské*, mohla mu být vyjádřená podpora za předpokladu, že by se pokusil film zpracovat širokoúhlou metodou a prakticky se svými spolupracovníky zajistil a otestoval techniku potřebnou k výrobě širokoúhlých filmů v ČSR.⁹² O tvorbu Jiřího Trnky byl navíc zájem v zahraničí, svoji roli nejspíše sehrál i exportní potenciál. Z dostupných materiálů není možné upřesnit, z jaké strany vzešla prvotní iniciativa, realistické se mi ovšem zdají obě nastíněné varianty.

⁸⁹ Wenig, Jan (1959): Jiří Trnka o *Sen noci svatojánské*. *Kino*, 14, č. 10, s. 152.

⁹⁰ Jak bude detailněji vysvětleno v realizační části, tyto důvody zmiňovala výzkumná skupina pro širokoúhlý film, kterou vedl Trnka, když podávala návrh na koprodukcii. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. 3. 1956.]

⁹¹ Batistová, Anna (2008): *"Na širokém plátně klid"*. *Přípravy na zavedení širokoúhlého filmu v české kinematografii (1953-1956)*. Brno: Masarykova univerzita, s. 74-75.

⁹² V kapitole o realizaci *Sen noci svatojánské* podrobněji rozvádím myšlenku, že loutkový film mohl být vůbec prvním snímkem zpracovávaným pro širokoúhlý formát.

4. Realizace *Snu*

Dělám, jak jistě víte, *Sen noci svatojánské*, ale nemohu říci, že bych byl s prací zatím spokojen. Dva roky jsem byl mimo atelier, za tu dobu se přerušil přímý kontakt mezi mnou a mými spolupracovníky. Setkáváme se s řadou obtíží, násobených ještě tím, že po prvé pracujeme se širokoúhlou technikou, točíme, jak se říká, na široké plátno, a vedle toho po prvé také používáme nového barevného materiálu Eastmancolor.⁹³

Trnkovo vyjádření o počátcích realizace *Snu noci svatojánské* lze najít nejen v rozhovoru Jaroslava Bočka, ale užívá ho v různých variacích také většina dalších autorů zabývajících se slavným umělcem. V převážně monografických publikacích je ovšem výňatek z interview přebírán doslovně jako argument, že se Trnka po natočení *Cirkusu Hurvínek* (1955) odvrací od filmu a věnuje se ilustrování. Na *Snu noci svatojánské* údajně pracoval pouze formou výtvarných návrhů a scénáře, s nimiž posléze v roce 1957 přišel zpět do atelieru v Bartolomějské ulici a pustil se do komplikovaného natáčení. Jak v následujících kapitolách demonstruji, jsou tyto interpretace mylné.

O *Snu noci svatojánské* se také hovoří výhradně v souvislosti s jeho světovým primátem v oblasti loutkových filmů. Snímek je však unikátní i v tuzemském dobovém kontextu. Trnkův poslední celovečerní titul vznikl v době, kdy se v Československu teprve zaváděl širokoúhlý formát.⁹⁴ V některých materiálech je dokonce označován za první plánovaný film o celovečerní metráži, který u nás byl na širokoúhlý formát realizován. Na poradě o užití barevných filmových materiálů pro širokoúhlý film z 8. prosince 1956 byla například „projednána otázka materiálu a způsoby výroby prvního širokoúhlého filmu *Sen noci svatojánské*.“⁹⁵ Podle Usnesení politického byra ÚV KSČ z 12. března 1956 patřilo zavedení širokoúhlého filmu k prioritním úkolům ČSF a na inovaci zastaralé techniky se plánovaly vyhradit potřebné finanční prostředky.

Při tom je třeba uvážit, že právě v této době prodělává film na celém světě zásadní technologické změny, vyplývající z přechodu na širokoúhlý film, spojený s plastickým zvukem, který spolu s barevným obrazem přináší podstatné zlepšení výrazových prostředků filmového umění. Bude proto i u nás třeba obnovit zastaralé zařízení, odstranit nahromaděné nedostatky v technickém vybavení a urychleně připravit podmínky k zavedení nové technologie širokoúhlého a stereofonního filmu.⁹⁶

Loutková adaptace divadelní hry představovala ve světle uvedených informací průkopnický snímek, který, jak se na následujících stranách pokusím vyložit, usnadňoval řešením vlastních technických problémů cestu dalším filmům.

⁹³ Boček, Jaroslav (1957b): Jiří Trnka o své práci a o umění vůbec. *Kultura*, 1, č. 38, 19. 9. 1957, s. 10.

⁹⁴ Viz Batistová, Anna (2008): *"Na širokém plátně klid"*. Přípravy na zavedení širokoúhlého filmu v české kinematografii (1953-1956). Brno: Masarykova univerzita, s. 139.

⁹⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Záznam porady o užití barevných filmových materiálů pro širokoúhlý film, konané 8. prosince 1956.

⁹⁶ Havelka, Jiří (1973): *Čs. filmové hospodářství 1956-1960*. Praha: Československý filmový ústav, s. 36.

4.1. Prosinec 1955 - červen 1956: Hledání techniky vhodné pro širokoúhlý film

S ohledem k předchozím zkušenostem Jiřího Trnky a Václava Trojana se *Snem noci svatojánské* v jiných mediálních podobách nelze přesněji určit, kdy a při jaké příležitosti vznikl nápad na vytvoření filmové loutkové adaptace. Reálné kontury projektu však byly zpracované již před rokem 1956, kdy se zformovala tříčlenná výzkumná skupina pro širokoúhlý film. Vedl ji Jiří Trnka, dalšími členy byl kameraman Vladimír Novotný a scenárista, režisér a novinář Bohumil Brejcha. Kooperace probíhala s mnoha zaměstnanci ČSF, pravidelné diskuse se vedli například s hlavním inženýrem ČSF Františkem Pilátem nebo ředitelem Studia kresleného a loutkového filmu Vojenem Masníkem. Skupina zahájila přípravné práce v prosinci 1955.⁹⁷ Hlavním úkolem bylo zhotovení *Snu noci svatojánské* na širokoúhlý formát, v průběhu hledání ideálních realizačních metod se měla zohledňovat a zkoušet také technika vhodná pro širokoúhlou tvorbu Studia hraných filmů (SHF). Natočen měl být i dokumentární film o Praze pro 9. ročník karlovarského filmového festivalu.⁹⁸

V průběhu prvních týdnů Trnka se scenáristou Jiřím Brdečkou a odborným poradcem Břetislavem Hodkem, jenž patřil k předním českým znalcům Williama Shakespeara, upravovali divadelní hru pro širokoúhlý film, Bohumil Brejcha zpracoval přehledovou publikaci o nových formátech⁹⁹ a odehrálo se několik schůzek, na nichž se projednávaly aktuální technické dispozice Filmového studia Barrandov (FSB) a Studia loutkového filmu (SLF). Během únorové porady Bohumila Brejchy s Františkem Pilátem byla dosavadní práce jednotlivých oddělení ČSF i jednotlivých pracovníků ČSF v otázkách širokoúhlých filmů označena jako nekoordinovaná a spontánní.¹⁰⁰ Široké pensum zjištěných informací ovšem demonstruje, s jakou iniciativou se přistupovalo k širokoúhlému filmu a *Snu noci svatojánské*. Potřeba rychlých úkonů, dohod a rozhodnutí bude pro následující měsíce charakteristická.

Souhrnně lze říci, že se výzkumná skupina od prosince 1955 do února 1956 věnovala evidenci, jaká zařízení jsou dostupná v ČSF, jaké jsou sekcemi státního filmového podniku provedené objednávky a jaká technika by se uplatnila v oblasti širokoúhlých filmů. Skupina vytvořila na konci února inventář potřebného vybavení pro širokoúhlý film, jehož dovoz bylo „nutno uskutečnit ihned, i za cenu mimořádných opatření.“¹⁰¹ Seznam byl sestaven na základě osobních rozhovorů s techniky FSB, příruček a brožurek o širokoúhlém filmu a přímých zkušeností kameramana Vladimíra Novotného z cesty do Paříže.¹⁰²

⁹⁷ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc únor 1956, 2. března 1956.

⁹⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Seznam technického zařízení pro širokoúhlý film, potřebného ve výzkumné skupině J. Trnky, 29. února 1956.

⁹⁹ Jednalo se o brožuru *Širokoúhlý film a stereofonní záznam zvuku ve světové kinematografii*. V polovině března vyšla tiskem a byla určena pro pracovníky ČSF i širokou veřejnost.

¹⁰⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Záznam o poradě Bohumila Brejchy a Bořivoje Nováka s hlavním inženýrem ČSF ing. Františkem Pilátem, 13. února 1956.

¹⁰¹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Seznam technického zařízení pro širokoúhlý film, potřebného ve výzkumné skupině J. Trnky, 29. únor 1956.

¹⁰² NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc únor 1956. Srov. NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956. Vladimír Novotný absolvoval výjezd do francouzské metropole ve dnech 23. ledna až 6. února 1956 spolu s architektem Bohuslavem Kuličem a mistrem zvuku Františkem Černým. Účelem bylo poznání technických zařízení k natáčení širokoúhlých filmů, francouzských ateliérů a laboratoří a také samotných širokoúhlých titulů. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Cestovní zpráva o zájezdu kameramana Vladimíra Novotného, architekta Bohuslava Kuliče a mistra zvuku Františka Černého do Francie, ve dnech 23. ledna - 6. února 1956.]

Listina byla přiložená ke zprávě o činnosti výzkumné skupiny za měsíc únor. Ačkoliv byla tato zpráva odeslána 2. března, již 10. března směřuje k ústřednímu řediteli ČSF Jiřímu Markovi další dopis, tentokrát upozorňující na závažnost situace, aby Marek „mohl sám posoudit, do jaké míry jsou reálné úvahy, že lze u nás v dohledné době začít s realizací filmu systémem širokoúhlého filmu.“¹⁰³ Dosavadní rešerše nevykazovaly příznivé výsledky, komplikace se vázaly takřka ke všem sférám souvisejících s provozem SLF. Jednotlivým oblastem se nyní budu věnovat samostatně, půjde o období od přelomu února do června 1956.

4.1.1. Natáčecí surovina

Před zahájením natáčení *Snu noci svatojánské* bylo nutné učinit klíčové rozhodnutí, na jakou surovinu film zpracovávat. Na základě zjištěných informací se předpokládalo, že doposud nejpoužívanější Agfacolor nebude vyhovovat požadavkům Jiřího Trnky. Děj Shakespearovy komedie se odehrává převážně v noci, SLF tedy potřebovalo materiál, který má výborné barevné podání především azurové barvy a který umožňuje, „aby v nočních scénách vycházely barvy scény čistě, sytě a nezkresleně. Takový materiál je vyráběn firmou Kodak a má značku Eastmancolor.“¹⁰⁴

Pakliže by byl v zahraničí zakoupen a používán, vyvstával by ovšem problém, kde surovinu vyvolávat. V domácích laboratořích se v dohledné době neočekávala možnost zpracování barevného Eastmancoloru, jelikož byl jeho volací postup odlišný od Agfacoloru. SLF by navíc dle prvotních propočtů dodávalo k vyvolání maximálně 500 m negativu v čtrnáctidenních periodách. Kvůli tak nepatrnému množství by se nevyplatilo přestavět jeden z vyvolávacích strojů a vyřadit ho tím z provozu pro jiné, častěji používané a profitabilnější materiály. Předběžně se počítalo s vyvoláváním ve Francii.¹⁰⁵

Eastmancolor byl finančně nákladnější, dle získaných dat se ovšem zdál být vhodný i pro hrané širokoúhlé filmy, otestování jeho vlastností proto bylo prioritní. Přestože výzkumná skupina zadala přes podnik zahraničního obchodu Artia požadavek na nákup zkušebního množství, nepovedlo se ho získat. Artia se pokoušela surovinu zakoupit přímo ve Spojených státech amerických, což bylo nemožné s ohledem k malé objednávce. Na přelomu května a června byla žádost zrušena s tím, že se Eastmancolor pokusí získat Bohumil Brejcha při plánované cestě do Paříže.¹⁰⁶ Během prvních sedmi měsíců proto výzkumná skupina pro širokoúhlý film nezaznamenala v jedné z nejpodstatnějších otázek žádný posun.

4.1.2. Kamery a základní anamorfotické předsádky

K natáčení na širokoúhlý formát jsou zapotřebí anamorfotické předsádky, které v horizontálním směru stlačují obraz na filmový pás. Jedním z nutných úkolů výzkumné skupiny bylo proto získat a nazkoušet zařízení, která by byla nejlépe kompatibilní s kamerami a objektivy dostupnými v ČSF. Prostřednictvím Kovo¹⁰⁷ byly v únoru objednány Františkem Pilátem anamorfotické předsádky systému Totalvision, Kovo však objednávku ve Francii neučinilo, jelikož nemělo k dispozici devisovou úhradu. Stejná situace platila i přes urgentní

¹⁰³ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.

¹⁰⁴ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.

¹⁰⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.

¹⁰⁶ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹⁰⁷ Jednalo se o podnik, který zabezpečoval obchod se zahraničím pro obor strojírenství.

naléhání a přímé snahy o zkontaktování zainteresovaných osob na ministerstvu zahraničního obchodu¹⁰⁸ až do května, kdy bylo uvolněno kolem 70 000 korun. Za tyto finanční prostředky se objednaly 4 předsádky a 3 kamerové průhledy s vestavěnou anamorfosou značky Totalvision,¹⁰⁹ které dorazily v průběhu června.¹¹⁰

Přes společnost Kovo se také v únoru jednalo o zapůjčení monobloku Agascope firmou Aga Baltic Stockholm. Spolupráce byla domluvená, zaslání monobloku se však zpožďovalo. Dorazit měl v březnu, další potenciální, avšak stále nejistý měsíc dodání představoval duben. Tento monoblok by přesto nijak nezlepšil situaci loutkového filmu. Jeho užití se plánovalo pouze ke zkouškám a eventuálně k natočení připravovaného dokumentu o Praze, případně se mohl využít u hraných filmů. S ČSF se své činnosti snažil kooperovat i Československý armádní film. Od podplukovníka Svatopluka Štorka bylo přislíbeno, že poskytne ČSF k natočení zkoušek monobloky firmy Satec, které byly armádou objednané. Jejich využití se ovšem očekávalo totožné jako u švédského zařízení.¹¹¹

U objednaných a zapůjčených objektivů se počítalo se zkouškami a porovnáním výsledků na projekční ploše. Komparace měla probíhat současně a za totožných podmínek. Plánovaly se testy optických vlastností, správného nasazení monobloků na kamery a správného zaostření, zkoušky ostroty a správnosti ostřicí škály, zkoušky různých druhů filmové suroviny a testovat se měla také práce v exteriéru i interiéru. Všech se přitom měl v ideálním případě účastnit Vladimír Novotný.¹¹²

Švédský Agascope i armádní objektivy Dyaligonal a Dyaliscope od firmy Satec dorazily až počátkem května. V případě těchto objektivů však nedošlo k relevantním testům. Armádní objektivy předal podplukovník Štorek Zpravodajskému filmu se žádostí, aby se co nejdříve nazkoušely na některé z kamer. Pro tyto potřeby byla upravená kamera Debrie Parvo L a zkoušky proběhly na vojenské májové přehlídce 9. června. Vladimír Novotný nebyl ke spolupráci přizván.¹¹³

Natočený materiál se z několika důvodů ukázal jako „depresivní“.¹¹⁴ Kamera Debrie Parvo L byla 25 let stará a nevyhovující, nasazení monobloků a jejich seřízení se provádělo v příliš krátkém čase, aby se stihla natočit vojenská přehlídka, Agfacolor se pro snímání širokoúhlého filmu nehodil, jelikož se projevila jeho malá rozlišovací schopnost. Obraz byl neostrý, po stranách s viditelným soudkovým zkreslením. Po diskusi s technickými pracovníky ČSF Brejcha konstatoval, že nemá smysl vést podobné testy zkusmo.¹¹⁵ Navrhl Štorkovi, aby další zkušební natáčení bylo pozastaveno a monobloky se předaly Výzkumnému ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky (VÚZORT) k přezkoušení.

¹⁰⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc březen 1956, 9. dubna 1956.

¹⁰⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹¹⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc červen a červenec 1956, 25. července 1956.

¹¹¹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.

¹¹² NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹¹³ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹¹⁴ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva Bohumila Brejchy pro hlavního inženýra ČSF Františka Piláta o zkušebním natáčení s anamorfotickým monoblokem Agascope, 25. května 1956.

¹¹⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva Bohumila Brejchy pro hlavního inženýra ČSF Františka Piláta o zkušebním natáčení s anamorfotickým monoblokem Agascope, 25. května 1956.

Předání proběhlo, Štorek ovšem monobloky z VÚZORT vyzvedl ještě předtím, než byly podrobně otestované. Nemohlo tedy ihned dojít k vzájemnému porovnání s objektivem Agascope.¹¹⁶

Agascope přesto dle prvotních dojmů vykazoval mnohem lepší kvalitu obrazu, byl proto po několika testech 5. června definitivně nasazen, adjustován a předán VÚZORT k přezkoušení. Jak bylo již zmíněno, jedním z úkolů výzkumné skupiny pro širokoúhlý film byla realizace krátkého dokumentu o Praze pro karlovarský festival. Přestože Agascope při zkušebních testech trpěl optickými vadami, které znehodnocovaly práci, dokument byl zapůjčeným objektivem zpracován. Natáčení trvalo tři týdny. Po schválení byl snímek režírovaný Břetislavem Pojarem a Brunem Šefrankou uveden v Karlových Varech dle původních plánů.¹¹⁷ Při projekci se opět potvrdilo silné zklenutí pole v horizontálních liniích a rozdílný stupeň anamorfosy napříč obrazem.¹¹⁸

Série srovnávacích zkoušek zpracovaných dostupnými anamorfotickými předsádkami Totalvision, Dyaligonal, Dyaliscope a Agascope proběhla na konci června. Natáčelo se na několik černobílých a barevných materiálů, stále ovšem chyběl Eastmancolor. Výsledky nakonec prokázaly drobnou nadřazenost francouzských předsádek nad švédským Agascopem a opět se potvrdila nedokonalost materiálu Agfacolor.¹¹⁹

Přestože doposavad užívané kamery byly shledávány jako naprosto nevhodné pro natáčení systémem širokoúhlého filmu, nepočítalo se s tím, že se budou muset pořizovat zcela nové stroje na náklady ČSF. V únorovém seznamu nutného vybavení byly požadovány dva druhy kamer: Caméflex a Cinephone. Kamery Caméflex nedisponovaly zpětným chodem a nebyly tudíž vhodné pro trikové záběry, měly ovšem reflexní průhled, který umožňoval kameramanovi pohodlnou a přesnou kontrolu i za předpokladu, že se záběry snímaly po okénku. Což byla výhoda především u loutkového filmu, kde byl tento postup nezbytný. Kamery Cinephone oproti tomu zvládaly zpětný chod, byly tedy vhodné pro prolínačky, dělený obraz a další triky.¹²⁰

Jedna kamera Caméflex byla v průběhu července zapůjčená ze Studia kresleného filmu, druhá se získala ze Studia hraných filmů. Tři československé kamery Cinephone poskytly pražské Modřanské strojírny již v průběhu května, vykazovaly však vady.¹²¹ S ředitelem Filmového a technického průmyslu (FTP) Vilémem Tarabou se proto domluvila úprava kamer pro potřeby snímání širokoúhlým systémem. Dle předběžných informací měla být první kamera dodána v září, druhá v listopadu a třetí v lednu 1957.¹²² Oblast kamer pro natáčení širokoúhlých filmů vykazovala nejpozitivnější výsledky.

¹¹⁶ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹¹⁷ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹¹⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc červen a červenec 1956, 25. července 1956.

¹¹⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc červen a červenec 1956, 25. července 1956.

¹²⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Seznam technického zařízení pro širokoúhlý film, potřebného ve výzkumné skupině J. Trmky, 29. února 1956.

¹²¹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹²² NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc červen a červenec 1956, 25. července 1956.

4.1.3. Speciální optika pro loutkový film

Dle dostupných informací o širokoúhlém formátu a zkušeností s předešlými loutkovými filmy výzkumná skupina předpokládala, že natáčení *Snu noci svatojánské* bude vyžadovat specifické vybavení. 8. března se konala schůze, na níž byly tyto domněnky jednohlasně potvrzené.¹²³ Problémová, avšak nezbytná se ukázala být anamorfotická předsádka. Ta se standardně vyráběla pro vzdálenost snímaného předmětu od 2 m až nekonečno, což bylo dostatečné pro hranou tvorbu, natáčení loutkových filmů ovšem probíhalo odlišně. Loutky se u předešlých filmů Jiřího Trnky snímaly v rozmezí přibližně od 20 cm do 8 m, což při práci na akademický formát nepředstavovalo komplikaci. Stačilo, aby byly loutky vysoké kolem 20 cm a dekorace odpovídaly jejich rozměrům. Pakliže by optika nutila k ostření v minimální vzdálenosti 2 m, automaticky by determinovala možnosti kameramana, režiséra i animátorů. Taková situace by omezovala natáčení například z kompozičního hlediska, jelikož by bylo možné snímat s ohledem k plánované velikosti loutek a velikosti ateliéru téměř jen samé celky.

Výzkumná skupina proto v průběhu dubna zkontaktovala firmy Eclair, Totalvision a Satec s přesně definovanými požadavky. Odpověď firmy Satec dorazila 24. dubna a byla kladná. Základní nabídka obsahovala běžné anamorfotické předsádky s ostřicí šálou bez deformace od 2 m až do nekonečna za 3 000 dolarů s dodací lhůtou 6 týdnů od otevření akreditivu.¹²⁴ Pro nižší vzdálenosti údajně uměli „zkonstruovat anamorfotický objektiv Dyaliscope, buď předsádkový nebo monoblok, který by dovoloval záběry od 50 cm do 4 metrů bez jakékoli deformace.“¹²⁵ Cena speciálních objektivů by se pohybovala také kolem 3 000 dolarů za kus, pakliže by jich bylo objednáno nejméně pět.

Pozitivní byla i reakce firmy Totalvision z 12. května.¹²⁶ Formulované problémy údajně nepředstavovaly technické nesnáze a zařízení francouzské společnosti mělo vyhovovat požadavkům.¹²⁷ Firma Eclair pravděpodobně neodpověděla.¹²⁸ Jelikož se plánovala zahraniční cesta Brejchy a Trojana do Paříže, kde se měla situace optických zařízení blíže projednávat, žádná zařízení nebyla prozatím objednána. Výzkumná skupina se ovšem na základě získaných informací rozhodla omezit své požadavky na nejnutnější minimum. Nepředpokládalo se, že by během jednoho či dvou let došlo k radikálnímu zlepšení dostupné optiky, původně plánovaná velikost loutek se proto z 20 cm zvětšila na 35 cm a těmito rozměrům se přizpůsobila také velikost dekorací a celé scény. Ze změny vyplýval posun vzdálenosti loutky od kamery z 20 cm na 50 cm. Kvůli nejasné stabilitě speciálních anamorfotických předsádek se také měl ve scénáři omezit počet nájezdů a odjezdů kamery,

¹²³ Na schůzi se s výzkumnou skupinou pro širokoúhlý film sešel hlavní inženýr ČSF František Pilát, ředitel Studia kresleného a loutkového filmu Vojen Masník, technik Studia kresleného a loutkového filmu Bořivoj Novák a vedoucí výroby loutkového filmu Jaroslav Možíš. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.]

¹²⁴ Akreditiv představuje sjednaný závazek mezi bankou a klientem. Klient do banky složí určitou finanční částku, která je v instituci rezervovaná na úhradu zboží. Tato částka se převede na účet příkazce, pakliže dojde k naplnění klientem stanovených podmínek.

¹²⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Odpověď firmy Satec z 24. dubna 1956.

¹²⁶ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Odpověď firmy Totalvision z 12. května 1956.

¹²⁷ Ředitel Bonnerot navíc nabídnul, že s veškerými zařízeními přijede do Prahy, pakliže by to Bohumil Brejcha považoval za užitečné. Schůzka se v ČSR uskutečnila v červnu. Přestože byl Bonnerot v otázce speciálních anamorfotů i v Praze optimistický, nedošlo k reálnému posunu. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. - 8. 7. 1956, 18. července 1956.]

¹²⁸ Do 5. června nebyla odpověď dle zpráv výzkumné skupiny evidována. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.]

kteří dle zkušeností představovaly nejkomplicovanější situace pro udržení správného ostření.¹²⁹

4.1.4. Nahrání hudby a snahy o urychlená jednání

K některým částem scénáře *Snu noci svatojánské* bylo potřeba nahrát hudbu předem, aby se loutky fázovaly synchronizovaně. ČSF ovšem nebyla vybavená na natáčení stereofonního zvuku, s nímž se pracovalo u širokoúhlých filmů. Z Německé spolkové republiky (NSR)¹³⁰ sice bylo na přelomu února a března objednané zvukové a míchací zařízení značky Klang, přijímací aparatury ale měly být do ČSR dodány v posledním čtvrtletí 1956, a jejich instalace se chystala až na první čtvrtletí 1957. SLF však nemohlo takovou dobu čekat, potřebovalo tedy urychlit jednání nebo nalézt alternativní řešení.

Potřeba uspíšit diskuse se však týkala všech problémových oblastí. Výzkumná skupina proto v březnu navrhovala, aby vedení ČSF zdůraznilo příslušným oddělením, že je zapotřebí svědomitě monitorovat objednávky a urgovat dodání v nejkratší možné době. Skupina zároveň podala žádost o možnost direktivní kooperace s odděleními ČSF, což by opět urychlilo vyřizování nutných formalit. Zásadní postavení filmu *Sen noci svatojánské* v kontextu celorepublikové výroby širokoúhlých filmů potvrzuje také návrh, aby Jiří Marek seznámil vládu ČSR se situací a požádal ji, aby uložila příslušným ministerstvům opatření na urychlení importu. „Neboť budeme-li moci my zahájit brzy práci, půjde celý vývoj v našem hraném filmu rychleji k širokoúhlému filmu a získáme alespoň zčásti zpět ztracenou půdu na poli filmové techniky.“¹³¹

Iniciativní zájem Jiřího Trnky a jeho spolupracovníků o promptní jednání dokumentuje i několik navržených konceptů, jak potenciálně získat finance na nezbytné vybavení. Jednou z variant bylo natočit reklamní snímek pro některou zahraniční firmu a z výtěžku nakoupit barevnou surovinu a případně také uhradit laboratorní zpracování v zahraničí. Přestože byl tento návrh už při prvním oznámení označen jako „záležitost na dlouhé lokte“,¹³² dále se o něm jednalo. Jiří Trnka souhlasil s realizací reklamního loutkového filmu pro kteroukoli zahraniční firmu mimo plán, pokud by ČSF použila výtěžek v rámci výzkumné skupiny pro širokoúhlý film. SLF dostalo také příslib filmového oddělení Obchodní komory že zjistí, zdali by v zahraničí byl o takový projekt zájem.¹³³

Navrhována byla také zahraniční koprodukce, která se ukazovala jako nejúčelnější východisko z aktuální kritické situace. Ambicióznímu projektu v úvodu chyběla jakákoliv jistota, a tu mohl představovat zahraniční partner, od něhož by v ideálním případě šlo zapůjčit potřebné vybavení. Zároveň by hradil nahrávky stereofonní hudby a náklady na filmovou surovinu, její volání a kopírování. Zahraniční firma by zajistila kapitál, československá strana by natočila loutkový film se světovým prvenstvím, navíc zpracovaný respektovaným Trnkou dle námětu Williama Shakespeara, což by snímkem zajistilo světovou publicitu. Z praktického

¹²⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. - 8. 7. 1956, 18. července 1956.

¹³⁰ Název Německá spolková republika zavedl komunistický režim v Československu, jelikož oficiální název Spolková republika Německo údajně asocioval jednotné Německo. V práci budu používat název Německá spolková republika (NSR) kvůli korespondenci s materiály, z nichž vycházím.

¹³¹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.

¹³² NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.

¹³³ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc březen 1956, 9. dubna 1956.

hlediska se nabízela koprodukce s některou západoněmeckou společností. NSR vyráběla technická zařízení pro širokoúhlý film, měla k dispozici materiál Eastmancolor i laboratoře, které s ním dokázaly manipulovat, a disponovala několika studii s nejmodernějším nahrávacím i míchacím zařízením. Stejně předpoklady měla také Francie, u ní se ovšem dle poměrů tamního filmového průmyslu dalo očekávat složitě vyjednání o plnění závazků případné koprodukční smlouvy. Zvažovanou variantou byla také spolupráce s Rakouskem, které však nemělo potřebné zázemí pro širokoúhlý film, což by vedlo opět k nákupům přes Francii nebo NSR.¹³⁴

S potenciální koprodukcí se však brzy přestalo počítat. V polovině dubna byl na Ústřední výbor Komunistické strany Československa pozván Bohumil Brejcha, aby s členy ÚV KSČ Jiřím Křížem a Luděkem Pulcmanem prodiskutoval situaci ohledně zavádění širokoúhlých filmů v ČSR. Během rozhovorů o hospodářských a technických problémech studia byla řešena také otázka společné produkce s Francií. Brejcha předložil důvody, proč by se získání zahraničních partnerů jevilo jako výhodné, Kříž a Pulcman přesto koprodukcí nedoporučovali, preferovali samostatnou realizaci. Navrhli také, že by se nezbytné nahrání stereofonní hudby mohlo vyřešit spoluprací s Českou filharmonií, která měla na zářij naplánované koncertní turné ve Velké Británii. Hudba by se nahrála v londýnských studiích. Státní film by musel uhradit prodloužený pobyt o 3-4 dny pro přibližně 70 hudebníků a pronajmout nahrávací halu s potřebným technickým zařízením a zvukovým operátorem. Tímto krokem by ovšem dle slov Bohumila Brejchy „odpadla největší potíž, která nás nutila k úvaze o koprodukcí.“¹³⁵

Promptně se tato varianta začala řešit s ředitelstvím České filharmonie, po pozitivních reakcích také s londýnským nahrávacím studiem British Lion a s domácím ministerstvem financí. Předběžné diskuse probíhaly od dubna do června, v červenci ale byly po poradě Jiřího Trnky s Bohumilem Brejchou a Václavem Trojanem ukončeny z ekonomických i časových důvodů. Veškeré hudební partie mohly být v říjnu nahrané, jen k několika málo sekvencím by se však využil celý orchestr, na většinu by postačovalo 7-10 hudebníků. Státní film by přesto musel platit honorář a pobyt v Londýně celému ansámblu. Česká filharmonie navíc požadovala volný den mezi posledním koncertem a prvním dnem nahrávání, což by navýšilo výdaje o dalších zhruba 400 liber. Výhrady měl také Trojan, pro kterého by říjnový termín znamenal vypracování partitur pro téměř celý film během dvou měsíců, aby posléze vybral sekvence na londýnské nahrávání.¹³⁶ Předpokládal, že by lhůtu nestihl. Ačkoliv měl se *Snem noci svatojánské* zkušenosti již z divadelní a rozhlasové adaptace a nejprve se domníval, že určitě pasáže využije i ve filmu, dosavadní materiál zavrhl jako nevhodný pro loutkovou pantomimu.¹³⁷

4.1.5. Personální komplikace

Současně s technickými obtížemi bylo nutné řešit také personální záležitosti kvůli nespokojenosti pracovníků se zastaralou platovou úpravou. Přestože byla platová úprava připravená již několik měsíců, ředitelé jednotlivých oddělení ČSF její projednání na březnové poradě odložili. Jeden z nejzkušenějších animátorů Bohuslav Šrámek podal výpověď. Vedení

¹³⁴ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.

¹³⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc duben 1956, 4. května 1956.

¹³⁶ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc červen a červenec 1956, 25. července 1956.

¹³⁷ Vičar, Jan (1989): *Václav Trojan*. Praha: Panton, s. 162.

studia proto připravilo na duben plán nábory nových fázářů a animátorů, aby nemohlo v budoucnu dojít k situaci, že by studio nemělo dostatek kvalifikovaných pracovníků. Plánovalo se zkoušení nadaných fázářů a fázářek z kresleného filmu a absolventů UMPRUM. Jiří Trnka a Bohumil Břejcha přesto upozorňovali ředitele Ústřední správy ČSF Jiřího Marka, aby nebyla situace s platebními podmínkami podceňována, protože i zaučení 2-3 potenciálně nalezených nováčků si vyžádá v nejpříznivějším případě 6-8 měsíců, než budou moci fázovat jednoduchou hru loutek. Bylo proto potřeba, aby nikdo ze zkušených animátorů neodešel.¹³⁸

V dubnu 1956 se mzdová situace nezměnila a „druhý nejlepší animátor studia Šrámek“¹³⁹ oznámil, že 15. 5. odchází na dovolenou a k 1. 6. odchází definitivně do jiného zaměstnání. První skupina 5 adeptů na fázáře a animátory natáčela v provizorní dekoraci ateliéru chůzi loutky, po promítnutí zkoušek se chystalo druhé kolo s natáčením statických záběrů, při kterých budou mít adepti za úkol vyjádřit u loutky libovolnou emoci. Stejný zkouškový proces byl plánován také u druhé skupiny, jež do ateliéru nastupovala 9. 5. 1956.¹⁴⁰

V květnu proběhlo navýšení platů. Šrámek svoji výpověď nakonec odvolal a nadále pracoval pod vedením Jiřího Trnky. Zároveň se také pokračovalo v hledání nových spolupracovníků. Z předvedených zkoušek se nejlépe uplatnila Vlasta Jurajdová, která byla jako první přijata k termínovanému pracovnímu poměru na 5 měsíců, během nichž bylo případně možné kdykoliv rozvázat pracovní poměr.¹⁴¹ Za stejných podmínek byli následně přijati další 4 adepti.¹⁴² Jak je zmíněno ve zprávě o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc červen a červenec 1956, situace u fázování přesto nebyla ani s odvolanou výpovědí Šrámka ideální. Mezi fázáři a animátory probíhal stále „velký pracovní a morální problém.“¹⁴³

4.1.6. Ateliér loutkového filmu

Zatímco situaci v oblasti filmové techniky nutné k natáčení na širokoúhlý formát lze zhodnotit jako kritickou, jelikož docházelo k velmi pomalému progresu s neuspokojivými výsledky, SLF se i přes své specifické obtíže stabilně rozvíjelo a operativně reagovalo na přicházející krize. Přípravy na plánované natáčení zde nebyly do takové míry vázané na nejisté externí vlivy.

Na základě únorové schůzky Jiřího Trnky s technikem kresleného a loutkového filmu Bořivojem Novákem bylo konstatováno, že se natáčecí hala bude muset doplnit novými lampami a bude potřeba postavit malé mosty, aby scéna nebyla osvětlována pouze ze země, což by bylo neekonomické a kvůli všudypřítomným kabelům a stojanům příliš komplikované

¹³⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc březen 1956, 9. dubna 1956.

¹³⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc duben 1956, 4. května 1956.

¹⁴⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc duben 1956, 4. května 1956.

¹⁴¹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹⁴² Dalším z přijatých byl Jan Adam, který je zmíněn spolu s Vlastou Jurajdovou v závěrečných titulcích *Snu noci svatojánské* pod dalšími spolupracovníky, jména zbylých začátečníků jsem nenalezl.

¹⁴³ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc červen a červenec 1956, 25. července 1956.

pro fázování loutek.¹⁴⁴ V březnu se konala další schůze, tentokrát také s animátory, několika kameramany a technicko-manuálními pracovníky, kteří situaci okomentovali z hlediska vlastních pracovních zvyklostí. Dle jejich návrhů byl vypracován heslovitý plán vhodných zlepšení. Kromě evidovaného problému se svícením, o jehož řešení se formou několika pohyblivých zařízení postaral konstruktér FTP Jan Bradáč, se musel vytvořit prostor pro dalšího animátora. Do hlavní natáčecí místnosti se kvůli velkoryse pojatým rozměrům vešla maximálně jedna kompletní dekorace. Pracovat zde mohli pouze 2-3 animátoři, což by znamenalo neúměrně zdouhavé natáčení. Snímání loutek mělo stejně jako u předchozích filmů probíhat kontinuálně na dvou scénách. Hlavní animátoři se starali o některé kompletní pasáže a přidělené postavy, v případě méně náročných scén proto mohlo natáčení probíhat současně na více místech.

Druhý, menší ateliér byl včetně fixně instalovaného osvětlení umístěn do truhlárny, která se přesunula do prostorově vyhovující projekční místnosti. U té se naopak očekávalo, že nebude vyhovovat prezentaci denních zkoušek na novém formátu. Namísto komplikovaného a nejistého přebudování se proto zřídil nový projekční sál kompatibilní s širokoúhlými filmy v jedné z minimálně využívaných dílen. Stěhování probíhalo několik měsíců, ale neomezovalo provoz ve studiu.¹⁴⁵

Utěšený rozvoj ve SLF ilustruje i postup na scénáři. První verzi literárního scénáře dokončil Jiří Trnka ve spolupráci s Jiřím Brdečkou a Břetislavem Hodkem v březnu, v dubnu začal psát technický scénář, na kterém pracoval minimálně do července. Dle Trnkových návrhů byly také v květnu zhotovené sádrové modely Titánie, podle nichž latexové oddělení Barrandov následně zhotovilo první zkušební tělíčka z latexu s kloubovým mechanismem. U Trnkových filmů se doposud používaly dřevěné loutky, s latexovými ovšem mohli konstruktéři a animátoři snadněji manipulovat.¹⁴⁶

4.2. Červenec 1956 - Prosinec 1956: Studijní cesty za Eastmancolorem

Při jednáních o vytvoření výzkumné skupiny pro širokoúhlý film se diskutovalo o nezbytné potřebě zahraničních cest, na jejichž základě se mohlo reálně plánovat zavedení nového formátu. Jiří Trnka dostal příslibeno, že skupině budou umožněny studijní výjezdy, přesto po návratu Vladimíra Novotného z jednoznačně přínosného pobytu ve Francii docházelo i v této záležitosti ke komplikacím. V únoru 1956 byl podán návrh na cestu do Paříže, žádost ovšem byla bez odůvodnění zamítnuta. Dopisem museli Bohumil Brejcha a Jiří Trnka opět urgovat Jiřího Marka, aby se otázka zahraničních cest vyřešila, jelikož „je těžké dělat film novým způsobem a novou technikou řešit obtížné umělecké problémy a nevidět přitom ani jeden film, jichž bylo na západě již vyhotoveno více než 100.“¹⁴⁷

Finanční prostředky pro další cestu byly během přibližně dvou měsíců uvolněny, vliv na jednání měly patrně také schůzky s představiteli ÚV KSČ a pravidelné zprávy o nepříliš pozitivním vývoji. Jiří Trnka odjel 21. dubna na filmový festival do Cannes, kde

¹⁴⁴ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc únor 1956, 2. března 1956.

¹⁴⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956. Srov. NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc březen 1956, 9. dubna 1956.

¹⁴⁶ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc květen 1956, 5. června 1956.

¹⁴⁷ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Technická zařízení pro širokoúhlý film, 10. března 1956.

pravděpodobně zhlédl i některé širokoúhlé filmy.¹⁴⁸ Zahraničního studijního výjezdu se proto zúčastnili Václav Trojan a Bohumil Brejcha, přičemž hlavní technické otázky řešil primárně Brejcha. Po několika odložených termínech se cesta do Paříže uskutečnila ve dnech 22. června až 8. července, přičemž opět potvrdila význam přímé zkušenosti se studii a laboratořemi adaptovanými pro širokoúhlý formát. Dodávám také, že některé schůzky sjednával a mnohých se také účastnil stálý delegát ČSF v Paříži Ladislav Kachtík, který bude později tvořit významnou spojkou mezi loutkovým studiem a Francií.¹⁴⁹

Přestože byl účel cesty rozložen do několika desítek bodů, mezi nimiž se vyskytovalo také podání spíše drobných objednávek pro různá oddělení ČSF, hlavní témata představovalo nutné vybavení pro natáčení *Snu noci svatojánské* a hraných filmů. Lze je zjednodušeně shrnout do třech kategorií: filmové kamery, filmová surovina a optická zařízení. Pro přehlednost se budu věnovat pouze technice, která se týkala loutkového filmu, jelikož se v tomto okamžiku již začínaly výrazněji vyčleňovat požadavky pro Studio hraných filmů.

K filmovým kamerám Brejcha konstatoval, že se v zahraničí natáčí stroji Caméflex s kvalitními výsledky, československé stroje Cinephone byly ve Francii neznámé. U firmy Eclair se také potvrdilo, že kamery Caméflex nejsou vhodné pro trikové záběry. Kupříkladu dělený obraz je u nich neproveditelný. Byla by nutná úplná rekonstrukce, což by zabralo značný čas ve vývojovém středisku a bez naděje na sériovou výrobu by firma Eclair ani nemohla uvažovat o převzetí takové zakázky. Nejlepším řešením proto bylo stále užívání dvou druhů kamer.¹⁵⁰

V oblasti optických zařízení pracoval Brejcha s upravenými požadavky na základě předchozí komunikace s firmami Totalvision a Satec. Předpokládalo se, že bude možné sestrojít anamorfoty pro snímání předmětu s minimálním odstupem 50 cm od objektivu, již se ovšem neočekávalo ostré snímání pro kratší vzdálenosti. Ve scénáři byli také přítomné scény s nájezdy a odjezdy kamery od loutek. V takových momentech se nesměly přidávat nebo ubírat optické nástavce, jelikož by se jejich odlišné vlastnosti projevovaly v rámci téhož záběru a upozorňovaly na sebe. Brejcha proto sháněl jedno zařízení, které by dokázalo pokrýt vzdálenosti od 50 cm do 2 m. Ačkoliv tyto požadavky představovaly mírnější verzi SLF, někteří francouzští odborníci je stále označovali za neřešitelné, alespoň v blízké budoucnosti. Všichni oslovení optici však měli o řešení anamorfotických předsádek zájem nejen po odborné stránce, ale taktéž je lákala myšlenka, že by jejich speciálním zařízením natáčel známý a populární Jiří Trnka první širokoúhlý loutkový film na světě.¹⁵¹ Pozitivní reputace režiséra tedy pozitivně ovlivňovala vyjednávání a ulehčovala shánění potřebných zařízení.

Z navštívených firem se jako nejvhodnější zdála optická zařízení firem Totalvision a Cinépanoramic.¹⁵² S ředitelem firmy Totalvision Bonnerotem se Brejcha již znal z jeho

¹⁴⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc duben 1956, 4. května 1956.

¹⁴⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. – 8. 7. 1956, 18. července 1956.

¹⁵⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. – 8. 7. 1956, 18. července 1956.

¹⁵¹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. – 8. 7. 1956, 18. července 1956.

¹⁵² Zmiňovaná firma Satec, s níž se dříve jednalo korespondenční cestou, byla taktéž zajímavá, ovšem pouze za předpokladu, že by ČSF odebralo alespoň pět monobloků s ostřicí škálou od 50 cm, jejichž kvalita byla veskrze vyhovující. Ačkoliv byla nabídka hodnocena jako poměrně výhodná, Brejcha zdůrazňoval, že vývoj anamorfotických optik jde rychle kupředu a je pravděpodobné, že by za rok bylo nakoupené zařízení zastaralé.

návštěvy Československa, ve Francii ovšem společnost patřila k méně známým. Založená byla teprve v roce 1954. Vyráběla kvalitní snímací předsádky, a to přibližně o polovinu levněji než konkurence. V otázce speciálních anamorfotů měl ředitel Bonnerot ale stále pochyby. Brejchovi nabízel řešení pomocí několika nástavců, což bylo pro loutkový film nepřijatelné. Ačkoliv nebylo prozatím od firmy Totalvision nic závazně objednáno, Brejcha předal Bonnerotovi plánec na průhledy do kamer Cinephone, aby prozkoumali možnost vestavění speciálního anamorfotického člunku, který by kameramanovi umožňoval přesnější kontrolu zabíraného výřezu.¹⁵³

U firmy Cinépanoramic taktéž neproběhla závazná objednávka, jejich optika však byla plně kompatibilní s kamerami Caméflex a kvalitou se pohybovala na identické úrovni jako ostatní firmy. Jejich snímací i projekční anamorfotické předsádky byly ve Francii nejvíce rozšířené, a to především z ekonomických důvodů. Stejně jako u ostatních společností se i zde navíc potvrdilo, že provedení couplage patří ve Francii k standardu při výrobě širokoúhlých filmů. Nejpodstatnější otázku anamorfotů se speciální úpravou komunikoval Brejcha s ředitelem Ankersmithem a hlavním technikem Ducombem, pro kterého byl vývoj optik osobní záležitostí. Taktéž za současné situace neměli k dispozici předsádky s ostricí škálou od 50 cm, výroba však údajně byla během několika měsíců proveditelná.¹⁵⁴

Nejvýraznějšího posunu bylo dosaženo v oblasti filmové suroviny. Brejcha z vlastní iniciativy zkontaktoval kvůli dodání materiálu francouzskou pobočku firmy Kodak-Pathé, aby potvrdil či vyvrátil panující názor pracovníků ČSF, že své výrobky z nejasných důvodů neprodávají do Československa. Brejcha ovšem na doporučení jedné z navštívených společností absolvoval dvě schůzky, díky kterým „byl překonán jeden z největších problémů přechodu na širokoúhlý systém snímání“.¹⁵⁵ Informoval se zde o bezprecedentní charakteristice Eastmancoloru, která byla ideální pro natáčení *Snu noci svatojánské*, domluvil potenciální spolupráci do budoucna a objednal materiál na zkušební natáčení. Také si veškeré získané poznatky potvrdil v laboratořích Eclair, kde Eastmancolor představoval 95 % objemu zpracovaného materiálu. Objednaný Eastmancolor francouzské i americké výroby do ČSR odeslal Ladislav Kachtík, u kterého bylo také ponecháno 160 000 franků na zaplacení laboratorního zpracování, až budou k dispozici podrobné zkoušky.¹⁵⁶

Po příjezdu Brejcha odevzdal Pilátovi a Markovi zprávu o vybavení pro širokoúhlý film a specifikaci jednotlivých zařízení včetně oficiálních ceníků, informace tedy byly dostupné i pro další oddělení ČSF. Především se však začalo s natáčením srovnávacích záběrů na kamery Caméflex, aby se potvrdila kvalita Eastmancoloru a zároveň se posléze otestoval způsob volání v tuzemských laboratořích. Ačkoliv stále panoval názor, že se kvůli loutkovému filmu nevyplatí přestavět vyvolávací stroj, Brejcha doporučoval používání

[NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. – 8. 7. 1956, 18. července 1956.]

¹⁵³ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. – 8. 7. 1956, 18. července 1956.

¹⁵⁴ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. – 8. 7. 1956, 18. července 1956.

¹⁵⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o studijní cestě B. Brejchy a V. Trojana do Paříže ve dnech 22. 6. – 8. 7. 1956, 18. července 1956.

¹⁵⁶ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc červen a červenec 1956, 25. července 1956.

Eastmancoloru i pro hrané filmy. Objem by se mohl v budoucích měsících navýšit, a tak bylo nezbytné vědět, zdali u nás lze adekvátně s moderní surovinou manipulovat.¹⁵⁷

Během několika týdnů došlo také k objednávce na úpravu čtyř průhledů pro kamery Cinephone, o nichž se diskutovalo s Bonnerotem od firmy Totalvision.¹⁵⁸ Kovo objednávku potvrdilo za cenu 250 000 franků za úpravu jednoho kusu. Brejcha se ovšem domníval, že jde o přehnaně vysokou částku, a hodlal o ní diskutovat při dalším výjezdu do francouzské metropole, kam se chystal s natočenými zkouškami a stále aktuální potřebou sehnat speciální anamorfoty pro snímání v krátkých vzdálenostech. Cesta proběhla od 22. září do 6. října.¹⁵⁹

Brejcha Bonnerotovi v otázce nižší ceny argumentoval, že se při cenotvorbě nepřihlíželo k tomu, že nejde o zhotovení nových průhledů, nýbrž o dodání klasických průhledů, do kterých bylo nutné pouze vestavět anamorfotický optický článek. Průhledy kamery byly navíc velmi podobné těm, které se ve Francii používaly, práce nevyžadovala komplikovaný vývoj. Nakonec bylo docíleno úspory 75 000 franků na průhled, celkem tedy 300 000 franků.¹⁶⁰

U firmy Totalvision byla také domluvená couplage dvou sférických objektivů a dvou anamorfotů pro kamery Cinephone za velmi výhodnou cenu 200 000 franků za couplage.¹⁶¹ Bylo ovšem nutné zhotovit prototypy přesně pro potřeby loutkového filmu, do Francie se proto musela dopravit vedle vybraných objektivů a anamorfotických předsádek také kamera na exaktní vyladění. U této vývojové práce měla pravděpodobně významný podíl pověst Jiřího Trnky a jeho plánovaného projektu. Ředitel Bonnerot si totiž vyhradil, aby se v písemné smlouvě změnil oficiální název couplage.¹⁶² Výjimečnou úsluhu neplánoval opakovat, při standardním značení by se přitom vystavoval riziku, že by od něho další štáby vyžadovaly konstrukci za obdobně nízkou cenu.

Dalším projednávaným problémem byla otázka speciálního monobloku u firmy Cinépanoramic. Při druhé schůzce byl Brejchovi předveden prototyp s pozoruhodným řešením:

Anamorfotická předsádka je totiž umístěna mezi dvěma sférickými objektivy (normálně bývá před sférickým objektivem), přičemž přední sférický objektiv určuje kvalitu záběru, úhly záběru, hloubku, ostrost, atd. Anamorfotická předsádka obraz „ztlačuje“ a druhý sférický objektiv fixuje obraz na filmovém pásu. Obraz je ovšem vzhledem k dvěma užitým sférickým objektivům otočen! Při snímání bude nutno, aby filmový pás běžel v kameře pozpátku, což není sice jednoduché, ale nepředstavuje to žádný zvláštní technický problém.¹⁶³

¹⁵⁷ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.

¹⁵⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.

¹⁵⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.

¹⁶⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.

¹⁶¹ V dostupných materiálech není definováno, pro jaké vzdálenosti byla optika upravována, nejspíše se však nejednalo o speciální vzdálenosti od 50 cm.

¹⁶² Na smlouvě byla couplage značena jako „blocs Totalvision pour caméra Cinephone, destinées aux Films de poupées“ [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.]

¹⁶³ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.

Jednalo se o nedokonalý zkušební vzor, vedoucí technik však odhadoval, že definitivní verze by mohla být připravená k testům v polovině listopadu. Při dodání kamery Cinephone byl ochoten udělat sérii zkoušek přímo pro potřeby loutkového filmu. Monoblok měl dle propočtů snímat ostře od vzdálenosti 30 cm do nekonečna, takový na světě ještě neexistoval. Ředitel Ankersmith se navíc s Brejchou domluvil na kompenzačním obchodu, při kterém monoblok dodají výměnou za křesla do kin.¹⁶⁴

Došlo také k vyvolání srovnávacích záběrů u společnosti Eclair, která pro Brejchu zpracovala navíc odborný komentář, aby se kameraman mohl v budoucnu vyvarovat chyb v expozici atp.¹⁶⁵ Po návratu do ČSR měla výzkumná skupina pro širokoúhlý film k dispozici první zkoušky materiálů Eastmancolor a Agfacolor, z nichž bylo možné porovnat i úroveň laboratorního zpracování. Materiál exponovaný za stejných podmínek se vyvolával na Barrandově, v tehdejší Gottwaldově a v Paříži. Nejlepší výsledky vykázal Eastmancolor francouzské výroby volaný a kopírovaný v Paříži, druhé bylo volání francouzského Eastmancoloru v Gottwaldově a třetí opět Eastmancolor, ovšem americký, volaný na Barrandově. Agfacolor kopírovaný na Barrandově byl hodnocen v pořadí až pátý.¹⁶⁶

Na základě výsledků se začala o celé situaci vést složitá jednání, která v listopadové zprávě o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film vyústila ve zjevnou frustraci Brejchy a Trnky. Iritoval je laxní přístup některých pracovníků v institucích, s nimiž museli kooperovat. Výzkumná skupina širokoúhlého filmu se například domnívala, že by Agfacolor mohl vykazovat dobré a použitelné výsledky pro hrané filmy, pokud by se s ním správně zacházelo. Špatné umístění v testovacích zkouškách bylo přisuzováno nedokonalému zpracování v tuzemských laboratořích. Barrandov se ovšem proti kritice ohradil. Brejcha situaci komentoval následovně:

Když jsme jeli srovnávací zkoušky Agfacolor-Eastmancolor, žádali jsme a bylo nám slíbeno, že volání a kopírování Agfacoloru v laboratořích na Barrandově bude věnována velká péče a materiál že bude zpracován ve vývojovém středisku. Když se pak při srovnávání kvality Eastmancolor a Agfacolor objeví velký rozdíl ve prospěch Eastmancoloru, jsme chlácholeni, že kdyby byl Agfacolor kopírován bez zbytků stříbra, že by výsledky byly lepší. Tak proč to vývojové středisko neudělalo, když vědělo, že výsledky budou srovnávány a budou z nich vyvozovány důsledky!?¹⁶⁷

Natáčení *Snu noci svatojánské* také komplikovala skutečnost, že domluvené provedení couplage u firmy Totalvision nebylo firmou Kovo vyjednané, a to navzdory nízkým nákladům, když Brejcha s ředitelem Bonnerotem domluvil výraznou slevu.

Kovo vůbec o objednavce neuvažovalo, ačkoli byla v plánu! Jako ve většině případů, vyřizuje se vše administrativně čili nevyřizuje se vůbec. Pan Fišer z Kovo nám vzkázal po s. Čuchnovi, že Kovo uzavřela (v polovině listopadu!) své účty s Francií a že „couplage“ máme nárokovat

¹⁶⁴ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.

¹⁶⁵ Kameramanem u loutkového filmu byl v tuto dobu již pravděpodobně Jiří Vojta. Jiřímu Trnkovi ho doporučil Vladimír Novotný, protože odcházel od *Snu noci svatojánské* kvůli nabídce pracovat na československo-francouzském filmu *V proudech*. Tento snímek je označován jako první československý širokoúhlý film, právě koprodukcí nejspíše umožnila jeho rychlou realizaci.

¹⁶⁶ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.

¹⁶⁷ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc listopad 1956, 10. prosince 1956.

na r. 57. A jestli ji nutně potřebujeme, abychom si vyjednali výjimku na MZO a také si zajistili devisy. A až bychom to všechno vyjednali, snad bychom mohli pak obtěžovat Kovo, aby „couplage“ objednalo a dovezlo.¹⁶⁸

Přes veškeré negativní zkušenosti s pracovníky z dílčích složek ČSF,¹⁶⁹ kteří z nejasných důvodů protahovali drobné úkony, mělo SLF na konci roku 1956 dovezený materiál Eastmancolor na několik prvních měsíců natáčení. Do konce roku mělo k dispozici také dle původních plánů dvě kamery Cinephone upravené pro natáčení širokoúhlým systémem. Jedna z nich byla v prosinci zaslána do firmy Cinépanoramic k nazkoušení již připraveného prototypu monobloku s bezprecedentními parametry.

V prosinci 1956 skončila výzkumná skupina pro širokoúhlý film svoji činnost, dovolím si zde proto menší rekapitulaci aktuální situace pro natáčení ústředního loutkového filmu. Studio mělo k dispozici kamery Caméflex a Cinephone, filmovou surovinu Eastmancolor na několik měsíců natáčení a standardní objektivy několika značek pro snímání ve vzdálenosti od kamery od 2 m až nekonečno, u nich se ovšem především čekalo, až bude umožněno zřídit couplage u firmy Totalvision. Hudba se plánovala nahrát na aparaturách Klang, které byly původně zavrhané kvůli dlouhým dodacím lhůtám. Chyběla jedna kamera Cinephone, jež se upravovala pro zpětný chod, anamorfotická předsádka či monoblok pro snímání alespoň od 50 cm a zcela nevyjasněná byla otázka vyvolávání, jelikož se v ČSF i přes průkazně lepší výsledky francouzských laboratoří stále věřilo, že Barrandov taktéž dokáže v blízké době zpracovat Eastmancolor v adekvátní kvalitě.

4.3. 1957 - 1959: Zahájení natáčení a jeho průběh

Působení tříčlenné výzkumné skupiny pro širokoúhlý film bylo zastaveno 31. prosince 1956, místo ní byla 9. ledna 1957 ustavena komise pro širokoúhlý film, jejímž úkolem byla koordinace výroby širokoúhlých filmů. V komisi zasedali zástupci SHF, FTP, Filmových laboratoří Barrandov a VÚZORT. Spolupráce napříč ČSF měla díky přítomnosti zainteresovaných osob probíhat účelněji, než tomu bylo doposud.¹⁷⁰ Ze zprávy člena komise Bohumila Brejchy, jež 23. ledna Jiřího Marka opět žádal o rychlá potvrzení navrhovaných úkolů pro jednotlivá pracoviště či jednotlivce ČSF,¹⁷¹ je však zřejmé, že šlo o formalitu. Stále záleželo především na vlastní ochotě účastníků, zdali a jak pružně přijmou jednotlivé úkoly, jelikož pravomoc k ukládání nařízení mělo pouze ředitelství ČSF.

Na první schůzi komise konané dne 14. ledna 1957 se mimo jiné usneslo, že hraný film *V proudech*, kvůli kterému od SLF odešel kameraman Vladimír Novotný, bude vytvořen nejen širokoúhlým, ale i klasickým systémem. Testováním a porovnáváním obou formátů při výrobě jednoho díla se měly prohlubovat dosavadní znalosti o širokoúhlém filmu, tímto způsobem se ale řešil také distribuční problém. Technika širokoúhlého filmu zasahovala do všech dílčích složek filmové tvorby. Inovovat se musela nejen jednotlivá studia, ale také

¹⁶⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc listopad 1956, 10. prosince 1956. MZO je zkratkou pro ministerstvo zahraničního obchodu.

¹⁶⁹ Při druhé schůzce v Paříži namítal také ředitel Ankersmith Brejchovi, že je ČSF při vyřizované obchodních záležitostí nemožně pomalá. Žádal o zaslání vzorků křesel, ale referent spis založil, aniž by ho vyřídil. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R18-BII-1P-3K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc září a říjen 1956, 6. listopadu 1956.]

¹⁷⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Dopis Bohumila Brejchy generálnímu řediteli ČF Jiřímu Markovi v záležitosti technické přípravy snímání systémem širokoúhlého filmu, 23. ledna 1957.

¹⁷¹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Dopis Bohumila Brejchy generálnímu řediteli ČF Jiřímu Markovi v záležitosti technické přípravy snímání systémem širokoúhlého filmu, 23. ledna 1957.

laboratoře, FTP i kina, protože „jinak nelze docílit dobrých výsledků.“¹⁷² Aby se pokryly produkční náklady, bylo nutné zpracovat verzi, která by se mohla promítat v sálech s původním vybavením. Ze stejných důvodů se nejspíše odsouhlasilo i natáčení *Snů noci svatojánské* na širokoúhlý i akademický formát.¹⁷³ Ke schválení došlo pravděpodobně mezi únorem a dubnem 1956.¹⁷⁴

S barrandovskými laboratořemi se také na první poradě komise pro širokoúhlý film sjednaly další zkoušky materiálů natočených SLF. Jelikož byla otázka zpracování zásadní i pro hranou tvorbu, domluvilo se, že laboratoře během 3 až 4 měsíců závazně oznámí, zdali jsou schopné zodpovědně zpracovávat materiál Eastmancolor.¹⁷⁵ Pro SLF bylo však opět nepřijatelné čekat na výsledek, který navíc nemusel nic vyřešit. Na MZO proto podalo žádost o uvolnění devis, aby se zpracovaná metráž alespoň první měsíce vyvolávala ve Francii. Jinak by se stále nezačalo s natáčením.

SLF obdrželo zamítavou reakci, jelikož byly údajně domácím laboratořím „předány dostatečné podklady pro to, aby film, vyrobený z materiálu Eastmancolor, mohl být zpracován v Československu.“¹⁷⁶ Požadavek nebyl odsouhlasen navíc z toho důvodu, že se při používání širokoúhlé techniky, jejíž rozvoj se plánoval pro příští léta, „nelze vázat na cizinu.“¹⁷⁷

Na nepřesné informace reagoval ředitel Filmových laboratoří Josef Veselý, který znovu popsal aktuální situaci na Barrandově a upozornil na smlouvenou dohodu z první rady komise pro širokoúhlý film. Na základě uvedených skutečností a s ohledem k nutné potřebě zpracovat film *Sen noci svatojánské* na dosud nepoužívanou surovinu, doporučoval trvat na přidělu devis.¹⁷⁸

26. února jednal Bohumil Brejcha se zástupci MZO a bylo mu přislíbeno, že SLF obdrží povolení volat a kopírovat denní práce v Paříži.¹⁷⁹ Písemný souhlas dala MZO spolu s Hlavní správou Československého filmu 4. března 1957, a to na zpracování celého snímku

¹⁷² NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva o činnosti výzkumné skupiny pro širokoúhlý film za měsíc listopad 1956, 10. prosince 1956.

¹⁷³ Dalo by se namítat, že u loutkové adaptace mohl být materiál zpracovaný na akademický formát používán ke kontrole některých dílčích aspektů záběru, než bude vyvolán Eastmancolor v Paříži. Jak bude však dále v textu uvedeno, v dostupných archivních materiálech z průběhu natáčení byl problém zdlouhavého zahraničního vyvolávání opakovaně zdůrazňován, o akademickém formátu naopak nebyly zmiňované žádné zprávy. Z toho důvodu si myslím, že jeho vliv na natáčení širokoúhlé verze byl spíše marginální. Verze byly ostatně tvořené v jiných kamerách, vyžadovaly vlastní nastavení, kvůli specifikům širokého obrazu i odlišné kompozice, atp. Minimálně první zkoušky na akademický formát se navíc vyvolávaly spolu s Eastmancolorem v Paříži.

¹⁷⁴ První objevená zmínka o natáčení *Snů noci svatojánské* ve dvou verzích je z 5. dubna 1957. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva Bohumila Brejchy a Jiřího Trnky generálnímu řediteli hlavní správy ČF Jiřímu Markovi v záležitosti potíží s voláním a kopírováním materiálu Eastmancolor v Paříži, 5. dubna 1957.]

¹⁷⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Oznámení ředitele Filmových laboratoří Josefa Veselého v záležitosti zpracování materiálu Eastmancolor, 16. února 1957.

¹⁷⁶ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva vedoucího nestrojírenského odboru MZO Miloše Litéry v otázce uvolnění devis na laboratorní zpracování filmu *Sen noci svatojánské*, 12. února 1957.

¹⁷⁷ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva vedoucího nestrojírenského odboru MZO Miloše Litéry v otázce uvolnění devis na laboratorní zpracování filmu *Sen noci svatojánské*, 12. února 1957.

¹⁷⁸ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Oznámení ředitele Filmových laboratoří Josefa Veselého v záležitosti zpracování materiálu Eastmancolor, 16. února 1957.

¹⁷⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva Bohumila Brejchy a Jiřího Trnky řediteli hlavní správy ČF Jiřímu Markovi v záležitosti potíží s voláním a kopírováním materiálu Eastmancolor v Paříži, 5. dubna 1957.

Sen noci svatojánské na širokoúhlý i klasický formát.¹⁸⁰ Trnka a jeho spolupracovníci dostali na vybranou, které laboratoře v Paříži si pro vyvolání zvolí. Po dobrých zkušenostech se rozhodli pro laboratoře Eclair.

Přestože se původně plánovalo, že se s francouzskými laboratoři Brejcha domluví během další zahraniční cesty, kvůli opakovaným a překvapivým problémům s výjezdní doložkou musel veškerý kontakt obstarat Ladislav Kachtík.¹⁸¹ SLF mu zasílalo přesně definované podmínky, za jakých požaduje zpracování metráže.¹⁸² Ihned po schválení devis se začalo s natáčením zkoušek s loutkami a dekoracemi filmu *Sen noci svatojánské*. Exponovaný materiál byl spolu s doprovodným francouzským textem k jednotlivým záběrům předán 15. března celnímu oddělení k okamžitému odeslání do Paříže. Z neznámých důvodů byla ovšem zásilka ve Francii k dispozici až na začátku dubna. Kachtík navíc oznámil, že namísto vybrané firmy Eclair domluvil vyvolání v laboratořích LTC, s nimiž byly údajně navázány těsnější styky s ohledem na koprodukcí filmu *V proudech*.

Laboratoře LTC jsou moderní laboratoře s dobrou pověstí a neměli jsme proto námitek proti změně firmy, i když by nám firma Eclair byla milejší vzhledem k dřívějším stykům a dobrým zkušenostem.¹⁸³

V březnu se kromě vyvolávání suroviny řešily i další problémy nutné k produkci loutkového filmu, u nichž bylo SLF znovu závislé na spolupráci Kachtíka. Československý delegát zaslal do ČSR magnetickou pásku Pyral, „která nejen že včas došla, ale byla i výborné kvality, takže nahrávka s Českou filharmonií dopadla opravdu velmi dobře.“¹⁸⁴ Některé části hudebního doprovodu se tedy nahrály předem, jak se vyžadovalo. Taktéž byly tuzemskému zástupci zaslány anamorfoty a objektivy, aby byla u firmy Totalvision provedena couplage. Kachtík mimo jiné také urgoval u společnosti Cinépanoramic za rychlejší vyřízení zakázky se speciálním monoblokem. SLF ho i přesto získalo až na konci března, což představovalo dvoutměsíční zpoždění oproti plánovanému termínu.¹⁸⁵

¹⁸⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Dopis Bohumila Brejchy Ladislavu Kachtíkovi, 11. března 1957. Srov. NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva Bohumila Brejchy a Jiřího Trnky řediteli hlavní správy ČF Jiřímu Markovi v záležitosti potíží s voláním a kopírováním materiálu Eastmancolor v Paříži, 5. dubna 1957.

¹⁸¹ „Nevím, jestli budu moci odletět příští týden alespoň do Francie a to služebně pro ČSF, abych tam vyřídil všechno to, o čem Vám dnes píši a řadu dalších jiných záležitostí. Visum i výjezdní doložku mám, ovšem to nic neznamená. V říjnu loňského roku jsem měl výjezdní doložku i visum na tři měsíce s opětovným přechodem hranic, ale nějakou zvláštní shodou okolností mi bylo až do prosince tvrzeno, že mi chybí výjezdní doložka a teprve začátkem února mi bylo oznámeno, že výjezdní doložka, platná od 27. října 56 do 27. ledna 57 propadla, protože jsem nenastoupil ani jednu cestu. Proto jsem nemohl v listopadu ani v prosinci do Paříže přijet a marně jsme si zde lámali hlavu, proč jsem doložku nedostal. A já jsem ji zatím měl a někdo tuto informaci si nechal pro sebe. Není vyloučeno, že se mi i tentokrát stane něco podobného a v takovém případě bychom pak byli nuceni požádat Vás o zařazení těchto věcí, i když jsme si vědomi, že zneužíváme Vaší ochoty až příliš. Ale v současné době jsme odkázáni na Francii v tolik základních věcech, že bez Vaší spolupráce se prakticky nemůžeme obejít.“ [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Dopis Bohumila Brejchy Ladislavu Kachtíkovi, 11. března 1957.]

¹⁸² V podmínkách se řešil způsob plateb, oddělování záběrů točených na širokoúhlý a klasický formát, případně způsoby vyvolávání. Firma Eclair měla například ihned po zpracování provést kontrolu negativu a oznámit SLF, zda je vše z laboratorního hlediska v pořádku. Kameraman Vojta se také ptal na jisté specifikace, aby jeho postupy korespondovaly co nejvíce s postupy laboratoří. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Dopis Bohumila Brejchy Ladislavu Kachtíkovi v záležitosti laboratorního zpracování filmu *Sen noci svatojánské*, 15. března 1957.]

¹⁸³ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva Bohumila Brejchy a Jiřího Trnky řediteli hlavní správy ČF Jiřímu Markovi v záležitosti potíží s voláním a kopírováním materiálu Eastmancolor v Paříži, 5. dubna 1957.

¹⁸⁴ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Dopis Bohumila Brejchy Ladislavu Kachtíkovi, 11. března 1957.

¹⁸⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva Bohumila Brejchy a Jiřího Trnky řediteli hlavní správy ČF Jiřímu Markovi v záležitosti potíží s voláním a kopírováním materiálu Eastmancolor v Paříži, 5. dubna 1957.

V dosud nezpracovaných rozsáhlých fondech Ústředního ředitelství ČSF se prozatím nepodařilo dohledat další dokumenty týkající se výroby snímku *Sen noci svatojánské* během roku 1957. Průběh následujících událostí se proto pokusím nastínit alespoň s pomocí jiných dostupných pramenů a literatury. Je zřejmé, že se plánovaný harmonogram nepodařilo splnit. Podle výrobního plánu se mělo začít natáčet od 1. února 1957,¹⁸⁶ tento termín byl ale minimálně o 2-3 měsíce opožděn. Couplage u firmy Totalvision proběhla s největší pravděpodobností v pořádku, jelikož žádané sprážením ostření sférických objektivů patřilo ve Francii k standardizované praxi a systém Totalvision je explicitně uveden během závěrečných titulků *Sen noci svatojánské*. Nelze ovšem potvrdit, jaké výsledky vykazoval monoblok s unikátními parametry od firmy Cinépanoramic, případně zdali se s ním určité sekvence natáčely. Zároveň je potřeba upozornit, že se nejspíše brzy objevily komplikace související s vyvoláním u firmy LTC, kterou domluvil Kachtík, a přešlo se k původně navrhovaným laboratorům Eclair. Zpráva z 25. července 1959 uvádí, že francouzská společnost Eclair „byla po celou dobu prací v úzkém styku s produkcí filmu,“¹⁸⁷ zmíněná je navíc v titulkové sekvenci.

V SLF vše do dubna 1957 probíhalo v pořádku, některé dekorace již byly kompletně připravené, na dalších se pracovalo.¹⁸⁸ V průběhu natáčení se ale projevy nečekané problémy vynucené zaváděním nového formátu. Jak již bylo zmíněno, správné vystižení především nočních scén vyžadovalo větší množství lamp. Po zavedení účinnějšího osvětlení se ovšem reálné provozní podmínky projevy ve vyšším odběru elektrické energie, a to téměř o 60 %.¹⁸⁹ Pražské rozvodné závody dokonce doporučily SLF zřídit vlastní transformační stanici.¹⁹⁰ Dosavadní prostory ateliéru v Bartolomějské ulici se navíc stále ukazovaly jako nedostatečné z kapacitního hlediska. Ačkoliv byl z iniciativy pracovníků studia upraven na konci roku 1957 bývalý sklepní prostor na pomocný ateliér, Jiří Trnka navrhoval přesunout produkci loutkových filmů do nové provozovny na Novotného lávce. Úprava zdejších mlýnů byla sice podrobně popsána,¹⁹¹ k realizaci ovšem nedošlo a *Sen noci svatojánské* byl natáčen pouze v Konviktu.

Produkce širokoúhlovou metodou si vyžádala i další komplikace. Znatelný byl především nedostatek speciálních jednookénkových kamer. Aby byl zajištěn hladký provoz, jednalo se o nových strojích již od 2. pololetí 1957.¹⁹² Rychle byly sice plněny požadavky SLF na technické úpravy kamer, obtiže však představovalo minimálně získání dalšího stroje

¹⁸⁶ Batistová, Anna (2008): „*Na širokém plátně klid*“. Přípravy na zavedení širokoúhlého filmu v české kinematografii (1953-1956). Brno: Masarykova univerzita, s. 9.

¹⁸⁷ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AII-2P-8K, Zpráva náměstkovi ředitele hlavní správy ČF Františkovi Šolci, 25. července 1959.

¹⁸⁸ „Jakmile dostaneme vyvolané zkoušky z Francie, začneme natáčet dekoraci „Řemeslnická dílna“ na formát „scope“ i klasický, dekoraci „Theseův zlatý palác“ na formát klasický. Počátkem května pak rozpracujeme i dekoraci „Ulice před domem otce Egea“ na formát „scope“ i klasický a dotočíme dekoraci „Theseův zlatý palác“ na formát „scope“. [NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AI-2P-1K, Zpráva Bohumila Brejchy a Jiřího Trnky řediteli hlavní správy ČF Jiřímu Markovi v záležitosti potíží s voláním a kopírováním materiálu Eastmancolor v Paříži, 5. dubna 1957.]

¹⁸⁹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AI-1P-2K, Zpráva hlavního inženýra Krátkého filmu Jaroslava Procházky o technickém zajištění výroby filmu „Sen noci svatojánské“, 25. února 1958.

¹⁹⁰ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AI-1P-2K, Zpráva Jiřího Trnky ministrovi školství a kultury Františku Kahudovi o možnosti úpravy mlýnů na Novotného lávce na provozovny loutkového filmu, 28. května 1985.

¹⁹¹ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AI-1P-2K, Zpráva Jiřího Trnky ministrovi školství a kultury Františku Kahudovi o možnosti úpravy mlýnů na Novotného lávce na provozovny loutkového filmu, 28. května 1985.

¹⁹² NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AI-1P-2K, Zpráva hlavního inženýra Krátkého filmu Jaroslava Procházky o technickém zajištění výroby filmu „Sen noci svatojánské“, 25. února 1958.

z FSB kvůli vedoucímu FSB Karlu Feixovi, „který se energicky staví proti vydání kamery a který tímto svým jednáním záležitost zbytečně zdržuje.“¹⁹³ Z dostupných materiálů ovšem není zřejmé, nakolik byla vyjednávání intenzivní, stejně tak nelze potvrdit, zdali se v průběhu natáčení měnily pracovní zvyklosti či přátelská atmosféra kolektivu kolem Jiřího Trnky. Z již uvedených informací připomínám, že v průběhu natáčení v roce 1958 se k animátorům přidal na žádost Jiřího Trnky Břetislav Pojar, který pomáhal s dokončením loutkové adaptace.

Náročný projekt, na jehož zdlouhavých přípravách i úspěšné realizaci se význačně podílely desítky osob, měl světovou premiéru 6. května 1959 na 12. mezinárodním filmovém festivalu v Cannes,¹⁹⁴ československá premiéra se uskutečnila 25. září v pražském kině Alfa.¹⁹⁵ Podmínky realizace na širokoúhlý formát se musely intenzivně řešit více než tři roky, přičemž se překážky vázaly prakticky ke každé oblasti spjaté s natáčením. Příčinou složitých diskusí bylo i svéhlavé jednání vedoucích jednotlivých oddělení ČSF a dalších institucí, které nebyly cíleně organizované pro přijetí nové technologie. Výzkumná skupina pro širokoúhlý film neměla kompetence udělovat nařízení, kvůli čemuž navzdory mandátu od ředitelství ČSF a konkrétně definovaným úkolům vedla spory s jinými autonomně řízenými úseky. Z výše popsaných událostí je také zřejmé, že řadu technických obtíží zapříčinily odlišné potřeby při práci s loutkami. Zavádění moderního systému bylo tedy paradoxně složitější ve filmové sféře, jež je specifická tím, že zacházením s neživými předměty v interiéru umožňuje tvůrcům takřka dokonalou kontrolu nad snímaným prostorem.

¹⁹³ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AI-1P-2K, Zpráva hlavního inženýra Krátkého filmu Jaroslava Procházky řediteli hlavní správy ČF Jiřímu Markovi o průběhu technického zajišťování natáčení filmu „Sen noci svatojánské“, 27. března 1958.

¹⁹⁴ Brož, Jaroslav (ed.) (1959): *XII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1959: účast - filmy - ohlas*. Praha: Československý filmexport, s. 26.

¹⁹⁵ NFA OPA, f. ÚŘ ČSF, k. R5-AII-2P-8K, Informace o uvedení československých filmů do kin v měsících září a říjen 1959.

B. Stylistická analýza

Vše se tu tajuplně vznáší, jak se dříve vždy věřilo o této slavnosti letní noci, kdy ožívají i opadale žaludy a listy, probouzejí se nosatí skřítkové, víly tančí jako vážky a všechny přírodní prvky se antropomorfizují do podivných šmatlavých panáčků. Královnin plášť skládají rozmanité květy, Oberon se obléká do různých rouch, alegorizujících odlišná roční období.¹⁹⁶

A co Puk? Ten elfi rošťák, u něhož máme dojem, že všechno spacká schválně, jen aby se mohl pobavit, aby se vychechtal jak lidské pošetilosti, tak přehnané okázalosti svého pána Oberona, který zaslepen láskou k Titánii neví, zcela po způsobu lidských zaslepenců, jestli se před ní objevit v šatech z kožešiny, z ovoce nebo z ledových rampouchů. Trnkův Puk, to není popleta, to je zcela programový uličník, který má-li v rukou kouzelný kvítek, musí ho jako správný kluk vyzkoušet, musí zjistit, co se s ním dá všechno dělat, ani sochám a hlemýždům nedá pokoj, což teprve lidem. Rozhýbe komedii i plátno, a když se Demetrius s Lysandrem dají do sebe, to je teprve ve svém živlu, tady si teprve může zadováďet, až je ho plný les.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Augustin, L. H. (2002): *Jiří Trnka*. Praha: Academia, 249 s.

¹⁹⁷ Boček, Jaroslav (1963): *Jiří Trnka: Historie díla a jeho tvůrce*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, s. 253.

5. Metodologický úvod

Odborná veřejnost pohlížela na první širokoúhlé filmy jako na senzaci bez uměleckých ambicí, čemuž ostatně napomáhala pověst vynálezu, který byl zaveden především v rámci snah o ekonomické přežití amerických kin. V jednom z prvních odborných textů věnovaných širokoúhlému filmu Charles Barr poznamenává, že nový formát odsuzovali v počátku všichni anglicky mluvící novináři. Kvůli svému tvaru byl údajně vhodný pouze k natáčení triviálních atrakcí a nemohl vyhovovat vážným a intimním dramatům, o jejichž realizaci by se měl kvalitní režisér pokoušet.¹⁹⁸ Během prvních let ovšem režiséři dokázali, že si navzdory prvotním negativním ohlasům dokáží modifikovat stylistické metody užívané na akademickém formátu a zvládají bez výrazných restrikcí tvořit snímky rozličných žánrů, s různými rychlostmi střihu a kompozičními postupy. Toto období kinematografických dějin analyzují ve svých textech například teoretici Marshall Deutelbaum a David Bordwell.

Marshall Deutelbaum v článku „Basic Principles of Anamorphic Composition“ uvádí netradiční pomůcku pro analyzování širokoúhlých filmů. O kompozičních principech neuvažuje s ohledem na organizaci předkamerové reality, ale na základě viděné nebo tušené mřížky na dvourozměrné ploše plátna, která organizuje široký prostor. Doporučuje horizontálně rozdělit rám na čtyři čtvrtiny a sledovat, jak se snímání herci a objekty začleňují do těchto sektorů. V mnoha scénách zjistíme, že do nich přesně zapadají. Kameraman tímto způsobem reguloval pohyb postav na konkrétní místa, případně omezoval pohyb kamery dle výrazných architektonických detailů. Nemusí se navíc vždy využívat všech čtvrtin. Již v anticko-biblickém *Rouchu* (1953), prvním filmu natočeném systémem CinemaScope, se nachází okamžiky, v nichž jsou signifikantní události umístěné pouze do dvou čtvrtin, ať již centrálních nebo postranních, a ostatní jsou záměrně upozaděné, aby neupoutávaly divákovu pozornost. Jelikož dvě čtvrtiny v podstatě odpovídají velikosti akademického formátu, nebylo potřeba s nově nabytým prostorem objevovat odlišné kompoziční postupy, stačilo si přizpůsobit stávající. Dělení na čtyři stejně velké části aplikuje na studiové širokoúhlé filmy z 50. a 60. let 20. století. Deutelbaum si je vědom, že je tento postup značně omezující. Jak sám uvádí, v 60. letech se hollywoodská tvorba přesouvá z ateliéru do reálných kulis, kde je kontrola prostoru s ohledem na kompozici obrazu náročnější, v některých případech nemožná.¹⁹⁹ Loutkový *Sen noci svatojánské* ale nabízí téměř dokonalou kontrolu předkamerové reality, je proto vhodným snímkem pro využití uvedené metody. Ve stylistické analýze s její pomocí popisují některé záběry a dílčí aspekty.

Zatímco Deutelbaumova práce vychází z empirického porovnání více než stovky širokoúhlých filmů, David Bordwell nahlíží na formát CinemaScope širší perspektivou. V kapitole „CinemaScope. The Modern Miracle You See Without Glasses“ z knihy *Poetics of Cinema* zasazuje nový vynález do kontextu prvotních technických limitů, které souvisely s nedokonalostí raných anamorfotických předsádek.²⁰⁰ Objektivy umožňovaly komponovat záběry pouze do malé hloubky, přičemž nejlepší ostrost vykazovaly při zachycování postav z větších dálek. Kamery kvalitně nesnímaly, pakliže se s nimi pohybovalo. Adekvátně také neostřily při snímání detailů nebo stavění postav do více plánů, po stranách navíc docházelo k deformacím obrazu. Studio 20th Century-Fox nedostatky registrovalo a pokoušelo se předejít nevoli filmarů vydáním návodu s vhodnými praktikami. Namísto pohybu kamery se

¹⁹⁸ Barr, Charles (1963): CinemaScope: Before and After. *Film Quarterly*, č. 4, s. 4-5.

¹⁹⁹ Deutelbaum, Marshall (2003): Basic Principles of Anamorphic Composition. *Film History* 15, s. 72-80.

²⁰⁰ Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, s. 281-325.

k ní měli postavy například přibližovat nebo se od ní oddalovat. Omezit se měl počet střihů, jelikož se tím šetřily náklady na výrobu a s nově nabytým prostorem mohly postavy vést dialogy kontinuálně v jednom záběru. Pokyny ovšem reálně vracely filmaře k využívání prostředků 20. a 30. let, kdy kompozičním praktikám dominovalo stavění postav do stejného plánu, jako se větší prádlo na šňůru.

Režiséři k restrikcím ovšem přistupovali nesourodě, někteří se vyhýbali detailům, redukovali počet střihů a inscenovali záběry nejzákladnějšími metodami, jiní se nepřizpůsobovali a pokračovali ve svých postupech navzdory technickým problémům. Bordwell zmiňuje několik příkladů. Joshua Logan pracuje při vyvrcholení filmu *Zastávka v Kansasu* (1956) s detailem ženské tváře, Raoul Walsh aranžuje ve filmu *Válečný pokřik* (1955) postavy kolem stolů a dalších objektů, kde se pohybují diagonálně dopředu a dozadu vůči kameře. Rozdílné přístupy potvrzují také hodnoty průměrné délky záběru. Otto Preminger, Vincente Minnelli nebo George Cukor, kteří vytvářeli dlouhé scény před nástupem širokoúhlého formátu, neměli důvod svůj styl měnit. Průměrná délka záběrů (PDZ) se pohybuje u filmů *Zrodila se hvězda* (1954) od Cukora, *Carmen Jones* (1954) od Premingera nebo *Brigadoon* (1954) od Minnelliho v rozmezí od 16 do 35 sekund. Dva filmy z roku 1953 jsou však střihány mnohem rychleji. *Beneath the 12-Mile Reef* (1953) má PDZ 9,1 sekundy, *Knights of the Round Table* (1953) pouze 6,9 sekundy. V roce 1954 vykázalo 30% filmů a o rok později 40% filmů PDZ mezi 8 a 12 sekundami, téměř pětina sledovaných filmů však měla PDZ pod 8 sekund, mezi nimiž se nacházel i animovaný snímek *Lady a Tramp* (1955) s překvapivým PDZ 4,5 sekundy.

Díky dvěma faktorům se přesto mohlo navázat na postupy praktikované ve 40. letech. Filmaři měli možnost natáčet černobíle, což umožňovalo kameramanům získat s menším množstvím světla, než vyžadoval barevný film, větší hloubku ostrosti. Standardizaci však pomohly především objektivy Panavision, které odstraňovaly zásadní nedostatky spojené s komponováním do hloubky a snímáním detailů i v případě natáčení barevných snímků. V roce 1958 byl vynález oceněn cenou Akademie za vědecký a technický přínos. Přes veškeré prvotní zábrany a nedostatky tedy dovozoval CinemaScope ještě před koncem 50. let pracovat se stejnými prostředky jako akademický formát.

Cenná metodologická východiska mi k porovnání stylu *Snu noci svatojánské* a předchozích filmům Jiřího Trnky poskytlo kromě výše uvedených textů také dílo Barryho Salta *Moving into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis*, které přibližuje metody statistické stylové analýzy.²⁰¹ Ústřední myšlenka staví na předpokladu, že se snímky výrazně liší jeden od druhého použitými formálními prostředky. Základním parametrem statistické analýzy stylu je PDZ neboli délka filmu v sekundách vydělená počtem střihů. Salt se hlouběji zabývá také analýzou jednotlivých záběrů, k čemuž využívá standardní členění velikostí na velký celek, celek, polocelk, polodetail, detail a velký detail. Kompozici záběru dělí na středovou, extrémní a ve zlatém řezu. Zajímá ho úhel pohledu a pohyb i sklon kamery oproti horizontu.²⁰²

Diskutabilní u Saltovy metody je, že považuje za dostatečně vypovídající měření prvních přibližně třiceti až čtyřiceti minut díla. Warren Buckland u filmu *Anglický pacient* (1996) kupříkladu demonstroval, že se střihová skladba může během závěrečných minut

²⁰¹ Salt, Barry (2006): *Moving into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis*. London: Starword, 444 s.

²⁰² Salt, Barry (2006): *Moving into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis*. London: Starword, s. 390-396.

významně měnit a nelze tedy na základě několika desítek minut vyvozovat závěry pro celý film. Buckland u statistické analýzy vyzdvihuje přínos autora, kterým označuje převážně režiséra. Svůj postoj vysvětluje na literární analogii. Stejně jako lze u určitých spisovatelů identifikovat specifickou práci s textem a užívání charakteristických slov, je možné také u režisérů odhalit typické a opakující se řešení záběrů nebo scén. Jelikož se ale na realizaci filmu podílí oproti knize mnohem více osob, doporučuje pro větší vypovídací hodnotu sledovat stylistické proměny v kontextu širokého množství filmů stejného režiséra.²⁰³

S pomocí nástroje CineMetrics²⁰⁴ jsem změřil průměrnou délku záběru *Snu noci svatojanské* a dalších celovečerních filmů Jiřího Trnky. Důraz kladu na ty, které tvoří stejně jako *Sen noci svatojanské* souvislé vyprávění o celovečerní metráži, nikoliv filmy krátkometrážní a filmy s povídkovou strukturou. Jde o filmy *Císařův slavík*, *Bajaja* a *Staré pověsti české*, kde jsem získaná data podrobil komparaci s ústředním *Snem noci svatojanské*. *Staré pověsti české* jsou striktně vzato strukturované do jednotlivých kapitol, segmenty jsou ovšem za sebou řazené chronologicky, aby vytvářely ucelenou strukturu, a film byl uváděn pouze v kompletní podobě. Považoval jsem proto za přesnější, když bude snímek řazen mezi filmy se souvislým vyprávěním. Ostatní práce Jiřího Trnky zmiňuji v dílčích částech stylové analýzy, přičemž nejčastěji zohledňuji jednotlivé povídky ze souboru režisérova prvního loutkového filmu *Špalíček*.

²⁰³ Buckland, Warren - Elsaesser, Thomas (2002): *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold and New York: Oxford University Press, 80-116 s.

²⁰⁴ Databáze CineMetrics <<http://www.cinematics.lv>> umožňuje jednoduchou zpětnou kontrolu naměřených výsledků a možnost poznámkování jednotlivých záběrů. Lze se zaměřit na vybrané úseky a porovnávat kupříkladu nadprůměrně dlouhé záběry nebo naopak záběry velmi krátké, záběry statické či pohyblivé.

6. (Ne)obyčejný styl *Snu noci svatojánské* v kontextu Trnkovy tvorby

Prvotní východisko stylistické analýzy *Snu noci svatojánské* lze objevit v 5. čísle časopisu *Film a doba* z roku 1956, kde vedl Jaroslav Brož rozhovor s Jiřím Trnkou. Ačkoliv je interview z doby, kdy se teprve hledalo adekvátní technické vybavení pro natáčení na širokoúhlý formát, Trnka měl již jasně definované řešení některých scén. Specifika širokého obrazu viděl v možnosti „přenášet těžiště pohledu z místa na místo bez sebemenšího pootočení hlavy a doplňovat obraz vlastní dějové akce soustředěným pozorováním určitého významového předmětu či do neurčita ubíhajícího prostoru.“²⁰⁵ Nový formát však chtěl používat pouze v dramaturgicky odůvodněných případech. Pakliže o takové případy nešlo, plánoval odstínit plochy obrazu do stran pomocí statické kulisy, ornamentální výzdoby nebo barevně jednotné plochy, aby neodpoutávaly pozornost od ústřední akce. Zároveň se chystal širšího plátna využít k rozvinutí paralelních dějových akcí formou triptychu, k čemuž ho inspirovalo řešení scén v *Napoleonovi Abela Gance* z roku 1927.²⁰⁶ Rozhovor s Trnkou přitom vyvolával dojem, že budou využity nové, dosud neaplikované postupy.

	<i>Císařův slavík</i> (1948)	<i>Bajaja</i> (1950)	<i>Staré pověsti české</i> (1952)	<i>Sen noci svatojánské</i> (1959)
Počet záběrů	497	664	817	482
Pohyblivé záběry	183	138	188	130
Statické záběry	314	526	629	352
Průměrná délka záběru (sek.)	7,9	6,5	5,7	9,1
Medián délky záběru (sek.)	5,7	4,2	3,7	6,6
Nejdelší záběr (sek.)	201,9	58,6	67,4	201,7

Tabulka 1: Naměřené hodnoty srovnávaných celovečerních filmů Jiřího Trnky

Příslib odlišných postupů navozuje také hodnota průměrné délky záběru, která je u *Snu noci svatojánské* v porovnání s trojicí sledovaných filmů výrazně vyšší. Je to zapříčiněno především absencí scén, v nichž by se kontinuálně užívalo rychlých střihů. Záběry kratší než 3 sekundy, kterých je ve filmu na 60, jsou rozloženy po celé stopáži. Neobjevují se za sebou, aby společně utvářely scénu. V tomto směru je odlišné pojetí střihové skladby z hlediska délky nejpatrnější v komparaci s *Bajajou*, kde jsou v průběhu souboje s několikahlavou saní řazené i záběry kratší než 0,5 sekundy. Rychlé střihy jsou pravidelně užívány během rytířského turnaje, kde se s jejich pomocí dynamizují střety jednotlivých účastníků. Krátké záběry také informují o fandících přihlízejících a napjatých postavách v královské lóži. Ve 46. minutě se navíc vyskytuje minutová rapidmontáž přibližující mumraj příprav před slavnostním turnajem, v níž dominují záběry o délce od 0,5 do 2,5 sekundy.

²⁰⁵ Brož, Jaroslav (1956a): Rozhovor s Jiřím Trnkou. *Film a doba*, 2, č. 5, s. 352.

²⁰⁶ Brož, Jaroslav (1956a): Rozhovor s Jiřím Trnkou. *Film a doba*, 2, č. 5, s. 352.

Pasáž s takovým zběsilým tempem o takovém rozsahu patřila v rámci Trnkových filmů k ojedinělým.

Nejnižší průměrné délky záběru u *Starých pověstí českých* bylo docíleno především v souvislosti s vyprávěnou látkou, která je bohatá na vyhrocené okamžiky; rychle střihané, dynamické scény se objevují pravidelně. Jednalo se například o pasáže s lovem bizona nebo Bivojova střetu s divokým kancem a oslavy po jeho pokoření. V *Císařově slavíkovi* se sekvence založené na sérii krátkých záběrů objevují taktéž, nicméně již ne v takovém množství jako v *Bajajovi* nebo *Starých pověstech českých*. Zrychlující se rytmus předává například informace o zhoršujícím se duševním i fyzickém stavu nemocného císaře.

Ve *Snu noci svatojánské* se také nachází scény, jejichž dramatickost podporuje rychlejší střihová skladba, záběry jsou ovšem řádově delší: kolem 5-6 sekund s příležitostně zakomponovaným záběrem kratším než 3 sekundy. Tyto sekvence přitom akcentují stejně jako v příkladech z jiných filmů vyhrocené události. Jedním z těchto okamžiků, kde se užívá křížového střihu, je Theseův a Hyppolytin hon na jelena v 51. minutě, kde se střídají pohledy na vévodu a jeho snoubenku, běžícího jelena, polodetaily na pohybující se končetiny jelena a následně polodetaily na snoubenku sesedající z koně a běžící za lesní zvěří. Scéna vrcholí záběrem na Hippolytu, která se chystá zaútočit oštěpem, a na jelena, který proběhne kolem spících dvojic. Hippolyta při pohledu na čtveřici oštěp skloní a přestane jelena stíhat.



Ilustrace 1: Hon na jelena ve filmu *Sen noci svatojánské*²⁰⁷

Zajímavé poznatky nabízí také porovnání nejdelších záběrů. U všech sledovaných filmů se objevují buď v úvodu, nebo při závěrečných sekvencích. Pouze ve *Starých pověstech českých* je nejdelší záběr statický. Je umístěn za úvodními titulky. V pohybujících se mracích se zjevuje harfa, ženský hlas zve diváka ke sledování historických událostí a zasvěcuje ho do následujícího dění.

²⁰⁷ U scén z filmů jsou obrazy řazené zleva doprava.

V *Babajovi* je nejdelší scéna taktéž situována na začátek, zpěv dětí v ní ovšem nahrazuje doprovodný komentář. Záběr nejprve ukazuje velký celek domu a poté se pomalým nájezdem dostane kamera až na úroveň okna, skrze které vidíme muže, jak bez hnutí sedí u stolu. Text písně doplňuje chmurně laděný záběr o informaci, že se jedná o malý dům chudého otce se synem, na který padl stín. Zpěv také odhalí, že zde nedávno zemřela dobrá matka, mezitím ale již proběhne stříh.

V *Císařově slavíkovi* je nejdelší záběr o délce 201,9 sekundy použit během závěrečné katarze, kdy slavičí zpěv rozteskní Smrt natolik, že černě oděná postava s cylindrem odchází od císařova lože do svých hřbitovních zahrad. Pouze hudba dokresluje záběr, který začíná u hřbitovního vchodu a pohybem doleva přerámovává na náhrobky, sochy a stromy. Kamera nevykonává rovnoměrný pohyb. Zastavuje se a do záběru z pravé strany vchází personifikovaná Smrt s konví, zalévá prázdná místa a na těchto místech vyrůstají nové pomníky. Zaléváním Smrt symbolicky nechává mrtvé dojít smíření. Dívce se vrátí její pes, snoubenec nalezne snoubenku. Záběr končí na pláni poseté kříži a pohybem vzhůru se přerámuje na oblohu, kde dojde ke stříhu. Jde tedy o mnohem komplexnější scénu než v předešlých případech. Kamera se zastavuje a uvádí zpět do pohybu, do rámu vrůstají objekty, přestruje se.

Nejdelší záběr *Snu noci svatojánské* trvá stejně jako u *Císařova slavíka* 201 sekund a lze ho označit za syntézu výše zmiňovaných postupů. Nachází se v úvodu filmu (pátý záběr), seznamuje diváka s důležitými postavami, jejichž jména a vzájemné vztahy přibližuje vypravěč. Záběr je dokreslován hudbou, nejprve diegetickou, plynule přecházející v nediegetickou. S ohledem k přesné synchronizaci se tedy jedná o jedno z míst, kde se hudba musela nahrát předem, aby se dle skladby mohly animovat loutky. Dekorace je snímána jako velký celek, jehož organizace se snadno odkrývá, pakliže vnímáme široký prostor na základě pomyslné mřížky dělící ho na čtvrtiny dle Deutelbauma.

V levé polovině se nachází dům, ve kterém bydlí Hermie s otcem Egeem, v třetí čtvrtině je umístěn prostor pod oknem lemovaný zdí, poslední čtvrtina záběru je tmavá jen s naznačenými obrysy sloupů. Do scény vstupuje přes zeď Lysandr, který hrou na flétnu přivolá do okna svoji dívku. Zatímco Hermie zalévá květiny, Lysandr tančí a pokračuje ve hře na flétnu, přidávají se ovšem zvuky dalších nástrojů, které postupně přebírají kontrolu, čímž se zdroj hudby z fikční reality přemísťuje mimo prostor děje. V okamžiku, kdy Lysandr leze po spuštěných květinách za Hermii a chytí ji za ruku, mění se hudební téma a obraz se přerámovává přibližně o polovinu obrazu směrem doleva. Tmavý prostor a většina zdi po pravé straně mizí, namísto toho se objevuje po levé straně ulička, v níž se pohybuje Demetrius s Helenou. Současně je stále vidět Lysandr s Hermii po pravé straně domu. Demetrius Helenu odmítá a přesouvá se k domu Hermie, kde třikrát zaťuká na dveře. Záběr se posléze opět vrací do úvodní kompozice. Dějová akce se v tuto chvíli odehrává pouze na levé polovině. V první čtvrtině obrazu vyčkává Demetrius a z okna vyhlídne otec Egeus, v druhé čtvrtině se zamilovaně drží Hermie s Lysandrem. Demetrius ovšem přechází za roh domu, všimá si dvojice, našťvaně odhazuje kytici a o situaci informuje otce. Na Lysandra vytáhne dýku, odehraje se krátká šarvátka, při níž se dostávají do třetí čtvrtiny obrazu. Mezitím vychází otec Egeus a táhne za sebou Hermii. Jelikož se dcera nechce provdat za Demetria, otec ji vede k soudu směrem doprava. S jejich pohybem se přerámovává také obraz. Postavy vcházejí do černého prostoru, přes který se objevuje název filmu. Egeus vede Hermii, Lysandr soupeří s Demetriem, až nakonec čtveřice stane před oponou v pravé polovině. Z opony vychází kašpar, postavy se mu ukloní a záběr končí.



Ilustrace 2: Nejdlejší záběr z filmu *Sen noci svatojánské*

Jde o nejdůmyslněji komponovaný záběr filmu. Odehrává se v něm několik dějotvorných akcí, které se spojují, kamera se pohybuje doleva a doprava dle příchodu postav na scénu, na přesně určených místech se zastavuje a nechává loutky, aby svým pohybem přitahovaly a přesouvaly pozornost do konkrétních úseků, kde se odehrávají významné události. Takto komplexní záběr vedený po horizontální linii je ve filmu ojedinělý, jak bylo však ukázáno na příkladu z filmu *Císařův slávek*, nejednalo se o výjimečný postup v rámci filmů Jiřího Trnky. Akademický formát sice neumožňoval srovnatelně plynulé přenášení pozornosti jako širokoúhlá technologie, záběr však byl vystaven velmi podobně.

U *Snu noci svatojánské* lze nalézt několik dalších výrazných záběrů s pohyblivou kamerou, nejsou už však tak složité propracované a dějotvorné. Funkčně především přibližují určité místo nebo postavy. Jsou také výrazně kratší, jako například 26 sekundová prohlídka paláce. Theseus drží svoji nastávající Hippolytu za ruku a ukazuje jí umělecká díla. Po levé straně se nachází obrazy, po pravé straně sochy. Kamera vykonává pohyb dozadu, posouvá se stejným směrem jako postavy, a zároveň švenkuje doleva a doprava dle přenášení pozornosti dvojice na jednotlivá umělecká díla. Díky širokému formátu divák vidí vždy alespoň jednu z postav a řadu uměleckých děl. Scéna přitom navozuje pocity, jaké pravděpodobně zažívá Hippolyta, která je konfrontována s poměrně velkým množstvím atraktivních vjemů v krátkém čase. Vedle hlavních uměleckých objektů si lze povšimnout, že po levé straně hrají v nezaostřeném zadním plánu čtyři hudebníci, čímž získává doprovodná hudba znovu diegetický charakter, v tomto případě ovšem není přesná synchronizace zdůrazňována, loutky tedy mohly být fázovány samostatně.

Pasáže navozující určitou atmosféru a přibližující postavy pomocí pohyblivých záběrů lze nalézt také v ostatních celovečerních filmech Jiřího Trnky. Záběr z 21. minuty ve *Starých pověstech českých* provádí diváka domem, kde se nachází čtyři dospělé postavy a jedno dítě, v *Bajajovi* se vyskytuje v 46. minutě záběr přibližující aktuální dění na hradě, atp.

Ve *Snu noci svatojánské* jsou ovšem oproti předchozím filmům potlačené záběry, v nichž se kamera přibližuje nebo oddaluje od snímaných objektů. Omezit počet nájezdů a odjezdů bylo jedním z doporučení, která souvisela s nejasnou dostupností vhodných anamorfotických předsádek v předprodukční fázi, a lze konstatovat, že se ho Jiří Trnka se svými kolegy nejspíše držel. Ve filmu nenajdeme žádný dlouhý hloubkový záběr, který by se vyrovnal například nejdelšímu záběru v *Bajajovi*. V loutkové adaptaci Shakespearovy komedie se pasáže s pohybem kamery dopředu a dozadu zjednodušují a maskují triky pro snadnější ostření. U prohlídky paláce jsou snímané postavy stále ve stejné vzdálenosti od kamery, nebylo tedy nutné v dané scéně přeastřovat. V 39. minutě Titánie sbírá květiny v záběru snímaném jako celek, přičemž se kamera pomalu vzdaluje od lesního palouku zaplněného rostlinami. Záběr je řešen pomocí dvojexpozice, kdy je stále ostřeno na celý plán, do kterého je dosazena královna víl.



Ilustrace 3: Prohlídka paláce ve filmu *Sen noci svatojánské*

Jelikož byl *Sen noci svatojánské* od počátku plánován jako baletně pantomimický film, není překvapivé, že zde téměř chybí metoda záběr-protizáběr. Postavy se vyjadřují fyzickým pohybem a gesty, verbální informace jsou sdělovány pomocí vypravěče. Bez předchozí zkušenosti s Trnkovými filmy by se dalo předpokládat, že na sdělování emocí pomocí tance a výrazných pohybů těla měl vliv nový formát, jehož rozšířený obraz umožnil snímat postavy bez nepřehledného vykračování z rámu. Dialogy ovšem absentovaly u Trnkových loutkových filmů i v minulosti, když se informace o příběhu přenášely namísto rozhovorů formou zpěvů či komentářů, případně se obešly jako u *Císařova slavíka* zcela bez slovního doprovodu.²⁰⁸ Před realizací *Snu noci svatojánské* tedy existoval soubor ověřených metod, jak se vyjadřovat beze slov skloubením vhodných formálních prostředků a pohybů loutek.

²⁰⁸ *Císařův slavík* byl doplněn komentářem pouze u zahraničních verzí. [Československé filmy v Paříži (1951). *Kino*, 6, s. 24.]

Způsob snímání v analyzovaném snímku nelze zjednodušit na dominantně se opakující tendenci. Kombinují se tu odlišné druhy záběrů, mění se rámování, záběry jsou statické i pohyblivé, postavy rozmanitým stylem vcházejí či přímo skáčí do rámování a opět z něho odchází či odskakují. Používají se také polodetaily a detaily, z jejichž adekvátního zaostření na hlavní objekty lze potvrdit, že bylo komplikované shánění speciálních anamorfotických předsádek u francouzských společností úspěšné.

Trnka se svými spolupracovníky z předchozích, převážně kladně přijímaných snímků věděl, že se u loutek bez mimiky musí variabilně pracovat s teatrálním vyjadřováním emocí, tempem a formálními prostředky, aby byl divák permanentně poután k příběhu. Břetislav Pojar po 14leté zkušenosti s natáčením loutkových filmů v tomto směru zmiňoval, že se na jeden krátký loutkový film spotřebuje tolik nápadů jako na jeden hraný, a na dlouhý loutkový film přibližně tolik jako na tři až čtyři hrané.²⁰⁹

Střídavé užívání různorodých postupů, kamerových triků a tempa stříhové skladby se ovšem koncentruje v okamžicích, kdy dochází k nejvypjatějším narativním komplikacím. Jedná se o dva nejvýraznější úseky. Prvním jsou scény přibližně uprostřed filmu od 36. do 47. minuty, v nichž Puk očaroval kouzelnou květinou nezvané návštěvníky a následně se pokouší své činy neobratně napravit. Průměrná délka záběru zde klesá z 8 sekund na 6,3 a následně roste zpět na 8 sekund. V druhém dominantním místě se opět zjevuje Puk s magickou rostlinou. Jedná se o závěrečné uvedení ochotnického divadla. Rarášek se začne v 63. minutě do hry vměšovat a nechá doposud nemotornou skupinu prožívat reálné emoce. Hra sice svádějí a klamou vidiny, za provedený výkon ovšem obdrží potlesk diváků. Hra končí v 70. minutě. V průběhu 7 minut dojde k dramatičtějšímu poklesu průměrné délky záběru z 10 na minimální hodnotu 5,2 sekundy v 68. minutě a následně se rychle vrací zpět. Formální uspořádání tedy koresponduje s vývojem dramatu, který je divákovi formálními prostředky zdůrazňován.

Příkladnou situací, jak se formálními prostředky variuje určitý prvek v závislosti na vývoji příběhu, je schopnost elfů měnit podobu. Poprvé k transformaci dojde v 18. minutě, kdy Puk sleduje tančící Titánii. Záběr trvá 12 sekund, jedná se o statický velký celek. Puk se schovává mezi kořeny stromu, rozhlíží se, proleze pod stromem, promění se v ptáka a odletí z levé strany z rámu. Ačkoliv pro diváka může být změna podoby i v případě nadpřirozených bytostí překvapující, hned následující minutu je mu představená třikrát. V záběrech je vždy od začátku vidět celá postava Puka nebo Oberona, která se s doprovodným fyzickým pohybem (stočení do klubička, rozpažení rukou) přehledně promění.

²⁰⁹ Fiala, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-12, s. 183.



Ilustrace 4: Ukázka dvou způsobů transformace ve filmu *Sen noci svatojánské*

Ve 45. minutě Puk na příkaz Oberona předvádí Lysandrovi a Demetriovi, jak je surovost směšná. Aby jim zabránil v násilí, věnuje se nejdříve oběma najednou, po chvíli oba soupeře rozdělí a ve spěchu se věnuje každému zvlášť. Mění se nejprve v Demetria, aby vyprovokoval Lysandra. Transformace probíhá ve statickém, tmavém záběru dlouhém 1,8 sekundy, do něhož z levé strany Puk vskočí, při dopadu na střed záběru se promění a s odrazem opět vyskočí z rámování pravou stranou. Situace se o 12 sekund později opakuje. V totožně statickém a dlouhém záběru na sebe Puk, toho času proměněný v Demetria, tentokrát bere podobu Lysandra. Stejně komponovaná situace se objevuje také potřetí, kdy dojde k variaci, kvůli níž se záběr prodlouží na 5 sekund. Puk se nejprve promění z Lysandra zpět v Demetria, těsně při zmizení ze záběru se ve vzduchu zastaví a uvědomí si, že mu tato podoba nevyhovuje. Vráť se zpět na střed obrazu, promění se zpátky v Lysandra a až posléze vyskočí z rámování. Transformace probíhá ve významně kratších záběrech než na počátku, dochází k ní poměrně neočekávaně, jelikož Puk během krátkého úseku do prázdného obrazu doslova skočí, promění se a opět zmizí. Umocňuje se tím emocionální aspekt filmu, který přibližuje horečnaté snahy Puka poplést lidským návštěvníkům hlavu. A jelikož divák po druhé proměně očekává identický průběh, při třetím skoku dochází k variaci, díky které Puk následně škádlí Lysandra novým způsobem.



Ilustrace 5: Rychlá transformace Puka

Na stejném místě lze také demonstrovat, že jedním z používaných postupů je inscenování záběrů do hloubky, v nichž se záměrně stávají dějově důležitými i postavy v nezaostřeném pozadí. Puk uděluje lekcí Lysandrovi a Demetriovi tím, že maří jejich snahy o vzájemné útočení. Objevuje se v jejich blízkosti proměněn za jejich protivníka, vyprovokuje postavy k akci, ovšem hozené zbraně Puka nezraní. Po několika pokusech lidé zjišťují, že jsou všechny snahy bezvýsledné a zbytečné. V těchto záběrech stojí po pravé straně v popředí

kamery Lysandr, po levé straně na pozadí se zjeví Puk poutající na sebe skákáním pozornost. Lysandr ho zaregistruje, hodí po něm klacek, Puk ale opět zmizí. V případě Demetria je rozložení postav zrcadlově obrácené a místo klacku je použit oštěp. Nejenže se tímto způsobem ulehčuje divákovi emocionální identifikace s osobami v popředí, které si nejsou jisté, zdali nezaostřený poskakující protivník není blud související s kouzelným lesem, také se opět jedná o formální variaci předchozích scén. V předešlých případech hloubkové kompozice figuroval Puk naopak v popředí a převážně z vyvýšených míst pozoroval dění za sebou. Komunikace mezi rovinami nebyla v takové situaci oboustranná. Puka ostatní neviděli, tudíž pouze elfí rarášek mohl reagovat na sledovanou situaci výsměšnou gestikulací. Diagonálně jsou také řešené situace s více postavami, mezi nimiž by standardně probíhal dialog. Úhlopříčné komponování postav zvýrazňuje šířku a hloubku, což zesiluje iluzi plastického obrazu.



Ilustrace 6: Hloubkové záběry z filmu *Sen noci svatojánské*

Komparace s předchozími filmy však opět prozrazuje, že se jednalo o běžně užívanou a prověřenou metodu, nikoliv o inovaci spojenou s širokoúhlým formátem. Již ve *Špalíčku* je patrné diagonální umístění narativně signifikantních postav do hloubky vůči postavám či objektům v popředí. Úhlopříčnou kompozici užívá Trnka opakovaně například v povídce *Pout'*. Jedna postava se zde po diagonále přibližuje k druhé, což zvýrazňuje dramatickosti narativních událostí. Divák takto řešeným záběrem intenzivněji vnímá prostorové souvislosti a lépe si uvědomuje blízkost nebezpečí. Postavy jsou stavěny do více plánů také, aniž by spolu všechny osoby přímo komunikovaly. V popředí je například umístěn nezaostřený muzikant hrající na housle, v pozadí vidíme zaostřené čtyři postavy, z nichž dvě leží v posteli a dvě stojí před postelí, přičemž na sebe fyzicky reagují pohlazením nebo podáním ruky. Je však zřejmé, že s pěti postavami je záběr již poměrně nepřehledný, což je zapříčiněno nejen akademickým formátem, ale také nepřesným svícením.



Ilustrace 7: Diagonální kompozice v souboru *Špalíček*

Záběry komponované do hloubky se nachází také u *Císařova slavíka*, kde jeden ze služebníků přináší ze zadního plánu svému panovníkovi žezlo a jablko, zatímco vládce čte v popředí knihu, případně panovníka v popředí doprovází jeden z mechanických vynálezů v pozadí. Příznačné jsou rovněž okamžiky z filmu *Bajaja*, v nichž postava zpívá na levé straně princezně, která ovšem bez reakce odchází dveřmi na pravé straně, nebo nezaostřené osoby v předním plánu, jež nevědí, jak reagovat na nečekané vítězství postavy v zadním plánu.



Ilustrace 8: Diagonální kompozice ve filmech *Císařův slavík* (horní) a *Bajaja* (spodní)

K narativně nejvypjatějším okamžikům, kde jsou současně užívány nejvýraznější stylistické postupy zesilující dějový zmatek a hemžení, spadá pasáž s tanci Hermie, Heleny, Lysandra a Demetria v 41. a 42. minutě. Z dějového hlediska jde o okamžik, kdy Puk očaroval magickou květinou účastníky, kteří se do sebe navzájem zamilují. Nejdříve jsou Lysandr s Demetriem omámeni krásou Hermie, o chvíli později se dvoří Heleně. Když se však do situace vloží dosud přihlížející Oberon, nechá čtveřici tančit po dvojicích. Účastníci se prostřídávají (Hermie s Demetriem a Lysandr s Helenou, Hermie s Lysandrem a Demetrius s Helenou, Hermie s Helenou a Demetrius s Lysandrem), aby si prožili o kouzelné noci veškerou žárlivost, bláznění a pochyby a od následujícího rána respektovali spokojené vztahy.



Ilustrace 9: Taneční scéna z filmu *Sen noci svatojánské*

Kamera snímá postavy z drobného pohledu na úrovni kolen, přičemž se dvojice točivým pohybem od kamery oddalují nebo k ní přibližují a dvakrát se v sérii záběrů prostřídají. Do záběrů ovšem z levé a pravé strany proniká také v samostatném poli detail Oberonovy tváře, který pozoruje tančící páry. Dvojexpozice nejprve vznikne plynulým začleněním černé plochy z levé strany, když se jedna z dvojic pohybuje doprava. Po střihu je druhý tančící pár na levé straně a černá plocha s obličejem je umístěna do pravé čtvrtiny obrazu. S přibližujícím se tančícím párem Oberon mizí a rámována je znovu jen dvojice. Následující záběr je opět dvojexpozicí, jelikož vidíme na spodní straně obrazu oba tančící páry a jejich prostřídání, ve středu horní poloviny se nachází gestikulující Puk. Tyto tři záběry se posléze opakují. Následně je zobrazen vycentrovaný detail na zamyšleného Oberona a stíračkou, při níž do záběru vtančí obě dvojice a Oberon se rozhlíží, dojde ke střihu. Účastníci se prostřídají a obraz se obráceným postupem vrací k detailu elfího krále přes celý rám. Dojem ze zobrazovaného ruchu a rozpustilých her Puka a Oberona emocionálně zvýrazňuje i rychlost střihu. Záběry taneční scény jsou dlouhé 3-6 sekund, což představuje ve *Snu noci svatojánské* hodnoty výrazně pod průměrem. Přestože film využívá dvojexpozic také v dalších částech filmu, nejsou již takto výrazně kombinované s děleným obrazem.

Při porovnání se ale opět ukazuje, že největší rozdíl mezi *Snem noci svatojánské* a předešlými filmy Jiřího Trnky je v míře systematického používání jednotlivých prostředků, nikoliv v prostředcích samotných. Za inovaci by se dala označit pouze dvojexpozice s výrazným dělením, která divákovi ukazuje točící se páry a výrazy Oberona. Jiným způsobem by divák nemohl tyto postavy vidět v jednom záběru, jelikož se nachází na rozdílných místech. Pakliže si ovšem rozdělíme scénu na tři nejvýraznější prvky, které formálně zintenzivňují probíhající děj, není obtížné je nalézt ve starší tvorbě. O dynamizaci scén pomocí střihové skladby jsem se již zmiňoval v úvodním srovnání průměrných délek

záběru, nyní se proto budu zabývat pouze dvojexpozicemi a ilustrováním čilého ruchu nepřírozně rychlým pohybem loutek.



Ilustrace 10: Dvojexpozice ve filmu *Dva mrazíci*

Na dvojexpozici je například postavený film *Dva mrazíci* (1954), kde se kombinuje loutka s klasickou kresbou. Bez prolnutí vrstev by pravděpodobně nebylo možné docílit působivější interakce mezi titulními, ploškově animovanými mrazíky a trojrozměrnými dekoracemi a loutkami, než jakou nalezneme v 12 minutové pohádce. Řešení scény totožnými prostředky bylo použito i dříve. V povídce *Legenda o sv. Prokopu* ze souboru *Špalíček* se pomocí dvojexpozice zjevují nad ústředním Prokopem symbolické obrazy, ve *Starých pověstech českých* se rozpochovala éterická bytost a v *Bajajovi* či *Císařově slavíkovi* se užívá prolínaček k přechodům mezi scénami.



Ilustrace 11: Dvojexpozice ve filmech *Špalíček* (první) a *Staré pověsti české* (druhý a třetí obraz)

Na výrazném dojmu z taneční scény *Snu noci svatojánské* se markantně podílí samotný způsob, jak se loutky před kamerou pohybují. Nejde o tradiční tanec, nýbrž o divoké otáčení, které se vymyká přirozenému tempu. Zatímco o májové noci lze frenetické rotace odůvodnit kouzly nadpřirozených bytostí, v krátkém filmu *Posvícení* ze souboru *Špalíček* znázorňuje prostou nakažlivost rytmické hudby na lidové zábavě. Poté, co dorazí vesniční muzikanti, chlapec vyzve dívku k tanci, což mimo jiné obnáší abnormální víření po místnosti. Stejným způsobem tančí samostatně také malá holčička. Ve scéně z *Posvícení* se však snímají postavy oproti *Snu noci svatojánské* kromě totožného podhledu z úrovně kolen také shora a záběrem z pohledu starého muže, který se k tanci v závěru připlétl, čímž se film subjektivizuje. Podobnou scénu je možné najít také u *Starých pověstí českých*, kde se tančí ovšem skupinově.



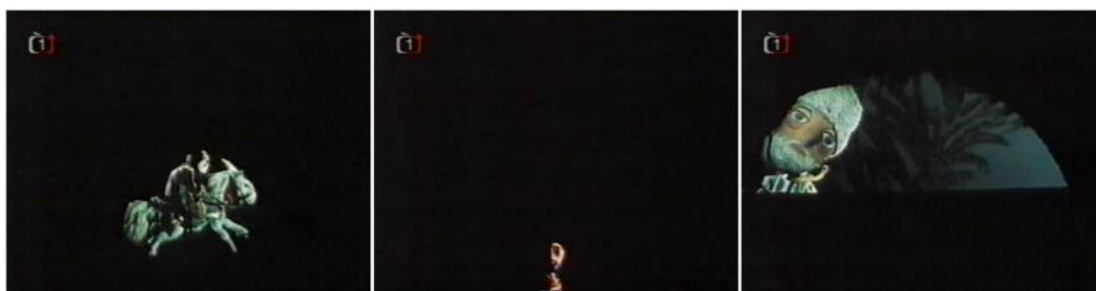
Ilustrace 12: Tanec v povídce *Posvícení* ze souboru *Špalíček*

Jiří Trnka dopředu proklamoval, že se u širokoúhlých filmů nepřiklání k tendenci zcela zaplnovat dostupný prostor, naopak hodlal vědomě rozlehlejší plochu zastínit, pokud pro ni nenajde příslušné dramaturgické opodstatnění. Některé příklady zatemněných záběrů již byly zmíněné – Puk se transformuje na monochromatickém pozadí, které potlačuje trojrozměrnou iluzi, černé plochy obstupují diagonálně komponované postavy, detail Oberona vystupuje z jednobarevných panelů při dvojexpozicích. Bodové svícení narativně signifikantních postav, jež vyčnívají z převážně jednolitého prostoru, patří k nejčastěji aplikované metodě, jak potlačit okolní plochu. Použité jsou však také záběry natočené přes objekty jako stromy, keře nebo skalky, kterými se prakticky vytváří rámování v rámování. Diváka tyto okamžiky upozorňují na sledování konkrétní části obrazu, kde se odehrává relevantní obsah, a zároveň je při nich zdůrazňován takřka permanentní dohled elfů Oberona či Puka, z jejichž pohledu sledujeme lidské hosty v lesním království.



Ilustrace 13: Zastíněné záběry z filmu *Sen noci svatojánské*

Jak uváděl Deutelbaum na příkladu filmu *Roucho*, s černou plochou a vnitřním rámováním se pracovalo již u prvních širokoúhlých filmů. Zřejmě však nebude s ohledem k předchozím srovnáním Trnkových snímků překvapivé, že i tyto praktiky je možné nalézt již u úvodního *Špalíčku*. V povídce *Pout'* běží rytíř na koni temným prostorem a vybíhá z pravé strany bránou, která jediná prozrazuje trojrozměrný charakter scény, postavy odchází směrem od kamery do vše prostupující tmy a vychází z ní, případně muž nahlíží do místnosti skrze okno, jehož otvor očividně směřuje divákovu pozornost. Vyjmenované okamžiky formálně korespondují s pochmurnou atmosférou, kterou posiluje také hudební doprovod. Jak prokazují okolní ilustrace, podobné příklady omezování prostoru na určité úseky záběru a práce s monochromatickým pozadím jsou přítomné také ve filmech *Bajaja* nebo *Císařův slávik*, které jsou převážně užívané taktéž v dramatických situacích.



Ilustrace 14: Zastíněné plochy ve filmu *Špalíček*



Ilustrace 15: Zastíněné plochy ve filmu *Bajaja*



Ilustrace 16: Zastíněné plochy ve filmu *Císařův slávik*

U *Snu noci svatojánské* si lze také povšimnout několika technických nedostatků a závad zapříčiněných nejspíše složitými produkčními peripetemi a s tím spojeným časovým presem. Na několika místech je patrné zbrklé doostřování na hlavní objekt v rámci jednoho záběru, jež nenasvědčuje tomu, že by šlo o autorský záměr. Jedná se pravděpodobně o drobné

omyly kameramana Vojty, které s ohledem ke zdlouhavému a nákladnému vyvolávání ve Francii nebylo možné vylepšit novou verzí. V 8. a 21. minutě se nachází po stranách obrazu proměnlivé soudkovité zkreslení v rámci jednoho záběru. Patrně jsou důsledkem nedokonalých či špatně vyladěných snímacích objektivů, v rychlém nájezdu v 21. minutě by taktéž mohlo dojít k výměně nástavce s odlišným stupněm anamorfózy, o čemž se diskutovalo v předprodukční fázi. Přestože jsou zmiňované ukázky výrazné a upoutávají na sebe nezáměrně pozornost, dále je možné nalézt spíše drobné závady (posuny kamery při okénkovém snímání, deformace obrazu), a to především za předpokladu, že se na jejich odhalení divák zaměří a soustředí. Odhaduji proto, že nerušily při standardní recepci a zůstávaly neregistrované.

Výsledně lze konstatovat, že Trnka přechodem na širokoúhlé plátno nemusel revizionisticky hledat nové cesty, které by stály v opozici k doposavad užívaným formálním postupům. Již u snímků v akademickém formátu opouštěl metodu záběrů/protizáběrů, tlumil mizanscénu, aby diváckou pozornost upoutávala jen určitá část obrazu, a hojně užíval dvoj a trojexpozic, pohyblivé kamery a hloubkové kompozice. *Sen noci svatojánské* se tak vedle úspornější práce se stříhem diferencuje především technickým zdokonalením zmiňovaných praktik a jejich množstvím. Příkladem je možné zmínit plášť Titánie, který se skládá z desítek svévolně se pohybujících loutek, nebo záběry natolik rafinovaně vrstvené na sebe, že je obtížné určit, zda se jedná o dvoj nebo trojexpozici. Potvrzuje se tím také v teoretické části zmiňovaná teze Deutelbauma a Bordwella, že tvůrci snadno modifikovali dosud aplikované postupy na nový formát. Ověřené metody se v Shakespearově komedii slučují, aby vzniknul Trnkův loutkový film se zřejmě nejambicióznějšími parametry.

7. Závěr

Jiří Trnka bývá řazen k největším osobnostem českého umění 20. století. Přestože jeho loutkové snímky zvedaly uměleckou prestiž animovaného filmu a stávaly se národním kulturním statkem, o jeho filmografii a pracovních zvyklostech jsou dostupné překvapivě kusé a krátkozrace formulované informace. V předkládané diplomové práci jsem se pokusil přiblížit, jakým způsobem vznikal Trnkův *Sen noci svatojánské*, první loutkový film na světě zpracovaný na širokoúhlý formát, a ověřit, zdali se s rozšířenou projekční plochou změnil styl vynalézavého autora.

Aplikováním teorie uměleckých světů Howarda S. Beckera popsané v knize *Art Worlds* jsem určil klíčové osoby, které se dlouhodobě podílely na tvorbě filmů režírovaných Jiřím Trnkou. Plzeňský rodák byl před filmovou etapou své kariéry zvyklý tvořit samostatně, při kolektivní práci se proto nejprve projevovaly jeho snahy o kontrolování všech produkčních činností. S úspěšně dokončenými projekty se však učil kooperovat se svými kolegy, důvěřovat jim a využívat jejich specifických předností. Jeho spolupracovníci naopak získávali zkušenosti od úspěšného umělce a přizpůsobovali se jeho instrukcím a způsobu myšlení.

Sen noci svatojánské lze poté označit za vrchol tvůrčí souhry mezi Trnkou, animátory a hudebním skladatelem. Signifikantní vliv na vznik ambiciózního projektu však měla celá řada osob, které Becker označuje jako pomocný personál. Během prvního roku příprav zajišťovala tříčlenná výzkumná skupina pro širokoúhlý film v kooperaci s jednotlivými odděleními ČSF vhodné vybavení pro natáčení snímků novým formátem. Zohledňovány byly potřeby nejen loutkové adaptace, ale také hraného filmu. Trnkův snímek stál na počátku zavádění širokoúhlého formátu v Československu, tvůrčí tým proto řešil problémy spjaté se všemi sférami filmové produkce. Bylo nutné sehnat filmovou surovinu s vhodnou charakteristikou a zabezpečit její vyvolávání v adekvátní kvalitě, přizpůsobit kamery a objektivy, domluvit v zahraničí konstrukci speciálních anamorfotických předsádek, atd. Zjištěné informace potvrzují v úvodu nastíněnou hypotézu, že řešení problémů spjatých se *Snem noci svatojánské* ulehčovalo vznik dalších širokoúhlých filmů. Trnkův snímek byl proto důležitým dílem nejen pro oblast loutkové animace, ale má své významné místo také v dějinách tuzemské kinematografie. Přestože byla jeho výroba vyčerpávající, poznamenala Trnkův zdravotní stav²¹⁰ a kritika k němu nejprve nenašla jednotné stanovisko, ve světle uvedených informací je možné prohlásit, že se technickým novátorstvím podařilo naplnit umělcův sen o vytvoření loutkového monumentu.

Vliv složitých technických peripetií lze spatřit i na výsledném díle. Nákladné vyvolávání filmu ve Francii neumožňovalo rychlou zpětnou kontrolu natočeného materiálu, v obraze proto zůstaly zjevné nedostatky spojené s ostřením nebo drobným pohybem kamery v rámci statického záběru. Taktéž se na několika místech projevila ještě ne zcela dokonalá úroveň speciálních anamorfotů, které vyvolávaly v obraze soudkové zkreslení.

Porovnáním *Snu noci svatojánské* s předešlými celovečerními filmy Jiřího Trnky metodou statistické analýzy stylu bylo zaznamenáno, že nejvýraznější změnou vyplývající z přechodu na širokoúhlý formát je pomalejší stříhová skladba. Z kompozičního hlediska si

²¹⁰ Boček, Jaroslav (1979a): Torzo rozmluv čili svědectví o Trnkovi II. *Film a doba*, 25, č. 2, s. 95. Srov. Chvojková, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 76.

Trnka především upravil již v mnoha filmech prověřené principy a spojil je do komplexního celku. Poznatky jsou tedy v souladu s tvrzeními teoretiků Marshalla Deutelbauma a Davida Bordwella, že filmaři užití nově nabytého prostoru snadno přizpůsobili standardizovaným praktikám.

Na několika místech diplomové práce je podotknuto, že reputace Jiřího Trnky měla pozitivní vliv na obchodování se zahraničními společnostmi. Renomé filmaře, který konstantně posouval formální, myšlenkové i estetické možnosti kresleného a loutkového filmu, desítky ocenění z mezinárodních filmových festivalů a filmografie budící respekt již z pouhého kvantitativního hlediska příliš nekorespondují s dobou, během níž Jiří Trnka natáčel. Mohlo by se nabýt dojmu, že Trnkova tvorba nebyla determinována společensko-politickými tlaky zestátněné kinematografie a vznikala v jakési pomyslné bublině, kam nedoléhalo fungování centralizovaného průmyslu. Jednalo by se ovšem o povrchní představu. Další badatelé by se proto mohli například pokusit detailně zmapovat vývoj vztahů Jiřího Trnky se státním aparátem, kde by se zohledňovala mimo jiné jeho dobrá pověst a zahraniční úspěchy. Doposud nezpracované archivní fondy mohou v tomto směru ukrývat množství relevantních dokumentů.

Ani téma *Snu noci svatojánské* ostatně není vyčerpané. Jak bylo zmíněno, kvůli nedostupným archiváliím se k předloženému výzkumu poutají stále nevyjasněné otázky. Domnívám se, že i přesto však práce odkrývá důležitou část kariéry Jiřího Trnky, které je praktické se v budoucnu věnovat. Z dlouhých a stresujících vyjednávání s jednotlivými organizačními celky lze odvodit řadu poznatků, které by mohly argumentačně sloužit pro související studie o domácí kinematografii. Vleklé diskuse s institucemi zahraničního obchodu nebo barrandovskými laboratořemi dokumentují, že ČSF byla rozdělená do menších celků s vlastní autonomií. Přestože bylo zavedení nové technologie považováno za jeden z hlavních úkolů ČSF, koordinace napříč domácím filmovým průmyslem nebyla prováděná důsledně a účelně. Do složitých rozprav s vedoucími jednotlivých oddělení se mohly otiskovat mimo jiné i osobní vztahy s Jiřím Trnkou, jehož způsoby zřejmě nebyly zcela v souladu s panující ideologií a názory některých řídicích osob. Z nejprve zamítaných žádostí MZO a intervence zástupců ÚV KSČ je možné také vyvozovat, že se domácí socialistické hospodářství pokoušelo získat nezávislost na zahraničních dodavatelích a čelit nesnázím samostatně, a to v natolik komplikovaných záležitostech, mezi které patřilo přijetí širokoúhlého formátu a materiálu Eastmancolor. Právě snahy o inovování vlastními silami měly za následek, že se rozvoj zpožďoval a Československo ztrácelo kontakt se západními zeměmi.

8. Literatura a prameny

8.1. Literatura

- ALLEN, Robert C. - GOMERY, Douglas (1985): *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw Hill, 276 s.
- AUGUSTIN, L. H. (2002): *Jiří Trnka*. Praha: Academia, 463 s.
- BARR, Charles (1963): CinemaScope: Before and After. *Film Quarterly*, č. 4, s. 4-25.
- BATISTOVÁ, Anna (2006): Počátky širokoúhlých systémů v české kinematografii. *Illuminate*, 18, č. 4, s. 177-180.
- BATISTOVÁ, Anna (2008): „Na širokém plátně klid“. *Přípravy na zavedení širokoúhlého filmu v české kinematografii (1953-1956)*. Brno: Masarykova univerzita, 139 s.
- BECKER, Howard S. (1982): *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 408 s.
- BELTON, John (1992): *Widescreen Cinema*. Cambridge – London: Harvard University Press, 312 s.
- BELTON, John (2003): CinemaScope and the Widescreen Revolution. *Cinegrafie*, č. 16, s. 244-253.
- BENEŠOVÁ, Marie (1961): *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. Praha: Orbis, 122 s.
- BENEŠOVÁ, Marie (1982): *Hermína Týrlová*. Praha: Československý filmový ústav, 142 s.
- BOČEK, Jaroslav (1963): *Jiří Trnka: Historie díla a jeho tvůrce*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 292 s.
- BORDWELL, David (2008): *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 512 s.
- BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin - STAIGER, Janet (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London - New York: Routledge, 506 s.
- BORDWELL, David - THOMPSONOVÁ, Kristin (2001): *Film Art: An Introduction. Sixth Edition*. New York: McGraw - Hill, 478 s.
- BRABCOVÁ, Jana A. (ed.) (1992): *Mistři české kresby 3, Jiří Trnka (1912 – 1969)*. Praha: Národní galerie, 76 s.
- BUCKLAND, Warren – ELSAESSER, Thomas (2002): *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold and New York: Oxford University Press, 320 s.
- DEUTELBAUM, Marshall (2003): Basic Principles of Anamorphic Composition. *Film History* 15, s. 72-80.

- DUBSKÁ, Alice (2004): *Dvě století českého loutkářství*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 302 s.
- ENTICKNAP, Leo (2005): *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*. London: Wallflower Press, 208 s.
- EVERETT, Wendy (ed.) (2007): *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*. Bern: Peter Lang, 242 s.
- FOLTA, Jaroslav (ed.) (2003): *Studie o technice v českých zemích 1945-1992*. Praha: Encyklopedický dům - Národní technické muzeum, 919 s.
- HAMES, Peter (2009): *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh University Press, 224 s.
- HOŘEJŠÍ, Jan (1987): Kouzelný svět Jiřího Trnky. *Kino*, 42, č. 3, s. 3.
- KAČOR, Miroslav - MERTOŮVÁ, Michaela - PODHRADSKÝ, Michal (2010): *Zlatý věk české loutkové animace*. Praha: Mladá fronta a.s., 224 s.
- KLINGEROVÁ, Barbara (2004): Konečná a nekonečná historie filmu. In: Szczepanik, Petr: *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové, s. 87-112.
- MAKONJ, Karel (2007): *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 275 s.
- PTÁČEK, Luboš (ed.) (2000): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 514 s.
- SALT, Barry (2006): *Moving into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis*. London: Starword, 444 s.
- SÍLOVÁ, Zuzana, aj. (2007): *Divadlo na Vinohradech 1907-2007 - Vinohradský ansámbl*. Praha: Divadlo na Vinohradech, 212 str.
- SKUPA, Lukáš (2009): Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945-1955. Brno: Masarykova univerzita FF, 93 s.
- SOKOL, František (1987): *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 359 s.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.) (2004): *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové, 528 s.
- TETIVA, Vlastimil (1999): *Jiří Trnka (1912-1969)*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 207 s.
- TOMÁNEK, Alois (2006): *Podoby loutky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 228 s.
- URC, Rudo (ed) (1987): *Jiří Trnka - malíř, ilustrátor, bábkar a básník filmového plátna*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 56 s.
- VIČAR, Jan (1989): *Václav Trojan*. Praha: Panton, 396 s.

8.2. Archivní prameny

Národní archiv (NA), Praha, fond Ministerstvo informací, 1945-1953.

Národní archiv (NA), Praha, fond Ministerstvo kultury, 1953-1956.

Národní archiv (NA), Praha, fond Ministerstvo školství a kultury, 1945-1967.

Národní filmový archiv (NFA), Praha, fond Animovaný film, 1940-1986.

Národní filmový archiv (NFA), Praha, fond Český animovaný film I, 1928-1991.

Národní filmový archiv (NFA), Praha, fond Ústřední ředitelství ČSF, 1956-1959 [nezpracováno].

8.3. Publikované prameny

-dv- (1956): V čem tkví novátorství širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 3, č. 2, s. 137-138.

-oho- (2000): Sen noci svatojánské. *Filmový přehled*, č. 1/2000, s. 25-40.

-ž (1952): Staré pověsti české. Pohled do zákulisí Trnkova nového loutkového filmu podle Jiráskovy předlohy. *Kino*, 7, č. 7, s. 156-157.

20 let československého kresleného filmu: Rozhovor s Eduardem Hofmanem (1965). *Film a doba*, 11, č. 10, s. 528-531.

BENEŠOVÁ, Marie (1983): Mám rád animaci. Rozhovor se Stanislavem Látalem. *Film a doba*, 29, č. 1, str. 6-11.

BK (1958): Špalíček. *Filmový přehled*, 10, č. 17, s. 3.

BOČEK, Jaroslav (1956): Jiří Trnka. *Film a doba*, 2, č. 8-9, s. 594-600.

BOČEK, Jaroslav (1957a): Široké plátno. Humbuk nebo revoluce ve filmu? *Květen. Literatura - umění - život*, 3, č. 1 (září 1957), s. 30-36.

BOČEK, Jaroslav (1957b): Jiří Trnka o své práci a o umění vůbec. *Kultura*, 1, č. 38, 19. 9. 1957, s. 10.

BOČEK, Jaroslav (1962): Několik problémů trnkovských. *Výtvarné umění*, XI, 7. 31. 1969, s. 213-223.

BOČEK, Jaroslav (1979a): Torzo rozmluv čili svědectví o Trnkovi I. *Film a doba*, 25, č. 1, s. 32-37.

BOČEK, Jaroslav (1979a): Torzo rozmluv čili svědectví o Trnkovi II. *Film a doba*, 25, č. 2, s. 93-97.

BOČEK, Jaroslav (1982): Povídání s Eduardem Hofmanem. *Film a doba*, 28, č. 6, s. 304-309.

„Bratři v triku“ odpovídají (1950). *Kino*, 5, č. 7, s. 158.

BOR, Vladimír - LUCKÝ, Štěpán (1956): Trojanova práce na Trnkově filmu „Bajaja“. *Film a doba*, 2, č. 6, s. 403-409.

- BOR, Vladimír - LUCKÝ, Štěpán (1957a): Trojanova hudba k „Starým pověstem českým“. *Film a doba*, 3, č. 2, str. 122-127.
- BOR, Vladimír - LUCKÝ, Štěpán (1957b): Co hrál Trojan Švejkovi. *Film a doba*, 3, č. 6, str. 390-394.
- BOR, Vladimír - LUCKÝ, Štěpán (1958): *Trojan: filmová hudba*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 169 s.
- BREJCHA, Bohumil (1956): *Širokoúhlý film a stereofonní záznam zvuku ve světové kinematografii*. Praha: Československý státní film.
- BROŽ, Jaroslav (ed.) (1955): *Problémy projekce na široké plátno I*. Praha: Československý státní film, Tiskové a propagační oddělení, 29 s.
- BROŽ, Jaroslav (1956a): Rozhovor s Jiřím Trnkou. *Film a doba*, 2, č. 5, s. 350-352.
- BROŽ, Jaroslav (1956b): Eduard Hofman o možnostech a vyhlídkách širokoúhlého filmu. *Film a doba*, 2, č. 4, s. 271-272.
- BROŽ, Jaroslav (ed.) (1959): *XII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1959: účast - filmy - ohlas*. Praha: Československý filmexport, 76 s.
- BROŽ, Jaroslav (1965): 20 let československého filmu. *Film a doba*, 11, č. 6, s. 284 – 291.
- BYSTROV, Vladimír (1958): Eduard Hofman: Osobnost Čs. kresleného filmu. *Film a doba*, 4, č. 10, s. 666-681.
- ČESAL, Miroslav (1957): Dva úspěchy našeho loutkového filmu. *Film a doba*, 3, č. 5, s. 344-345.
- Československé filmy v Paříži (1951). *Kino*, 6, s. 24.
- FIALA, Miloš (1970a): O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. *Film a doba*, 16, č. 1-12, s. 177-183.
- FIALA, Miloš (1970b): O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. *Film a doba*, 16, č. 1-12, s. 266-272.
- HAVELKA, Jiří (1947): *Československé filmové hospodářství 1945-1946*. Praha: Československé filmové nakladatelství.
- HAVELKA, Jiří (1947): *Čs. filmové hospodářství 1945 a 1946*. Praha: Československé filmové nakladatelství.
- HAVELKA, Jiří (1970): *Čs. filmové hospodářství 1945-1950*. Praha: Český filmový ústav.
- HAVELKA, Jiří (1973): *Čs. filmové hospodářství 1956-1960*. Praha: Československý filmový ústav.
- CHVOJKOVÁ, Helena (1990): *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 129 s.

- CHYŠKA, Karel (1957): Náš Krátký film. Rozhovor redakce s ředitelem Krátkého filmu. *Film a doba*, 3, č. 5, s. 289-290.
- JM (1963): Jiří Trnka a Jan Werich o sobě, umění a životě vůbec. *Kulturní tvorba*, 1, č. 52, s. 3-4.
- KOVAŘÍČEK, Jaroslav (1967): ...hned několik důvodů k rozhovoru s Václavem Trojanem. *Kino*, 22, č. 11, s. 2-3.
- KRATOCHVÍLOVÁ, Veronika (1994): Poslední rozhovor se Stanislavem Látalem. *Kinorevue*, 4, č. 19, s. 18.
- London Film Festival* (1959). London: London Film Festival, 72 s.
- M.B. (1958): Nové filmové studio. *Kino*, 13, č. 25, str. 392-393.
- Náš kreslený film (1948). *Kino* 3, č. 35, s. 651.
- Nový světový úspěch našich filmů (1948). *Kino* 3, č. 31, s. 579.
- POŠ, Jan (1984): Břetislav Pojar: O filmu, o loutkách, o sobě. *Film a doba*, 30, č. 3, s. 171-175
- POŠ, Jan (1987): Čs. animovaný film (5). *Zpravodaj československého filmu*, 13, č. 5, s. 23-28.
- POŠOVÁ, Kateřina (1980): František Braun. *Film a doba*, 26, č. 5, s. 292-295.
- TRNKA, Jiří (1956): *Sen noci svatojánské: Nástin literárního scénáře*. Praha: Československý státní film, 54 s.
- TRNKOVÁ, Růžena (1972): *Můj syn*. Praha: Československý spisovatel, 148 s.
- WENIG, Jan (1959): Jiří Trnka o *Sen noci svatojánské*. *Kino*, 14, č. 10, s. 152-155.
- Zahraněční kritika o Trnkově filmu *Sen noci svatojánské* (1959). *Kino*, 14, č. 14, str. 214.

8.4. Dobová periodika

Film a doba

Filmový přehled

Hudební rozhledy

Kino

Kinorevue

Kultura

Kulturní tvorba

Literární noviny

Technické noviny

Zpravodaj československého filmu

8.5. Internetové zdroje

100. výročí narození Jiřího Trnky <<http://www.radio.cz/cz/static/trnka-jiri>> (cit. 9. 11. 2012).

31. filmový večer - Jiří Trnka: Sen noci svatojánské.

<<http://tokyo.czechcentres.cz/cs/novinky/31filmovy-vecer-sen>> (cit. 5. 8.2013).

Best Assistant Director. <<http://www.awardsandshows.com/features/best-assistant-director-7.html>> (cit. 8. 12. 2013).

CineMetrics. <<http://www.cinemetrics.lv>>.

The Internet Movie Database. <<http://www.imdb.com>>.

Kramerius - Digitální knihovna národního filmového archivu .<<http://kramerius.nfa.cz>>.

Sen noci svatojánské. <<http://www.acfk.cz/sen-noci-svatojanske.htm>> (cit. 10. 8.2013).

Wikipedia. <<http://www.wikipedia.com>>.

8.6. Analyzované a citované filmy

Sen noci svatojánské (Československá republika, 1959)

Režie: Jiří Trnka. **Námět:** William Shakespeare (divadelní hra *Sen noci svatojánské*). **Scénář:**

Jiří Brdečka, Břetislav Hodek, Jiří Trnka. **Kamera:** Jiří Vojta. **Hudba:** Václav Trojan.

Střih: Hana Valachová. **Výprava-architekt:** Jiří Trnka. **Producenti:** Erna Kmínková,

Jaroslav Možíš. **Vedoucí produkce:** Jiří Vaněk.

Hrají: Rudolf Pellar (komentář)

Délka: 76 minut. **Formát:** 35 mm, širokoúhlý (1:2,35), barva.

Použitá verze: 35 mm (NFA); DVD (Geneon Entertainment, 2004).

Citované filmy:

Anglický pacient (*The English Patient*, Anthony Minghella, USA, 1996)

Bajaja (Jiří Trnka, Československá republika, 1950)

Beneath the 12-Mile Reef (Robert D. Webb, USA, 1953)

Betlém (Jiří Trnka, Československá republika, 1947)

Brigadoon (Vincente Minnelli, USA, 1954)

Carmen Jones (Otto Preminger, USA, 1954)

Cirkus Hurvínek (Jiří Trnka, Československá republika, 1955)

Císařův slavík (Miloš Makovec, Jiří Trnka, Československá republika, 1948)

Čertův mlýn (Jiří Trnka, Československá republika, 1949)

Dárek (Jiří Brdečka, Jiří Krejčík, Jiří Trnka, Československá republika, 1946)
Dobrý voják Švejk (Jiří Trnka, Bohuslav Šrámek, Československá republika, 1954)
Dva mrazíci (Jiří Trnka, Bohuslav Šrámek, Československá republika, 1954)
Jak stařeček měnil, až vyměnil (Jiří Trnka, Československá republika, 1953)
Jaro (Jiří Trnka, Československá republika, 1947)
Knights of the Round Table (Richard Thorpe, USA, 1953)
Kut'ásek a Kutilka (Jiří Trnka, Československá republika, 1954)
Lady a Tramp (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, USA, 1955)
Legenda o sv. Prokopu (Jiří Trnka, Československá republika, 1947)
Liška a džbán (Stanislav Látal, Československá republika, 1947)
Liška a vlk (Jan Karpaš, Československá republika, 1956)
Masopust (Jiří Trnka, Československá republika, 1947)
Miša Kulička (Karel Baroch, Eduard Hofman, Československá republika, 1946)
O skleničku víc (Břetislav Pojar, Československá republika, 1953)
O zlaté rybce (Jiří Trnka, Československá republika, 1951)
Paraplíčko (Břetislav Pojar, Československá republika, 1957)
Pérák a SS (Jiří Brdečka, Jiří Trnka, Československá republika, 1946)
Perníková chaloupka (Břetislav Pojar, Československá republika, 1951)
Posvícení (Jiří Trnka, Československá republika, 1947)
Pout' (Jiří Trnka, Československá republika, 1947)
Proč UNESCO (Jiří Trnka, Československá republika, 1958)
Román s basou (Jiří Trnka, Československá republika, 1949)
Roucho (*The Robe*, Henri Koster, USA, 1953)
Sbohem, armádo (*A Farewell to Arms*, Charles Vidor, John Huston, USA, 1957)
Sen noci svatojánské (*A Midsummer Night's Dream*, James Stuart Blackton, Charlese Kent, 1909)
Sen noci svatojánské (*A Midsummer Night's Dream*, Michael Hoffman, 1999)
Sen noci svatojánské (*A Midsummer Night's Dream*, William Dieterle, Max Reinhardt, 1935)
Staré pověsti české (Jiří Trnka, Československá republika, 1952)
Svatba v korálovém moři (Jiří Brdečka, aj., Československá republika, 1944)
Špalíček (Jiří Trnka, Československá republika, 1947)
Trójská Helena (Helen of Troy, Robert Wise, USA/Itálie, 1955)
V proudech (Vladimír Vlček, Československá republika, 1957)
Válečný pokřik (*Battle Cry*, Raoul Walsh, USA, 1955)

Veselý cirkus (Jiří Trnka, Československá republika, 1951)
Vodník ve mlýně (Josef Vácha, Československá republika, 1946)
Zasadil dědek řepu (Jiří Trnka, Československá republika, 1945)
Zastávka v Kansasu (*Bus Stop*, Joshua Logan, USA, 1956)
Zrodila se hvězda (*A Star Is Born*, George Cukor, USA, 1954)
Zvířátka a Petrovští (Jiří Trnka, Československá republika, 1946)

9. Přílohy

9.1. Seznam použitých zkratek

AFIT	Ateliér filmových triků
ČSF	Československý státní film
ČSR	Československá republika
FSB	Filmové studio Barrandov
FTP	Filmový a technický průmysl
MZO	Ministerstvo zahraničního obchodu
NFA	Národní filmových archiv
NSR	Německá spolková republika
PDZ	Průměrná délka záběru
SHF	Studio hraných filmů
ÚŘ ČSF	Ústřední ředitelství Československého filmu
SLF	Studio loutkového filmu
UMPRUM	Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa
VÚZORT	Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky

9.2. Obrazová příloha



Sen noci svatojánské - barevná litografie s irisem z roku 1932²¹¹

²¹¹ Augustin, L. H. (2002): Jiří Trnka. Praha: Academia, s. 30.



Sen noci svatojánské - kresba z roku 1944²¹²

²¹² Tetiva, Vlastimil (1999): *Jiří Trnka (1912-1969)*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, s. 136.



Očarováný Puk - kresba kombinovanou technikou z roku 1945²¹³

²¹³ Tetiva, Vlastimil (1999): *Jiří Trnka (1912-1969)*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, s. 142.

10. English summary

Czechoslovakian animator Jiří Trnka was known as the master of traditional puppetry and his animated films earned him international acclaim. One of his most celebrated works is the puppet adaptation of Shakespeare's multi-layered play *Midsummer Night's Dream* from 1959, where Trnka makes use of his long-time experiences with puppet animation, taking it to a new level in the process. In fact, the film was a technical experiment. Not only was it the first puppet movie in the world shot in widescreen format, but also one of the first films shot in widescreen format in the Czechoslovakian cinema. This thesis focuses on the realization problems adherent to new technologies and analyzes the film's style in the context of other feature-length movies directed by the famous artist.

The text is divided into two main parts. The pre-production complications are described in the first part. Inspired by the work *Art worlds* by Howard S. Becker, we analyzed Jiří Trnka's childhood and the environment which had an influence on his character. Moreover, we described his most important colleagues and defined how Trnka cooperated with other people. Later, we outlined some of the previous film adaptations of *Midsummer Night's Dream* and explained that Trnka knew one of the most famous works of William Shakespeare well, as he had previously illustrated this play several times.

The following chapters are devoted to concrete problems with the new widescreen format. Puppet films need different technical equipment than films with actors. Jiří Trnka and his team had to find a company which could construct special anamorphic lenses for shooting from short distances. *Midsummer Night's Dream* also needed to be shot on a film stock called Eastmancolor, which was not used in Czechoslovakia before. Due to this and many other difficulties it took four stressful years to produce Trnka's last feature-length film.

The second part of this thesis is dedicated to statistical style analysis. We compared *Midsummer Night's Dream* with other Trnka's feature-length films, using the basic principles of statistical style analysis defined by Barry Salt in his book *Moving Into Pictures*. The average shot length in the puppet adaptation of Shakespeare's play is longer than usual; however, the compositional principles and working methods turn out to be almost the same on widescreen format as in the previous titles shot in the Academy ratio. Our findings confirm the statements of film theoreticians (like David Bordwell or Marshall Deutelbaum) that directors easily modify their composition techniques to the new wide format.