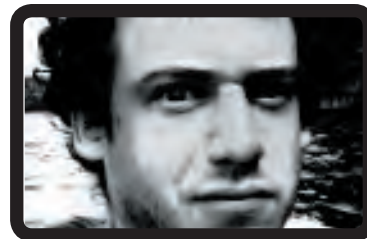
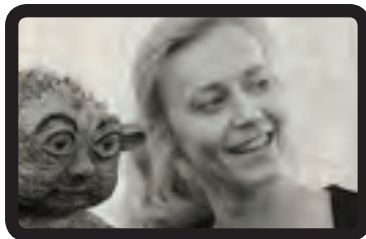
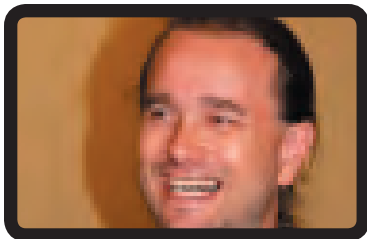


Štěpánkův odkaz budoucnosti

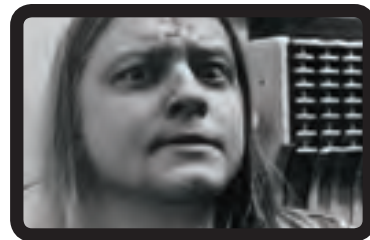
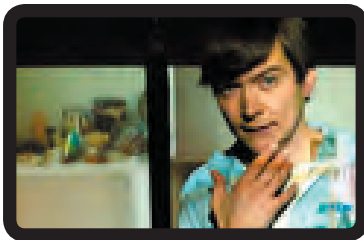


Zleva Martin Otevřel, Bára Šalamounová,
Ondřej Švadlena - Novotný,
Jakub Zich, Michal Pěchouček,
Štěpán Janík

**Text k uvedení děl hostů Přehlídky animovaného filmu 2007
(nepovoleno vydat) připravil Martin Fisher**

Bára Šalamounová, Martin Otevřel, Veronika Doutlíková, Štěpán Janík, Jakub Zich, Václav Krejčí, Ondřej 'Švadlena' Novotný, Longin Wdowiak, Michal Pěchouček a Eva Slachová jsou zástupci generace, ze které, až na poslední dva jmenované, všichni absolvovali speciální ateliér filmové a televizní grafiky VŠUP v Praze. Dohromady s Longinem Wdowiakem a Evou Slachovou se ale právě tito vybraní mladí autoři v Čechách pokoušejí naplnit představy o pokračování tradice progresivní výtvarné tvorby, aplikované vždy osobitým způsobem nejen v českém filmu, ale i v divadle, televizi a v nových médiích.

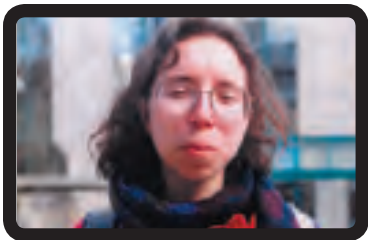
Všichni, jak se zdá, jdou v intencích děl Miroslava Štěpánka, Václava Mergla, případně Václava Bedřicha, prof. Jiřího Šalamouna a zakladatele oboru Jiřího Trnky či surrealistického guru Jana Švankmajera, přitom samozřejmě skrze školu a dobu svého života jsou ovlivněni i svými pedagogy prof. Miroslavem Jágrem, Jiřím Bartou, ale i Břetislavem Pojarem, Pavlem Koutským a Michaelou Pavlátovou. Ačkoli jim všem současná situace, kontrolovaná spíše průmyslem, konzumním prostředím a tržními i zbylými normalizačními praktikami nadále spíše brání, jsou tito stále ještě začínající umělci schopni pracovat v komerční, ale i v umělecké oblasti, navíc právě u nich něco z oné reputace českého animovaného filmu stále má



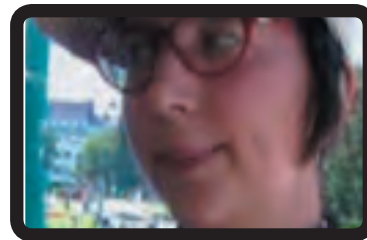
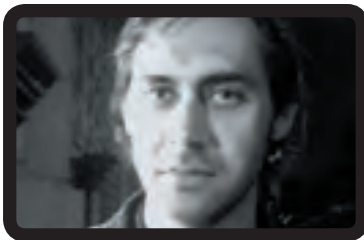
i kus společného s kvalitou děl zmiňovaných předchůdců, i když jsou při svém snažení 'dát české animaci přežít' uváděni do nezáviděníhodné pozice bojovníků s mlýny státní byrokracie, klientelistických podpůrných organizací, pseudokonkurence a nakonec i s vlastním existenčním 'statem quo'. Pouze jeden z reprezentativní skupiny mladých autorů přijal víceméně současným establishmentem prosazovaný úzus výtvarné 'svázanosti' čistě s komercí. Tím jediným je Martin Otevřel, animátor, jenž prošel bohatou praxí, stal se spoluautorem úspěšných španělských kreslených grotesek Cutlas a sám se byť neúspěšně pokusil v českém prostředí prosadit k realizaci výjimečný kreslený projekt Vlas a Brada. Neblahé zkušenosti jej sice nakonec přivedli k nájemné režijní a animační činnosti zahraničních komerčních produkcí, přesto je patrné, že z Čech se animátor a výtvarník díky své domácí dobré škole uplatní "snad všude".

Ryze profesionální pokus o svébytnou autorskou a nekomerční výpověď podnikla ilustrátorka Bára Šalamounová kresleným animovaným snímkem Copak není moucha mojí sestrou, kde do zpracování zapojila i 3D technologii. Ačkoli jí popisovaný svět a jeho problémy nenašly snadno čitelné či jednotící stylizační a myšlenkové východisko snadno, byl to pokus s nebývalou potřebou řešit spirituální otázky jednotlivce. Právě na tomto filmu se ponejvíce projeví složitosti v zázemí, jaké bylo autorům připraveno novodobým školským systémem.

Jestliže prezentace přináší mnohavrstevnou ukázkou technik



Zleva Veronika Doutlíková,
Václav Krejčí, Eva Slachová



Longin Wdowiak



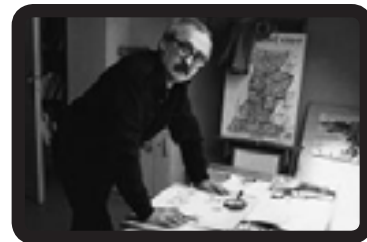
PROF. MILOSLAV JÁGR
(* 8. června 1927 Semily –† 23. srpna
1997 Praha)

Český průmyslový výtvarník, malíř
a ilustrátor, keramik, scénárista,
profesor VŠUP.

a postupů, dokonce i myšlenkových, díla samotná společně vytváří naopak důležitý protipól čistě řemeslně pojedené a 'literárně strohé grotesky nebo pohádky', kterou se jako takovou český většinový producentův establishment 'profiluje' kvalitně, téměř jako jediný, právě v oblasti animovaného filmu. Zjednodušeně: nejenom on, ale řekněme také, že i „konzumenti“ si už na "nekomplikovanost" 'továrně' vyrobených animovaných snímků navykli, často dokonce nejsou schopni chápat komplikovanější, zejména kritičností společnosti nabitě snímky, ani takové, jako tomu bývalo v době totality např. u Jirákových či Bedřichových 'eko' grotesek - a jejich "message". Dle mé zkušenosti, nejsou jim schopni plně rozumět už ani gymnazisté okolo 16 roku věku. Natolik se svět zkomplikoval, zunifikoval a 'zaformuloval' do jiného typu požadavku po sdělení. V nejtvrdší normalizaci České republiky 70. až 80. let se začalo kout brnění pro baštu dodnes přežívajícího úzu literárně strohé, chytře pointované české grotesky, která využívá rovinu pohádkovosti snad až z důvodu udržet společenskou poslušnost. Začalo to přijetím tuctově a studiově vytvářených produktů průměrnými řemeslníky, zatímco se tím připustila tvrdá eliminace i progresivních talentů a osobností vzešlých ze svobodnějších let 60-tých. S tím souvisí i jejich následné nevpuštění k vlivu na školství, nemluvě o odstranění pedagogů starších (známé jsou případy J. Patočky, I. Svitáka, J. Chaluppeckého). Naopak do škol byl umožněn vstup oněch průměrných.

V takovéto situaci se ve školství u mladých mnohanásobně projevila zbylá hlavně duchovní nevyjasněnost. Za platnou a dostačující začal být považován 'karikaturní typ' hrdiny, známý především v dnešní podobě grotesek Pavla Koutského, v loutkové oblasti Petra Poše. 'Spokojenost' publika byla shledávána i při rozbředlosti následně mnohokrát zopakované a neoriginálně interpretované plastelinové animace a u 'socialisticko-realisticke animace' loutek, 'postaviček jako živých - nasmíru gestikulujících, přehrávajících a popisných'.

Filmová story zploštěla na konstruování 'krátkozrace převkavivého a chytrého' gagu, což zůstalo pro současnou kinematografii ještě 'samozřejměji' pouze krátkodobě zobchodovatelné, v lepším případě, pokud snímky oplývaly řekněme alespoň trochu 'divotvornými technologickými efekty a triky'. Z celkového rámce témat českých animovaných filmů se začal vytrácet i příklon k poezii a jejím stylistickým licencím. Ty se ve zrychlené současnosti přimykají většinou k výtvarnosti jako takové, k rytimizaci hudebním doprovodem a pod., ale jasně zřetelné odůvodnění, jiné než komerční, pro použité formy povětšinou už chybělo. Dominující bylo pouhé splnění blíže nedefinovaného zadání a zakázky (speciálně dnes vynucované tzv. programovými okny českých televizí). Osobní autorský pohled byl většinou 'cenzurován' do okleštěnějších, unifikovaných tvarů. V lepším případě u stále řidčeji vídaných 'autorských' snímků, např. v adaptacích známé literatury u Jana Švankmajera nebo u výprodeje etud o partnerských a vůbec mezilidských vztazích, kořeněných kreslenou erotikou např. v námětech Michaely Pavlátové, nešlo nabízet jiná, než escapická nebo čistě imaginativní řešení problémů, oproti kýženým pokusům o řešení faktická a důsledná. Velice problematický vliv vzešel ze strany režii Jiřího Barty, který svůj kinematografický přístup založil přímo na protipólu filosofie, totiž na v pohádce časté 'didaktice' a 'magii anima-



PROF. MILOSLAV JÁGR - DÍLO

Dokončení

Mj. též režíroval krátký animovaný film ke 100. výročí založení VŠUP Slavné výročí (1985). Mezi jeho žáky patřil např. Pavel Koutský. Kromě ilustrování desítek knih jiných autorů, např. Václava Čtvrtky.

Knižní ilustrace: (výběr):

Jak ševci zvedli vojnu pro červenou sukni

Svět naruby

Kluk s křídly

Mám já domek malovaný

Pan Tužka a slečna Pastelka, o psu

Gumovi nemluvě

Všude dobře, doma nejlépe

Osmý trpaslík pana Háby

Kam běží Pěta?

Čí je Pěta?

Jak zrzci udělali tmu (ilustrace

oceněny Zlatou stuhou

Veverek Koudelka aneb spolužák k pohledání

Filmografie:

Režie:

1978

Osmý trpaslík pana Háby

1977

Pokusníček

Ptákopták

Strašidlo ve škole

Autor námětu (výběr):

1989

Křížovka [1983

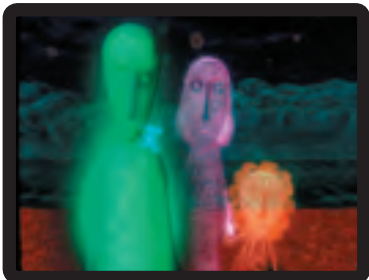
Oči

1983

Navštivte Prahu

1981

Projekt



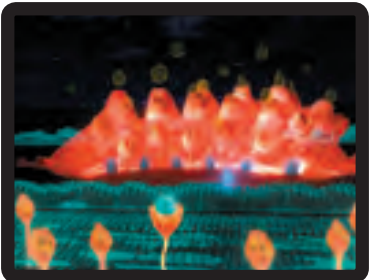
Bára Šalamounová / Copak není
moucha mojí sestrou, 2006



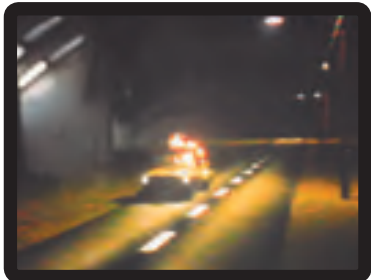
Ondřej Švadlena / Praha 8000, 2006



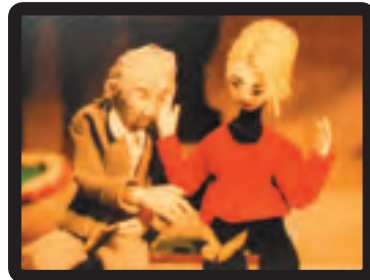
Longin Wdowiak / Michal Pěchouček
Žlutošedý večer, 1996



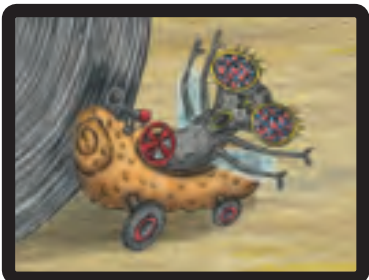
Bára Šalamounová / Copak není
moucha mojí sestrou, 2006



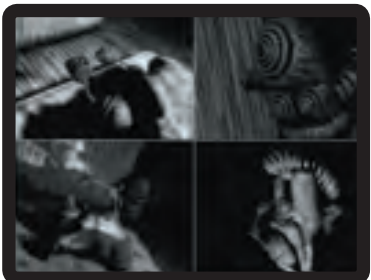
Ondřej Švadlena / Praha 8000, 2006



Longin Wdowiak / Michal Pěchouček
Žlutošedý večer, 1996



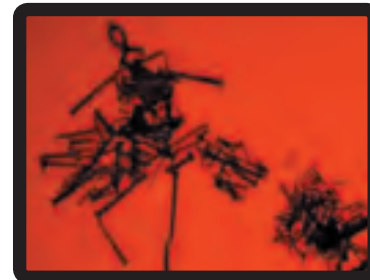
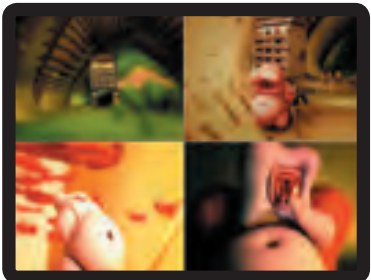
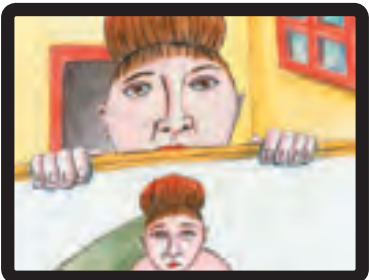
Bára Šalamounová / Copak není
moucha mojí sestrou, 2006



Ondřej Švadlena / klip Trik, 2005
dole Sanitkasan, 2006



klipy Štěpán Janík / Ladies, dole
Eva Slachová / V Café Pianu, 2006



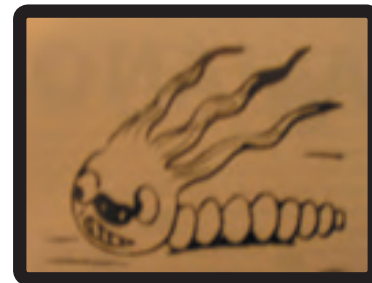
ce'. Pro tuto velekomplikovanou otázku o zavádivých interpretacích v oboru (např. u jeho filmu *Krysař* i u pilotního projektu *Golem*) výmluvně naznačuje odpovědi přiložený text *O nošení dříví do lesa*. Je nutné však připomenout, že Jiří Barta v tomto trendu nepostupoval sám. Ačkoli většina produkce posledních 20-ti let minulého století postrádala zejména schopnost stylizace (v myšlence, nejen vnějším stylu), stylotvorné výjimky tvořily právě díla veřejností oceňovaných a zde zmiňovaných autorů Švankmajera, Pavlátové a částečně i Barty. Progresivních ideí se však u nich z jejich děl publiku ale nedostávalo a tudíž vznikl rozpor mezi věhlasem těchto osob i jejich děl a skutečnou hodnotou v minulosti zašlapaných děl jaksi opravdovější, leč "umlčené" elity.

Toto chybějící umění a jeho plnohodnotná stylizace už nepřinášely do světa veřejného umění čistou filosofii, od které se v minulosti vždy očekával vliv na změny v chodu společnosti. Institucionalizace tohoto úbytku získala navíc platformu v čistkách kontrolovaném školství. Po 'plyšovém převratu' se do vedení atelieru na VŠUP dostal přes vítězný konkurs Jiří Barta a byla založena Pojarova a Koutského řemeslnická příprava budoucích řemeslnických režisérů a animátorů na katedře FAMU. Ustanovena byla i vzájemná provázanost těchto vůdců na grantovou a zprivatizovanou studiovou politiku (Břetislav Pojar se stal doživotním členem grantové komise). Novodobé rozložení sil kopírovalo morálku společnosti, tedy jako morálku tzv. předlistopadovou. Bývalí občanští i oboroví disidenti se až na výjimky odmítli nového školství zúčastňovat, (většinou by do něj totiž museli vstoupit a stát po boku kolegů, kterých si pro jejich postoj, ale i tvorbu v době nedávné nevážili).

S příchodem přirozené generační výpovědi se handicap 'nefilosofického' školství projevil výraznou měrou. Pouze díky 'vyučenímu' řemeslu musí mladí adepti hledat jak jinak než svo-



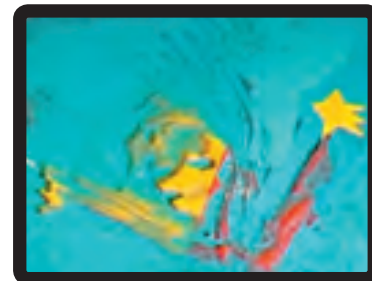
Jakub Zich / Kamarád Vandrák Čarlí, 2006



Jakub Zich / připraná kresba Červ s vlajícími vlasy, 2006



Eva Slachová / Srdce hospody, 2006





Plakát k adaptaci knihy výtvarníka Janosche v režii a s animací Martina Otevřela

bodnou a invenční tvář své tvorby v širším počtu let, než jako tomu bylo u kolegů, kteří filosofii nabyli řekněme otevřenější ideologií 60-tých let v rámci 'svého tehdejšího vyučení'. Nutno si uvědomit, že se umění v novodobé éře postkomunismu vyznačovalo všeobecně již mnohanásobnou dezorientovaností generací předešlých, zapříčiněných situacemi války, okupací, poddanstvím jiným národům, mocenským kastám a z stejného období vlnami konfidentství. Tak dobová kunsthistorie nepřipouštěla jiná, než ideologické odůvodnění umění (v minulosti jím bylo odůvodnělé průvodcovství náboženstvími). Pro modernu bylo naopak umění prohlášeno za autonomní od všech ideologií, ačkoli samou podstatou umění je se k filosofii - tedy snahám o správné ideologie skryté zejména za každým náboženstvím, přímo vztahovat.

Znevažovány byly paradoxně zejména křesťanské principy, evropské tradici vlastní. Tento rozpor byl nahrazován čerpáním z individuální intuice, které však samostatně, bez uvědomělých návazností, vládlo v často nejistém ukotvení.

Silněji než dříve se tedy projevilo, že budování společného či autorského uměleckého proudu v autentické a autonomní kinematografii, která by spolurozvíjela národní, příp. i světovou kulturu, není možné s nedostatečným filosofickým zázemím, byť by byly ustanoveny školy jako 'osvobozené' a předmět filosofie by se v nich, až na výjimky, přednášel v nejužším kruhu pedagogického vedení nadále okleštěně od aplikací.

Generace absolvující v nedávné minulosti umělecké školy či která vzešla z prostředí alespoň trochu již vnímající 'plyšový převrat' (výraz pádně užívaný A. Stankovičem) ještě jako projev zápasu o svobodomyslnost, se buď po vzoru svých předchůdců přimkla k novodobé moci, nebo se vnitřně stačila alespoň z části identifikovat s principy hlásanými v prvních polistopadových událostech. Pro umělecký start této skupiny to přines-

lo nedostatečnou, přesto 'pichlavou' připravenost k tvorbě. V konkrétním případě nostalgie v socialismu prožitého dětství s přínosem novodobého prozápadního boomu v médiích vytvořila základ představ tohoto mladého umění: Jakub Zich jej našel ve spolupráci na hravé pitoreskní plakátové a ilustrační spolupráci s divadlem Minor a Michalem Čunderlem, navazující na vše kvalitní v českém dětském, zejména chlapeckém "komiksu".

V jeho případě kreslená groteska s vědomím tvorby Jiřího Šalamouna pátrá v zatím neprobádaném postdada dětské kresby či v dramatizaci 'nápadu' jako takového.

Veronika Doutlíková ve splynutí s rodinným a přírodymilovným životním stylem zapůsobila jak v kresbě na světlocitlivý papír, tak animačním použitím readymades a plošných kreseb překvapivě animované v trojrozměrném prostoru.

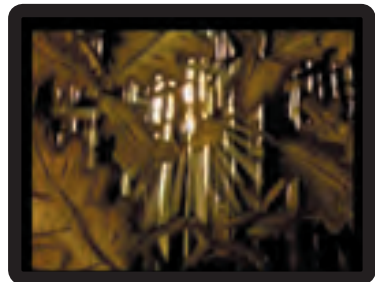
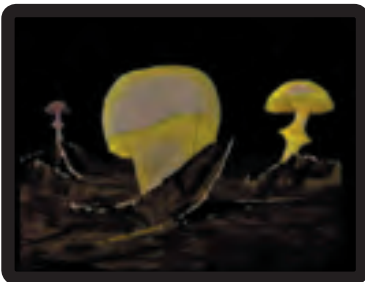
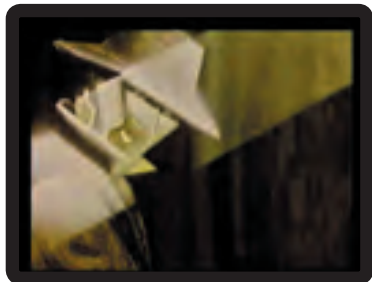
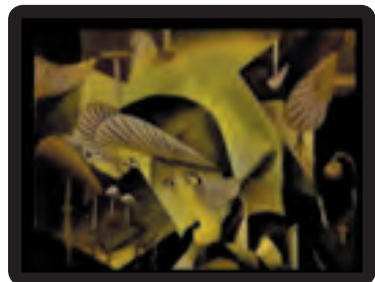
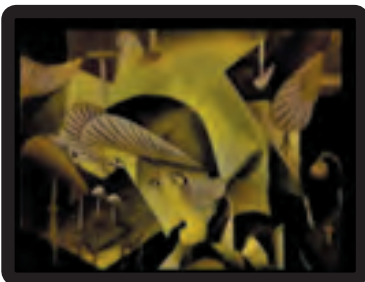
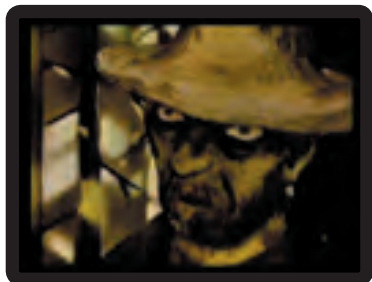
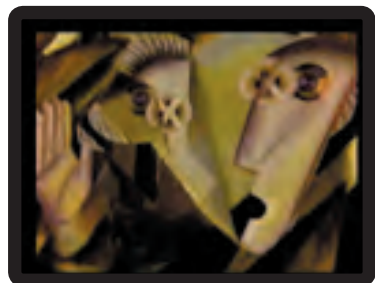
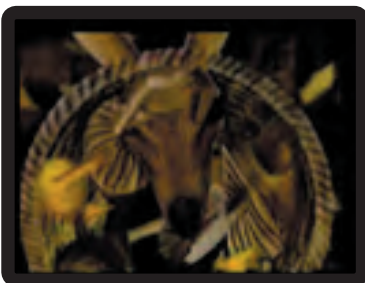
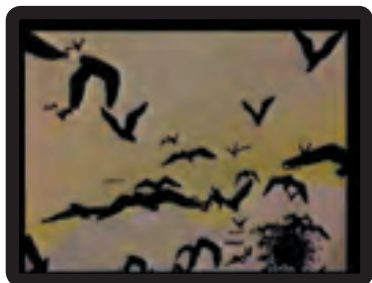
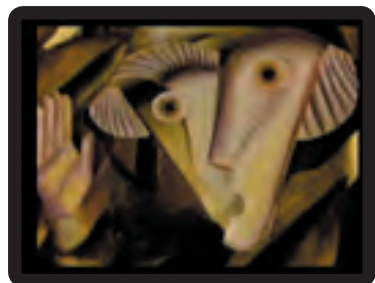
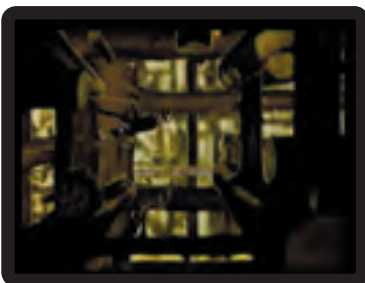
Václav Krejčí prošel vlastním zkoumáním uplatnitelnosti "technik a stylů" moderního malířství (nejen ve filmu, ale i v malířství a grafice) a Štěpán Janík svou zálibu v 'pepictví', graffiti a dalších projevech streetartu, popkultury a punku profiltroval computerovým školením, symbolikou v hudebním klipu i svými vklady v komerční tvorbě animovaných seriálů, manu-faktuovaných v Čechách hojně pro "porevoluční" zahraniční klienty.

Nejmladší z této reprezentace Ondřej Švadlena Novotný si computerové vzdělání přivezl již z kanadského exilu, kam odešel z vlasti jako nezletilý a s rodiči. Schopnostmi 3D animace tak zapůsobil vůbec jako první a oproti americkým trendům v tomto odvětví mu absolutorium pražské VŠUP pomohlo doplnit vlastní 3D filmy nejen o ryze kontrastující témata, ale také o zajímavě s "s Američany a světem" kontrastující 3D 'architekturu'.

Podobně Eva Slachová z Brna využila zázemí tamní kulturní zóny a přetvořila jej do skicovitě a abstrahující animace čís-



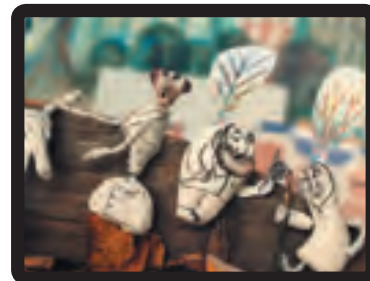
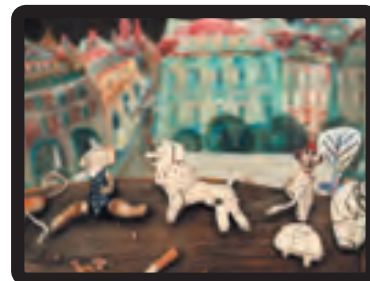
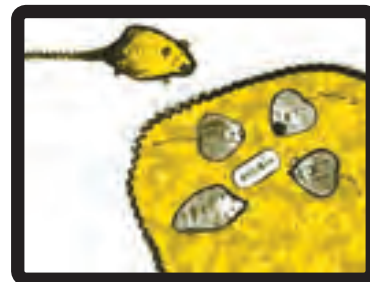
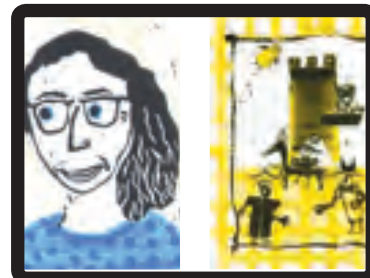
Ukázka z ranných prací grafika Jakuba Zicha - nepublikovaný plakát k filmu UŽ režiséra Zdeňka Tyce





Ukázky ze školního filmu Václava
Krejčího
V lese, 1997-8

Nahoře Autoportét Veroniky
Doutlíkové a její ilustrace na
světlocitlivý papír
Dole Ukázky z jejího školního filmu
Zastávka, 1996



tě 'svého' výrazovho prostředku - totální animací spíše malby než kresby. Docílila tím natolik zvláštních stříhových přechodů a propojování, že jejich vzácnou neokoukaností v konkurenci svých vrstevníků z dalších řemeslnických přípravků ve Zlíně a Písku dosáhla jako jediná zástupkyně v Olomouci presentované skupiny i festivalového ocenění. Ačkoli se zdá, že se u zmiňovaných tvůrců stylizační jasnost a její funkčnost teprve tříbí, zřetelný, avšak důležitý a odvážný je odklon od prací vlastních učitelů. Je to známka samostatnosti a intence po hledání větší přesnosti.

Jako epilog v tomto směru snad nebude působit ani uvedení bakalářského snímku režiséra Longina Wdowiaka z roku 1997 z tehdejší katedry animace FAMU, který k výtvarné spolupráci přizval dnes již renomovaného umělce Michala Pěchoučka. V tomto tandemu se snad poprvé od let vrcholné štěpánkovské české loutkářské práce pokusili o jediný invenční, doslova strukturální krok na poli loutkového filmu, i když zrovna v tomto případě je také známá historie obtížného vzniku tohoto snímku a to téměř proti vůli svého pedagogického vedení - Břetislavem Pojarem.

Promítnutí jejich snímku Žlutošedý večer mělo v Olomouci

naopak zahájit diskusi o další budoucnosti oboru a o tom, jak ukončit obecné přijímání nekritických projektů v dříve výlučném českém vývozním artiklu národní kinematografie. Cílem byl pokus o nalezení opětovné pozornosti k oboru i v konkurenci děl typu seriálových Fimfár, jež svou neautentičností (způsobenou nejen 'příliš neautorsky snadným' využitím Werichova audio záznamu) spadají do významové jiné kategorie.

Všem zmiňovaným autorů i projektům je vlastní slibná výtvarná kvalita a v případě společensko-kulturních změn by byl u nich žádoucí, snažší a podporovaný přechod k nejen metrážově významnějším dílům. Právě oni by mohli českou scénu zbavit nadřazenosti produkcí založených na efektu, démoničnosti, nic neřešící záhadnosti, obludnosti či plnou banálností, sice ohromujících tu a tu část publikum, ale uzurpujícím si u nich 'zdarma' podobně banální televizáckou pozornost. To oni by mohli publiku přinést tvorbu, která se konečně vymaní z kolaborace s dobovým marasmem.

Probleskující výtvarně filosofující intuice, pramenící z povahy osobností a z jim vlastního a bytostně prožívaného světa umění. To v sobě drží potenciální základ vztahu k vlastnímu modernímu a chytrému oboru. V atmosféře, kdy majorita chápe animovaný film jako žánr sloužící svým 'čtecím kódem' převážně dětem, nezbyvá než udělovat slovo a o to víc pomáhat této dnes už jiné, 'nadstandardní' tvorbě. Ta zase ve vztahu širšího porozumění pro změnu bude mít vůbec alespoň předpoklad vůbec vzniknout.

Současnost, stejně jako kterákoli doba, s sebou přináší mnoho paradoxů. Oblast showbyznysu jakoby tradičně je přímo jejich pařeništěm. Výmluvně před ní varovali spisovatelé T.S. Elliot, Steinbeck i u nás méně známý, o to více dnes citovaný James Jones, a další varovat nepřestávají. Co už radno jiného. V uších jakoby stále platněji zní citát Egona Bondyho: “Čechy - obyvatelstvo tradičně blbé a televizemilovné, profízlované, kdy jeden udává druhého prostřednictvím třetího, jenž netuší, že udává sám sebe!” Je 25. 11. 2008 a je mi 36 let. Jsem zaměstnán a mé dospělé vedení, starší o generaci, mne nepřestává již poněkolkáté udivovat tvrdíc, že inteligentní zábavu nalézají už jedině v ‘dokonalých’ animovaných pohádkách pro děti doposud dovážených z USA. Jsou vyrobeny v nejmodernější technologii - ve “3D”. Zkratku 3D - tj. zkratku pro trojdimenzionalitu, znají nejen ‘yappies’ již díky computerovým hrám dlouho a není proto divu, že čím dál častěji figuruje také u výroby ‘filmů’. Klasický film potřebuje skutečné herce, reálné kostýmy, dekorace a rekvizity. Při práci s počítačovou technologií 3D toto odpadá. Postavy, kostýmy a hlavně prostředí vybudujete uměle a pod dohledem. Jde jen o to, jak šikovně převedete tyto potřeby - představy do geometrických tvarů, jaký těmto tvarům přisoudíte povrch a „jak“ zajímavě toto moderní loutkové divadýlko rozhýbete. České filmaře relativně proslavilo, že v malé zemi vybudovali studia, v nichž byli schopni realizovat originální filmová díla - nezřídka právě s animovanými loutkami. Kvalitou konkurovali i filmům velmocí, které se dříve, čert ví proč, přeci jen soustředily na hrané snímky a případně na snímky tvořené kreslenou animací. S příchodem počítačové grafiky objevil celý filmový průmysl možnosti, jak vznik filmů lépe kontrolo-

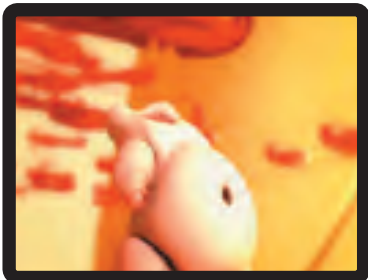
vat, aby zisky v době zlevnění videotechniky, opětovně narostly. Úspěch původem českého animátora Jana Pinkavy a jeho Oscarem oceněné Geriho hry, vzniklé pod křídly průkopnické společnosti v 3D Pixar, dnes již vlastněnou koncernem Disney, naznačil, že Češi mají stále želízka v ohni. Jak se však ke změně filmových technologií postavil domácí filmový průmysl? Původní český animovaný film byl budován na loutkářské a kreslířské tradici středoevropské duchovní či typicky české lidové kultury. Do světově unikátní podoby ji posunul jeho zakladatel kreslír a loutkář Jiří Trnka. Měl oproti kolegům, kteří animaci poznali díky čistě reklamním zakázkám, tu výhodu, že prošel školou divadla Špejbla a Hurvínka, jež uspělo i s avantgardními prvky. Trnka pak ve filmové tvorbě reprezentoval moderní české umění velkou měrou dvě poválečná desetiletí takřka sám. Jeho vliv byl kvalitativně tak silný, že měl srovnání jen s díly Walta Disneye a Kanadana Normana McLarena.

Když Trnka v letech okupace 1968-9 umíral, byl si vědom, že pomyslné žezlo nad novým klenotem českého průmyslu předává do rukou talentovaných tvůrců jm. do rukou Miroslava Štěpánka, Václava Mergla a Jana Švankmajera. Všichni dosavadní českou (‘Trnkovu’) kinematografii výrazně doplnili již o nezávislý a originální punc také vítězíci na světových kinematografických kolbištích. Jedině v jejich případě svět český film plně přijala jako jediných v dějinách českého kinematografie byli a jsou jejich díla dodnes zisk nesoucí. Je tomu tak dokonce i ve srovnání s filmem hraným a s přeceňovanými autory kupř. Nové vlny. Světový trh měl zájem o české loutkové filmy smyslně. Po událostech v roce 1968 se však i práce všech Trnkových nástupců zkomlikovala. Normalizace postupně perfekcionista Štěpánka a jeho kolegu Václava Mergla donutila opustit filmařskou profesi. Pouze Švankmajerovi se podařilo díky podpoře ze Západu ‘osamostatnění se’, ale jinak produkci

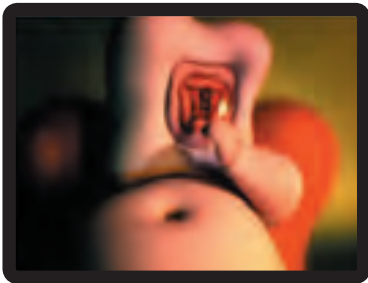
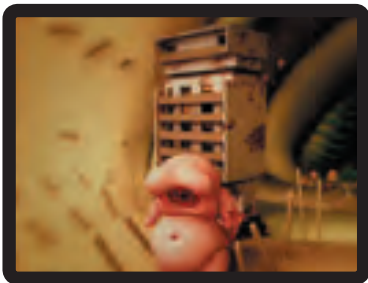
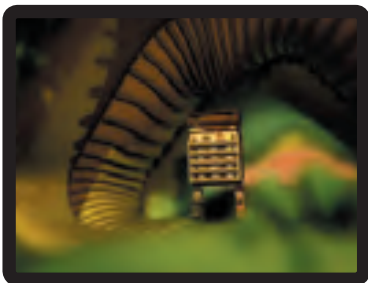
českých animovaných filmů provázely a provází dál umělecké ústupky. Do popředí mediálního zájmu se dostaly komunistickou propagandou podporovaná, druhotná dílka, u nichž filosofie technologického řešení (mj.) nehraje žádnou roli a která úspěch zmiňovaných nikdy nepřesáhla. Rok 1989 do situace české kinematografie vnesl postkomunisticko-kapitalistický duch. České animované filmy se staly produktem jednorázových spíše společenských zakázek užitých buď jako 'náplň' nekončícího televizního vysílání či náplň nepřebornosti dotovaných festivalových kaleidoskopů. S příchodem nové technologie 3D, převratně a nejvíce ovlivňující právě animovaný film a film se speciálními efekty - tedy showbyznys, zejména pro nejširší cílovou skupinu odběratelů - tj. pro děti a teenagery se začala proměňovat celá estetika filmové řeči. Pro tuto proměnu kinematografie potřebovala nasbírat zdostatek inovativních informací a tak došlo na co nejvšestranější využití objevů osobností animovaného filmu. Své vykonaly postupy vyprávění, zkratk, kánonů slavných od Disneye, brů Fleischmanů, od Čechů Jiřího Trnky, Jana Švankmajera, ale i Miroslava Štěpánka či Poláka Zbigniewa Rybczynského, ale i od současnějších např. aarmadovských Wallace a Gromitta. 3D animace je schopna nabídnout své efektní zaostření obrazu, libovolné, doposud ve filmu nemožné zmožení detailů, nelimitované zoomování i jízdy kamery. Jenže v této charakteristice je právě pouze zlomek technologické záludnosti. Showbyznys atraktivitu 3D animace totiž budoval z celého spektra známých a dlouho dobývaných poznatků geniálních tvůrců. Jan Pinkava se k technologii dostal oproti kolegům doma dříve 'díky' emigraci na Západ. Ve vlastní zemi je užití 3D technologie v animovaném filmu otázkou až posledních několika let. Sám obor utrpěl těžkou ztrátou likvidací své elity už v 90. letech (nejznámější je případ vrcholné postavy oboru Miroslava Štěpánka). Vzhledem k trvajícimu klientelis-

mu v postkomunistické éře nedošlo ke skutečnému domácímu zpracování odkazu této elity. Tunelování grantové politiky, které díky svým trvajícím kontaktům garnitura u animovaného filmu šikovně ovládá, ročně splňuje nutné profilační penzum, jímž se obor udržuje v povědomí a činí se zacykleně regionálně 'funkčním'. Potěmkinovské snímky jako seriálové Fínfárum, v němž degradovaná podoba české loutky nutně musí užívat hodnot naodiv víceméně hlavně o řády schopnějšího umění J.We- richa, aby byla i pro Čechy stravitelná a konkurence schopná s distribucí amerických filmů. S nečeskou estetikou se musela vyrovnat i novodobá česká technologická vějička s 'úspěchem' brázdící česká kina - Kozí příběh. Jeho úspěch je nasnadě. Když nic lepšího není, českým divákům se ukáže i to málo, stačí že to bude přece v módním trendovém duchu, a 'publikum' je uspokojeno. "Podmínky" grantové politiky jsou plněny tím, že Kozí příběh převádí do 3D alespoň skřivené obrázky staré legendy a Prahy. Nutné ústupky dospělému divákovi v podobě lascivních prvků padají už jen na vrub, chce se říct - doby. Jakou bude mít však snímek Kozí příběh budoucnost? Film bude přinejlepším prodán do televizí a dvd distribucí, hůře už kin, v zemích, jako je Slovensko, příp. Polsko a všude tam, kde vznikly podobné oborové problémy a politika. Bude pro ně příkladem národní reakce na nový trend. Spojené státy a další velké trhy tento ani jiný podobný snímek však neobměkčí. Nepomůže ani trojdimenzionální středověká Praha. Již dávno a šikovněji americké 3D snímky kopírují starou evropskou architekturu, naposledy v Pinkavově oscarovém Ratatouille. Výdělečné Disneylandy a pseudostavby v Las Vegas jsou pomníky evropské pýchy. Do defenzivy se dostal i 'hraný' film. Jejich 'video' a 'filmová' barvitost totiž bledne před barvitostí figur a dekorace ve snímcích jako Hledá se Nemo. Český 'filmový' postnormalizační průmysl, v němž z posledních sil prokalkulovává hrané snímky i Jan

Švankmajer, není schopen konkurovat. Mimo několik 3D studií, které provádí trikový servis hlavně reklamním zakázkám, prvním autorem, kdo šířeji získal finanční prostředky od Státního fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie na užití 3D, je dnes již klasik české 'normalizační' animace Jiří Barta. Muž, jenž využil situace Miroslava Štěpánka a natočil, jak tvrdí, svůj největší český koprodukční animovaný projekt Krysař. Částečně v 3D technologii představuje Barta již tři projekty Golem, Domečku vař a Na půdě a dozajista v nich vydává zprávu, že český animovaný film by za jistých podmínek byl schopen využít 3D k navrácení do ztracených pozic. V tomto směru je středobodem českého problému dílo Miroslava Štěpánka, neboť ten byl jako jediný Čech schopen překonat přespřílišnou poetičnost filmů Jiřího Trnky a stvořil svět v mainstreamově přijatelné poloze. Právě pro Štěpánkuv odchod (zemřel 2005) z českého animace je spojena dodnes trvající celoooborová existenční krize. Znemožněním předat svůj odkaz, nevytvořením jeho školy, vymazáváním jeho významu z dějin doslova světové kinematografie se zavadalo poškození celé tendence českého animovaného filmu a jeho nekonkurenceschopnosti. Se Štěpánkuvým jménem spjatá umělecká filosofie a estetika má naštěstí dimenzi, jež i sama bez národního outěžku může v konstelaci nových technologií dostat jistého rozpracování. Nemůže však vznikat v ghettech privátních produkcí, ubíjena existenčními problémy experimentů. Nejzajímavější bude v tomto ohledu osud fenomenálního talentu 3D animátora Ondřeje Švadleny, jenž oborové trauma překlenul přestupem do galerijního provozu s 3D uměním sic dnes v Berlíně. Snad právě proto je dnes o to víc nutno domácímu animovanému filmu věnovat prioritní pozornost pro jeho nedořešenou minulost. Bez změn v podmínkách pro grantovou a další podporu český trikový film bude dál vadnout v područí zahraničních trendů. Americké 3D



Ondřej Švadlena / Sanitkasan, 2006



snímky snadno jinak utlumí vzhled konkurence čistě k obrazu svému a ne jinému! Zavřené české sklárny doplní další sbalené kufry českých schopností. Průmyslové odlidštění skryté v technologii 3D jim k tomu postačí.

3D – [U2] můžeš i Ty Jane Tománku!

aneb Proč se novinka irské a ne české populární skupiny jmenuje U2 3D?

Napsal Martin Fisher, 2007,

redigovali Petr Zvoníček, ČT a Ondřej Švadlena, Avion

Čechům sympatické Irsko v 80. letech vložilo prostředky do vzdělání a uvolnění daňových zákonů. Když v USA provedli opak a jejich bankrotující počítačové firmy hledali působiště, kam by se mohl bez podobných problémů přetransforovat jejich zbývající podniky, našli nejvýhodnější nové působiště právě v zemi oduševnělých potomků Keltů a prvních křesťanů. Novodobá megakapela U2 a IBM vedle sebe vyprodukovaly za několik málo let opět jeden z dalších celosvětově profitujících obchodních středisek, za nimiž se sjíždějí nadšenci i talentovaní “řemeslníci” z jiných zemí. Festival Sundance v minulých měsících představil jedno z mnoha mediálních spojení těchto světů – další rozený a technologický filmhit s názvem U2 3D. Jaké jsou české šance v éře technologií využívajících národní intelektince?

Pokud v současnosti uvažujete o shlédnutí jakéhokoli filmu, může se Vám stát, že nebude ani hraný, ani dokumentární, ani kreslený či loutkový, ale bude vyroben ve “3D”! Mnozí z Vás samozřejmě vědí co tato zkratka znamená. Už nejedna generace ji zná díky computerovým hrám a stále čím dál častěji figuruje také u výroby filmových “pohádek”. Oproti dřívějšímu však vzniká pořád víc i 3D filmů, neboť je tomu již nějaký čas, co

jsou výrobci hnáni nutnostmi převézt vlastnosti filmů pro dospělé do 3D podoby a nejen proto, aby v záplavě zábavy přišli s něčím novým. Znamená to, že nejbližší budoucnost veškeré kinematografie bude jasně ve 3D? A jaká je v tomto ohledu budoucnost či lépe současnost českých filmařů? Chceme-li opravdu odpovědět na tyto a další vyvstávající otázky, musíme pohlédnout kapku do minulosti, a to i české, moravské, slezské, včetně chodské.

Stará a nová technologie

Pokud byste se před sto lety a nebo i dnes pokusili natočit hraný film, musíte si uvědomit, že k tomu potřebujete herce, kostýmy a dekorace, neboli kulisy a rekvizity. Ty tvoří “hraný” děj příběhu, tak jak se od nepaměti vyprávěly slovní, literární, divadelní nebo i malované příhody. Jelikož všechny tyto potřeby jsou časově nákladné a je složité vše “sehnat” dohromady, tvůrci samozřejmě už v počátcích tohoto oboru přišli na to, že při jejich zmenšení je to náročné o něco méně.

To odtud vzniklo před dávnými věky loutkové divadlo a jeho filmová odnož – loutkový, ale i jinak animovaný film. Čím více “hlav”, jak se říká, tím víc ví, ale u filmu i divadla to pro režiséra a take pro fananciéra znamená zhoršená kontrola vzniku každého takto vyprávěného příběhu. Ačkoli základ každého příběhu spočívá v umění jednoho vypravěče, u filmu a u divadla přece jen do vyznění příběhu mluví každá jeho součást a to už jen samotnou svou existencí – herec zachraptí, židle zapraská, a vše může být v příběhu hned jinak.

Jakmile se příběh zjednoduší na tu nejnutnější mez, příběh se srozumitelněji odvypráví i vyslechne. Na divadle se každé představení mění každý den. U hraného filmu se jednou story natočí a zůstává tak, jak jej jeho spoluautoři stihli připravit. Před filmovým natáčením se filmaři zase strachují, jak se jim

během vybraného dne vše podaří natočit. Proto časnou otázkou producentů dlouho před započatím prací je, jaké bude toho dne počasí a tak je producent v živém styku s meteorology.

Při práci s 3D toto odpadá. Záleží už jen na Vašich schopnostech a jak se rozhodnete. Postavy, kostýmy a hlavně prostředí pro svůj filmový příběh si budete umět sami. Svět Vám do 3D konstruování zasahuje jen tak, jak svět budete umět převádět do geometrických “polotovarů”, jak je pospojujete, rozhýbete a hlavně čím je pokryjete, neboť ve 3D prostoru záleží na “povrchu věcí”.

Hloubka 3D

Existuje však také hloubka vyprávěného. Tu “natáčenému” příběhu musí dodat už jeho opravdoví autoři. U klasického filmu tuto “hloubku - opravdovost” mohl překvapivě spoluvytvořit sám fotografovaný svět a to právě svou nekontrolovatelnou proměnlivostí přírodních úkazů. Může třeba náhle začít foukat vítr, a nebo se ve filmu může objevit náhle vzácný herec. Takovou vzácností byla například Marilyn Monroe, která své režiséry překvapovala při každém zopakování stejné scény stále více a více zajímavějším hereckým zpracováním jejich myšlenek.

Sami čeští filmaři se stali slavní proto, že ve své malé zemi postavili studia, kde byli schopni vyprávět vzácně hluboké příběhy - nezřídka právě animované. Svou kvalitou konkurovali i filmům velmocí jakou je dodnes Hollywood, kde se za kinematografický průmysl utrácí i vydělávají miliardy dolarů.

S příchodem elektroniky a počítačové grafiky byl zasažen filmový průmysl mezi prvními právě v Hollywoodu. Ostatně ten se na jejich vývoji po léta podílel, protože filmařským sponzorům šlo po léta o to, jak filmování zlevnit a lépe kontrolovat. Vždyť jeden z nejúspěšnějších vypravěčů našich časů - George



Vlevo a na předchozí straně ukázka
z 3D filmu Ondřeje Švadleny
Sanitkasan, 2006

Lucas financoval vývoj digitálních technologií z utržených peněz za první díly Hvězdných válek dlouhá léta (také z peněz vydělaných zejména prodejem hraček Hvězdnými válkami inspirovanými), a než sám nové technologie mohl využít pro dokončení fantastičtějších dílů Hvězdných válek, na které by jinak v době klasického způsobu filmování nemohl ani pomyslet a nikdy nesehnal peníze.

Stalo se však to, co nikdo nečekal. Filmování se stalo jednodušším a levnějším díky videotechnice. Filmy si dnes může vyrábět každý i se skromnými prostředky. Filmový průmysl snanul před nutností vymýšlet takové příběhy, které budou nadále diváky zajímat a co je nejdůležitější - za filmy budou platit, aby se setrvačník výdělků lidí zaměstnaných u tohoto typu průmyslu nezastavil.



Česká animace

Češi se samozřejmě k technologii 3D dokázali přiblížit v samotném centru Hollywoodu mezi prvními. Ukázal to úspěch původem českého animátora Jana Pinkavy s jeho Oscarem oceněnou *Gerihou hrou*, vzniklou u společnosti Pixar, kterou před pár lety koupil koncern Disney. Tento filmový kolos svou i dnes úspěšnou živnost udržela díky originálnímu dědictví a jeho ještě líbivějšímu rozvoji v posledních letech zejména v sepětí s novými technologiemi – herním a s ním spjatým telekomunikačním průmyslem (na území Prahy před časem Disney také s takto zaměřenou pobočkou vstoupil a zaval tak příležitostí k další české spolupráci). "

Původní český animovaný film však byl vybudován na loutkářské a kreslířské tradici středoevropské duchovní a typicky české lidové kultury.

Do světově unikátní podoby ji upravil její zakladatel kreslíř a loutkář Jiří Trnka. Do té doby se animovaného – jinak řečeno trikového filmu užívalo pro komerční či přímo reklamní důvody (Jak Trnka, tak zlíňští Dodalovi, Týrlová, Zeman, Miler, Bedřich (spoluautor slavného Maxipsa Fíka) se animaci učili na reklamních zakázkách. Trnka měl tu výhodu, že oproti ostatním prošel školou spíše uměleckých snah úspěšného Skupova loutkového divadla Špejbla a Hurvínka a jím zprostředkované moderní světové výtvarné průpravy. Trnka pak reprezentoval moderní české filmové umění pro svět velkou měrou sám více než dvě desetiletí. Jeho vliv byl kvalitativně tak silný, že mezi kolegy měl srovnání patrně jen s díly Walta Disneye a Kanáďana Normanem McLarenem. Jejich nejslavnější snímky lze spatřit na serveru www.youtube.com. Z Trnkovy dílny tam můžete shlédnout mj. nejocěňovanější právě pro své výtvarné, animační, ale naopak ne myšlenkové zjednodušení Špalíček, Román s basou, Kybernetická babička a jeho poslední film Ruka.

Trpká léta

Od roku 1968 tvorba českých filmů přešla do další světem a zejména dnes futurologickým Japonskem oceňované etapy zejména díky výtvarníkům Miroslavovi Štěpánkovi a Janu Švankmajerovi. Oba dosavadní českou kinematografii výrazně doplnili a svému vlastnímu dílu dali na Trnkovi už nezávislý a dál česky milou, básnickou podobu oproti filmům světových velmocí (takovým byl například i film sovětský). Patrně právě proto se stal český animovaný film právě ve Štěpánkově a Švankmajerově provedení zatím stále tak oblíbený a nakonec i obchodně ziskový.

Po jejich slávě propuknuvší okolo roku 1968, počátečního roku další mnohaleté okupace Československa, se jejich půso-

bení udržovalo čím dál tím složitěji, neboť tyto a další osobnosti neměly dostatečnou svobodu k zmiňovanému typu práce na fil-mech. Pod tímto a pod tlakem rovněž sílící západní komerční výroby animovaných filmů se postupně české animované filmy téměř oprostily na světě své jedinečné podoby. V oboru skuteč-ně vzdělaní lidé na nich již ztráceli či ztratili sílu či možnost pracovat. Buď se profese byli nuceni vzdát nebo byli schopni se osamostatnit a žít z peněz ze Západu, avšak i tak pod dohledem prosovětských komunistů, a dílem odvádět ze svého zisku dávky i za cenu ztráty kvality výměnou za díl obchodního úspěchu.

Roky tápání

Rok 1989 do situace české kinematografie vnesl téměř všeobec-ně kapitalistický duch. O české animované filmy během pou-hých deseti let přestal být ve světě silný zájem a staly se otázkou jednorázových dílčích zakázek, filmů pro festivaly či drobných až téměř soukromých projektů postrádajících při srovnání s 'dramaturgovanými' filmy minulosti vyrovnané myšlenkové ukotvení (díla Koutského, Kouteckého, Pavlátové, Kučerové, Baleje, Dlouhé, Klimta, Šalamounové, Pancíře, Wdowiaka, Papadopoulosové, Miklínové, Duškové, Doutlíkové, Krejčího, Švadleny, Štamfestové, Sukdolákové, Dvorského, Koudelova, Bažantové, Blína a plejády ještě mladších..) Originalita se ob-jevovala téměř náhodně. Příklad krátkého snímku Jakuba Zi-cha - Dobrodružství Vandráka Charlieho, jež svou dětsky bez-starostnou, ale ojedinelou hravostí téměř jakoby "ukončil" éru typicky českého animovaného filmu.

Důvody by se daly hledat patrně právě v odstranění oficiál-nější působnosti vlivu a myšlenek nejen Jiřího Trnky, ale hlav-ně Miroslava Štěpánka a jeho blízkého kolegy, ještě zřetelněji u režiséra v Japonsku uznávaných českých animovaných sci-fi Václava Mergla.



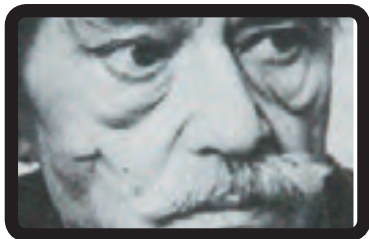
Ukázka z 3D filmu Ondřeje Švadleny
M.R.D.C.H.A.I.N. 2008

S příchodem nové technologie 3D ve světě, převratně ovlivňující právě animovaný film, vznikly nové šance, jak opět český film přizpůsobit světovým potřebám a postavit jej na vlastní nohy.

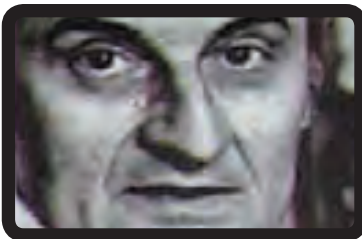
Zatím se zdá, že český film tuto novou technologii využívá spíše jen při výrobě reklam. Existují však již první vějičky a vychází přirozeně z amatérského užívání 3D softwarů. Jsou již čeští autoři i firmy, kteří vedle svých zakázek vytvářejí jednoduché animované příběhy, z nichž by časem mohlo vzejít svěbytné osazenstvo budoucích studií ryze českých 3D filmů. To oni by mohli navázat pro vývoj, budoucnost a třeba i na 'nedokončené' dílo osobností 60. let.

3D v Čechách jako jinde

Odkud se tito lidé berou? Ve výhodě byli a stále jistě jsou ti, jejichž rodiče pracovali či pracují jako programátoři nebo stavaři.



Jiří Trnka



Miroslav Štěpánek



Ester Krumbachová

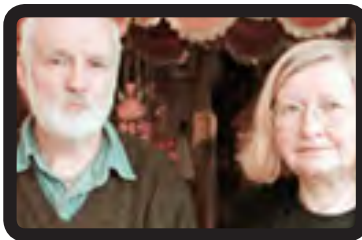
Ti byli každodenními uživateli počítačů a připravují často i plány staveb v konstrukčních computerových programech jakým je například AutoCad. Tento základní 3D software geometricky dodnes navrhuje ve virtuálním prostředí stavby a dovoluje doporučovat typ povrchu staveb i jejich barevnost. Pokud byste se zde naučili zkonstruovat třeba automobil či letadlo, pro jeho “rozpohybování – rozjetí, vzletnutí” již musíte přejít k animačnímu 3D programům. Takovým softwarem je například program Maya. V něm lze konstruovat již složitější a bioformám podobné “loutky” i prostředí pro ně. K informacím o těchto již dražších programech se dostanete samozřejmě na internetu a pro každého šikovného uživatele PC nebo MacIntoshe byla a je otázka času, zájmu a šikovnosti prokousat se blížeji. Důležité by mělo být také odkoukat vlastnosti novodobého trandu. Čím dříve, tím lépe.

Po průniku do virtuálního prostředí už záleželo jen a jen na lidech, kudy a z jaké pozice chtějí například rozpohybovanou loutku filmovým záběrem sledovat, ale také to, jak a odkud bude tato loutka nasvícená. V hraném filmu to za Vás částečně automaticky “zajišťuje” existence Slunce. Ve 3D se stávají vládcem virtuálního počasí téměř výhradně lidé a funkčnost samotné elektroniky.

3D animace se mimo tyto výhody dál projevuje efektním



Václav Mergl



Jan a Eva Švankmajerovi



Václav Bedřich

zaostřením obrazu, libovolné, dosud nemožné zmožení detailů, zoomování a dovoluje nastavit jízdu kamery, která v hraném filmu snadno nemůže projít klíčovou dírkou, trubkou či zatočenou dutinou stromu. Jednoduše se lze pohybovat pouze v přibližném spojení s existencí přírodních zákonitostí. V 3D virtuálním prostředí je kamera pouhý bod a jako taková může bez problémů – nárazu či úrazu procházet dokonce “zdí”, pokud se to autorům zlíbí. Jenže v této charakteristice je právě kámen úrazu. Příběhy se vypráví o skutečném lidském – námi vnímaném světě a toto vyprávění má ve filmovém světě také své téměř neměnné zákony.

České 3D a filmové školství?

Vědommé a správné užívání těchto zákonitostí vyprávění filmových příběhů je částečně možné také naučit. Někdy pomůže vlastní inteligence, jindy škola od zakladatele ‘slabikáře’ filmového jazyka Davida Warka Griffitha. Jeho filmu jsou desítky na youtube.com a všechny stojí zato. Jindy – třeba už ve středoškolském věku bývá bezpečnější tvrdá škola, trénink a praxe.

3D technologie spolu se školou zákonitostí filmového jazyka se v Čechách učí na mnoha místech, byť pouze v té základní úrovni. Dokonce již také na středních školách jako Filmová škola ve Zlíně, v Písku, v učilišti v Čimelicích a možná i na středních výtvarnických školách, žižkovské, Hollarově a “Heli-



Držitel Oscara za svůj americký průkopnický 3D snímek *Gery's Game* režisér a animátor českého původu Jan Pinkava

chově” v Praze, v Uherském Hradišti, Jihlavě, Brně, Železném Brodě či jinde, pokud jde o šikovné školy a mají to uvedeno v náplni studia na svých webových stránkách. Dnes patrně nejznámější světoví filmaři Steven Spielberg a Stanley Kubrick se také jazyk své profese “naučili“ a odkoukali jej z televize nebo od velkých filmových mistrů jako u generacemi oblíbeného Alfreda Hitchcocka, k němuž okřídleně vzhlíží ne jeden z posledních médií oslavovaných režisérů jako M. Night Shyamalan, duo Tarrantino-Rodriguez či další průkopníci oslavovaných změn u filmu - Christopher Nolan (autor nejnovějších dílů série o Batmanovi) nebo Daren Aronowski (*Pi*, *Fontána*, *Wrestler*).

Ani to však nestačí, neboť umění vyprávět **SPRÁVNĚ**, jak se říká, se rodí spíš dřív či tak zvaně na ulici, u šikovného kamaráda nebo přímo z internetového manuálu, což je návod (často pouze v angličtině), jak který program užívat od začátku ‘systémem pokus - omyl - vyhořet může jen počítač’.

Stačí pohyblivé obrázky

Většina kluků si však kreslí své komiksy dle vzorů třeba i z ABC a jiných časopisů a to samé de facto téměř každý filmař dělá pro jistotu a srozumitelnost svého vyprávění, neboť film vznikává běžně na základě takzvaného storyboardu, jehož políčka by se seřazené dohromady měly dát snadno čitelný komiksový příběh. Natolik se svět filmu a komiksu podobají. Jde přece jen o obrázky, u filmu doplněné o jejich rozhýbání. Absolutní profesionalitě by mělo naučit vysoké školství, u nás na pražské FAMU, tj. Filmové a televizní fakulty s katedrami nejen animovaného i hraného filmu. VŠUP - Vysoká škola uměleckoprůmyslová, kde animovaný film kdysi krátce učil i Jiří Trnka, se vždy soustřeďovala na přípravu kvalitních výtvarníků, schopných pracovat na výtvarné podobě filmů. Podobné výtvarnické zázemí umožňuje získat i škola AVU a obor scénografie na DAMU v Praze,

FaVU v Brně a VŠMU v Bratislavě. Lze uvažovat i filmovém uplatnění studia architektury. Celé názvy škol a informace o nich Vám dnes nejlépe přiblíží internet.

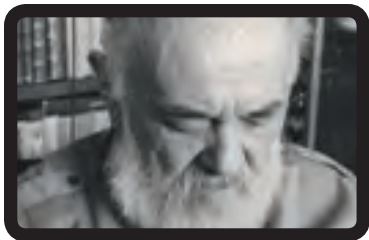
Na čistě specializovaných VŠUP a FAMU vyučují vůdčí reprezentanti stávajícího českého animovaného filmu a z jejich ateliérů vyšli mladí autoři zaznamenávající čas od času pozornost médií. Z FAMU vzešli Mária Procházková a Aurel Klimt – oba převzali kopírátorské postupy.

Procházková se vzhledla v šanci rozvíjet styl, který komerčně uplatňoval Jim Hanson svou televizní tvorbou pro děti v 70. letech známou pod názvem Sesaame Street. Tu už ostatně za normalizace převzala Česká televize pro své Studio Kamarád – dnes Hřiště č.7? prostřednictvím výtvarníka Stanislava Holého. Klimt dlouhodobě participuje na doplňování Trnkova loutkového animovaného filmu a jeho byvší spolupráce s Janem Werichem, ovšem jak Werich, tak Trnka již nežijí a Klimt jejich dílo nijak se svými spolupracovníky jak výtvarně, tak technologicky fakticky nedoplňuje, ačkoli technologické éra 3D již existuje a bylo by její využití levnější i nasnadě.

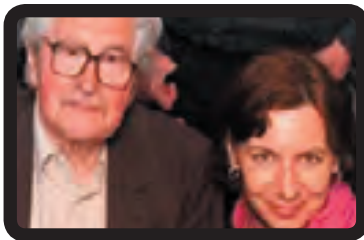
V obou případech lze říci, že jejich pohyblivé obrázky si své české většinové publikum získalo, avšak ty stěží konkurují na světových fórech zejména angloamerické produkci, která působí stále pro české většinové publikum originálněji.

Čeští 3D profesionálové

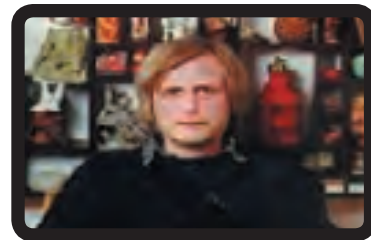
Mimo několik 3D studií – zejména firma brň Komrzích PPP a pak společnost Avion, které obě provádí trikový servis nejen reklamním zakázkám, ale i zakázkám amerických a jiným velkým filmových produkcí využívajícím prostředí České republiky, prvním autorem, kdo širěji získal finanční prostředky od Státního fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie na plnohodnotné užití 3D možnosti tří svých posledních projektů,



Dramaturg KF Jan Poš



Břetislav Pojar a Michaela Pavlátová



Jiří Barta

je dnes již klasik české animace Jiří Barta, jeden z profesorů na VŠUP.

To on donedávna vedl tamní studijní obor animovaného filmu, kde se s mírou vlastních možností 3D design a animace díky jeho snaze již začali vyučovat. Jeden z Bartových studentů – Ondřej Švadlena, který si naopak vzdělání ve 3D přinesl do školy už jako své hobby ještě v samotných počátcích využívání animace na počítačích VŠUP, dnes rozvinnul autorské schopnosti samostatně a bez státní podpory svých konkrétních filmových počinů Ondřej Švadlena využil zázemí firmy Avion, bez jehož technické datové podpory by patrně nevznikl již oceněný snímek Sanitkasan. Ačkoli tento příběh si získává spíše specializované publikum, Švadlena 3D animaci využívá způsobem, který je pro české prostředí dosud nevídané. 3D snímek Švadlenova učitele Jiřího Barty Domečku vař, rovněž typický film pro specializované přehlídky trikových neboli animovaných filmů, využívá českou výtvarnou tradici. Jiří Barta v něm kladně zodpověděl otázku, zda lze na tuto tradici navázat právě ve 3D.

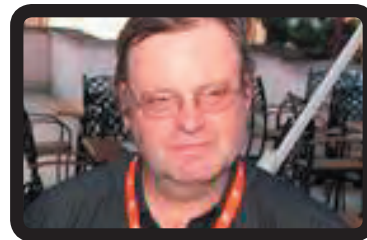
Míra autorství snímku Sanitkasan je však o tolik technologicky, ale hlavně myšlenkově originálnější ke světovému standardu filmové tvorby (nejen v 3D), že postoj jeho autora Ondřeje Švadleny se k dnešnímu datu stal měřítkem pro celou profesionální sféru českého animovaného filmu a velkým příslibem do budoucnosti.



Edgar Dutka



Jan Kubiček



Pavel Koutský

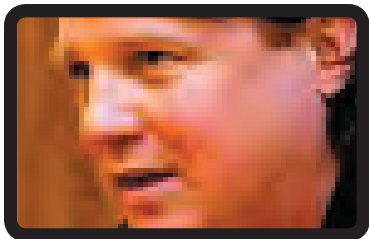
Oba filmy (i zmiňovaný snímek Jakuba Zicha) můžete shlédnout na internetovém serveru www.youtube.com.

Otázka nejen pro Ondřeje Švadlenu

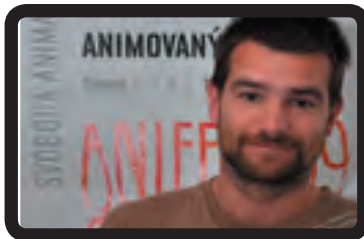
Dotázal jsem se 3D praktika Ondřeje Švadlenu, oceněného zatím poslední cenou čím dál tím více uznávanějšího kritika Andreje Stankoviče, zda znamená, že je-li dnes vyrobený český loutkový film stále z produkčního a obchodního hlediska vyroben jinou technologií než 3D (jako kupříkladu nejnověji další pokračování werichovského Fimfára v režii Vlasty Pospíšilové a v designu jejího kmenového výtvarníka Petra Poše), je pak co do profesionální stránky vlastně již amatérským?

Odpověděl mi, že nikoli, neboť záleží na umělecké kvalitě! Snad bude Švadlena souhlasit, že mé obavy a kritika jsou způsobeny tím, že doposud neexistuje natolik srovnatelná česká 3D loutka či český 3D film, kteří by ve své celkové přirozenosti výrazu a pohybu plně konkurovaly loutkovému snímku vzniklému a ovládanému klasickou animací. Dokonce i filmy typu Final Fantasy či Beowulf napodobující simulující skutečné herecké výkony pořád trpí nepřirozenou 'umělostí'. Zemeckisův předchozí projekt Vánoční Express, který se pokusil profitovat na oblíbenosti vánočních motivů přesto přezevšechno českému naturalu nepříjemně připomínal reklamu.

V roce 2000 pod vedením designérky Lucie Svobodové



Jan Balej



Aurel Klimt



Lucie Svobodová

vznikla na pražské VŠUP specializovaná učebna digitálních technologií včetně 3D. Právě Lucie Svobodová pro svůj video-art používala 3D software Maya. Toto studium však nabízelo jen omezené vzdělání. S 3D jsme nakonec v našem vlastním ateliéru na VŠUP začínali se spolužákem Zdeňkem Kricnerem sami. Zdeněk tehdy začínal s programem 3D Max a já tehdy pracoval ještě s Cinema4D. Každý jsme se jejich užívání museli naučit individuálně a přijetí našich prací vzniklých za užití 3D technologie bylo ze strany pedagogů velmi rozpačité.

Helenka Dušková, tehdejší naše asistentka v oboru animovaný film, se mne naprosto seriózně ptala, jestli nejdřív napíšu scénář a pak ho následně “vložím” do počítače, a ten mi vyrobí film! Ani komentáře vedoucího ateliéru Jiřího Barty k našim ranným pokusům nebyly většinou z o moc jiného soudku. “No, je to pěkné, ale já 3D nerozumím, takže vám k tomu nemohu nic říct...”, zaznělo kupříkladu.

3D nemůže být spasitelem zaprděné scény českého animovaného filmu

3D je pouze jedna z nových možností, jak dostat něco z mozku na plátno. Je to vizuální médium stejně jako kresba, loutka, video, atd... Pokud na něčem kvalita záleží, pak je to na lidech a ne na technologii. Co se kvantitý týče, je “možnost” pracovat s 3D technologií dnes už každému dostupná, Každý dnes může

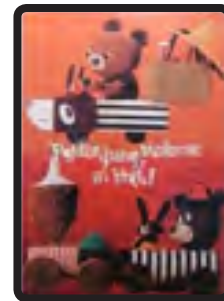
dělat 3D, stejně tak může každý točit filmy, nebo skládat hudbu díky audio programům. Přesto je 3D mladou a zajímavou technologií svou udajnou neomezeností. Omezenost bude tudíž asi na straně člověka - stačí se podívat na jeden s největších portálů světové 3D scény www.cgtalk.com a nahlédnout do jeho galerie. Naleznete tam většinou ve 3D konstruované prsaté elfky, auta, pokusy o fotorealistický kýč a dnes už neodmyslitelný dinosauři...

Až přejde tato počáteční vlna “realismu” nebo řekněme “manierismu”, snad se dočkáme i něco skutečně užitečného a nového...”

Jak se zdá, klasicky vzniklé animované pohádky ze současných Čech se zase nepříjemně nedají srovnat s produkcí slavných let české animace.

Najde se v Čechách autor, který ve 3D vytvoří pohádkovou postavu, jež přijme s nadšením podobným přijetí Štěpánkových Medvědů od Kolína na DVD nejen české publikum - například v dokončení jeho, Trnkova a Pojarova cyklu Zahrada právě ve 3D? Kdo zná knihu, v animovaném seriálu vynechané kapitoly původní Trnkovy knihy šanci modernímu 3D zpracování zrovna nabízejí.

Budoucnost tohoto, dnes díky 3D i pro Čechy opět slibného oboru, je na nás všech. 3D softwary, se kterými dnes Ondřej Švadlena a jeho kolegové pracují jsou vesměs drahé. Jedná se o programy Maya, Softimage, 3D studio Max, z těch levnějších lze začátečníkům a školám doporučit snad jedině Cinema4D, Lightwave, ZBrush, Rhinoceros, Vegas (některý z nich doplňkově) nebo Blender. Tento program je možné na internetu stáhnout zdarma, ale oproti tomu je dost nepřehledný. Některé z nich lze zakoupit levněji v multilicencích pro školy a snad

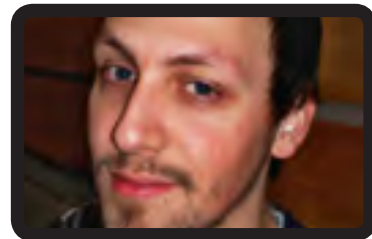


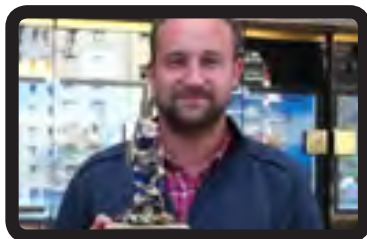
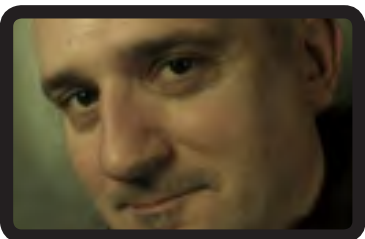
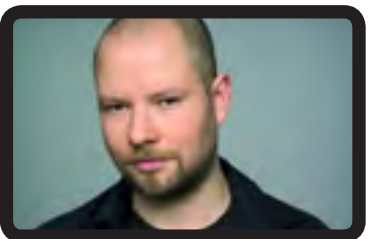
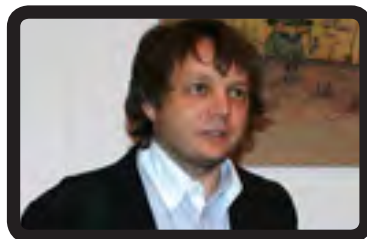
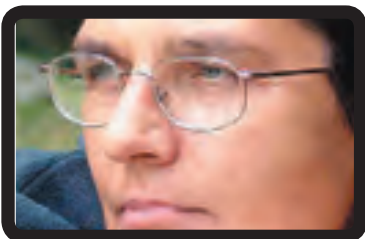
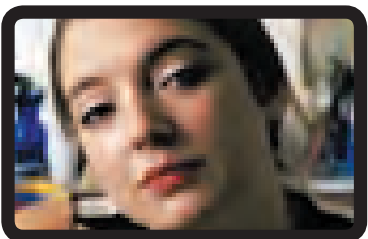
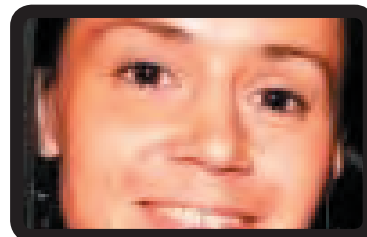
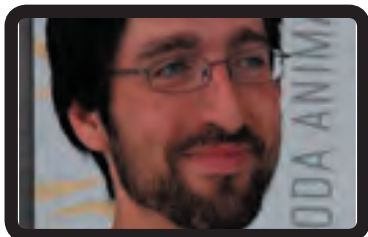
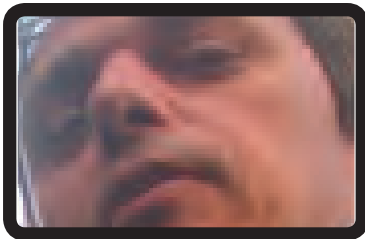
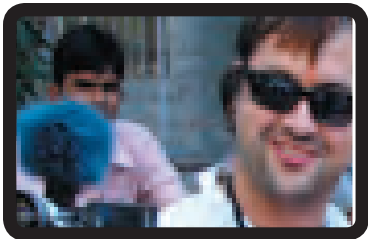
Patrně dobový plakát s vyobrazením Štěpánkových medvědů na sérii Pojďte pane budeme si hrát - zdroj: Terryho ponožky

Zleva doprava

Šimon Koudela, Vít Pancíř, Lukáš
Fišárek, Bára Dlouhá, Tereza
Kučerová, Ondřej Anděra, Galina
Hůlová - Miklínová, Jakub Dvorský,
Mária Procházková, Kateřina
Bažantová, Martin Živocký, Lucie
Štamfestová, Zuzana Bukovinská,
Martin Vandas, , Veronika Szemlová.
Václav Švankmajer, Michal Žabka, Jan
Tománek

ještě stále snadněji v USA. Ať je to se získáním zkušeností s
prací ve 3D jak chce, šance se buď popadnou za pačesy nebo se
promarní. Jsou ještě jiné cesty?







Resume / in English



Patrně dobový plakát s vyobrazením
Štěpánkových medvědů na sérii
Pojďte pane budeme si hrát -
zdroj: Terryho ponožky

Why Formerly Famous Czech Animation School Is So Weak Today Or About The Legend of Miroslav Štěpánek And Soon End of His Work

In 2002 for the first time the group of Czech film critics awarding the Andrej “Nikolaj” Stankovič’s Prize for best Czech film annual achievement (one of which was won, for a lifetime but those days unfinished and struggled work, by the director and creator Miroslav Štěpánek) openly pointed out the longstanding problem of the misuse of the copyright on the joint films of Břetislav Pojar and Miroslav Štěpánek. In the case of their generally popular pictures (e.g. the serial about the bears, *The Garden*, *Dášeňka*) for a long time the tabloid media—not only in news articles, popularizing texts and film and television programs, but even in stills as merchantdising from films - mentioned only one author (Pojar). Although something as attractive as the animated TV serie *Maxipes Fik* is known to the public as the *Maxipes* of Jiří Šalamoun, the creator of the figures and often the director of the films, Miroslav Štěpánek (died in 2005) never sought to be praised by Czech medias for his share in the form of these unique films, respected world-wide. Throughout the 1970s Štěpánek was the most busy and also prize-winning worker in the entire Studio Krátký Film, working with a whole range of directors and devoting himself exclusively to his profession, not promoting himself. This may be why both Krátký Film and the media ascribed many pictures known world-over, to Pojar, completely overlooking Štěpánek’s share in authorship.

In sence of what the Czechs live today, they live the kind of bolshevik-consumerist marasm mix in both private and professional relationships, it even more possible not to recognize the untouchability of private property and copyright, and such Czech contemporary power structures even devalues their sig-

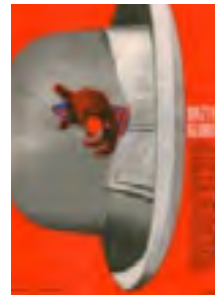
nificance.

During Gustáv Husák's normalization, it was above all that the current of free-thinking thinkers were kept quiet. The communists sent to prison or worked quickly on developing the total control above all creative individuals who refused to support controllable commercial profit and instead sought to move the culture of the nation in the direction of modern, individual, independent forms. In this way the Czech society not long time ago led by Husák was—and still is—divided: the average and powerful tried and still try as much as possible to eliminate the elite, or at least keep them under strict control in sense of the control the profit at least.

If the famous pedagogue and dramatist Dr. Ivan Vyskočil considers the serial about the bears as a great model example, even for his work of Dialogical conduct, then a closer acquaintance with the creative forms of Miroslav Štěpánek's work, in contrast to the official cultural-social situation of this country today, can be nothing else than a fantastic positive reflex of the battle between the creativity and the ignoramuses of the powerful for wherever world wide.

“BROTHERS IN ONE T-SHIRT”

The series about bears, which unfolded, with occasional pauses, from 1964 to 1973 and later became famous under the name Come, sir, we're going to play never had a script. The writer Jan Urban came to the Studio Krátký Film with an idea for a “story” about two bears who were going to “play in the woods”- literally. He never made more precise the idea of how, during the course of play together they were going to change or by what means the changes were going to come about. In the beginning of the project the director's post of one individual



Patrně dobový plakát s vyobrazením Štěpánkových medvědů na sérii Pojďte pane budeme si hrát - zdroj: Terryho ponožky



Patrně dobový plakát s vyobrazením
Štěpánkových medvědů na sérii
Pojďte pane budeme si hrát -
zdroj: Terryho ponožky

short film came to Břetislav Pojar who aspired for the solo film director career, but originally only one of J. Trnka's animator. Up until this time Pojar had made a few short films that won awards at festivals, but even the best of which showed the straight influence and even crucial participation of Jiří Trnka, who led Studio Krátký Film artistically until 1965.

For the needed technique and technical novelties of new and complicated project on the bears people logically looked to the creative artist Miroslav Štěpánek. Both the management of the studio and Břetislav Pojar knew that Štěpánek's previous films were already the overture for the original solutions to the special effect motion pictures. Štěpánek's "cartoon" film 40 Granddads (Čtyřicet dědečků) directed in 1962 by Václav Bedřich, was the prefiguring of new methods of semiplastic puppets usage praised for arbitrarily stretched one's limbs and the whole later three dimensional play with the human anatomy, none of which had up to that time been thought of anywhere else in the world, in films where the plastic figures took place. Štěpánek definitely "tested the waters" for the creative form of his bears also in the short puppet film Small but Mine (Malé ale moje, 1962) which was unfortunately not very inventively directed by Josef Kluge. Štěpánek in these first films of his was inspired by a "Klee-istic physiognomy" and other modernist trends such as the abstract surrealism of Joan Miró. With this the Czech cinematography made a complete break from the enforced norm-creating figurative realism of the 1950s. The discovery of the new animated "games" for three dimensional films was purely Czech, and the press at the time -for example the critic Jaroslav Boček, propagated Štěpánek's invention even abroad. After his scenographic studies at Prague's DAMU Štěpánek worked for the Prague theatres; his talent in drawing and puppetry opened the way to animated films as

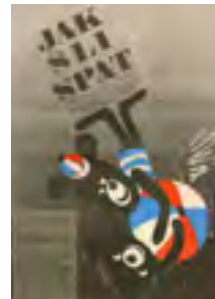
early as 1958.

Thus the native of Libčice became an external worker for the studio Bratři v triku, to which (as to his workshop under the Týn in Prague) he commuted for many years.

NEW APPROACHES TO “NEW TIMES”

It's probable that Štěpánek in his “bears” pre-discovered “computer esthetics” or modernistically stylized films (e.g. South Park). It is hard for today's viewers of such pictures to imagine the challenges posed by the technology chosen for “the bears”. In the mid-1960s, however this novelty changed the system of work in the entire studio. Responsibility for maintaining the cleanness in the expression of the project, in the case of “the bears” fell to the primary artist - Štěpánek. The animator Boris Masník was the second key collaborator in the definitive form and style clearness of the film. Even he had to familiarize himself with the new technology before his work was able to fully respond to the ideal visions of the perfectionist creator, Štěpánek. The struggle of all authors totally absorbed by the work had with the material was complicated by countless obstacles. At the beginning of the 1970s, the time of the so-called Husák normalization, employees of the state studios began to express an unwillingness to work overtime or outside the context of normal production. Although experimental art did not have a “bed of roses” even during the freer regime of Prague Spring or under the wings of the communist studio system, the whole studio shared in making “the bears” and employees enjoyed the work.

For a long time many journalists intentionally (or under pressure of “normalizing” self-censorship) propagandistically oversimplified their vision of how any film work in the 1960s really looked. The sad climate of the times inspired creators



Patrně dobový plakát s vyobrazením Štěpánkových medvědů na sérii Pojďte pane budeme si hrát - zdroj: Terryho ponožky



Dobový plakát s vyobrazením
Štěpánkových medvědů na dětský
program českých kin

even for the short films for children, like the sins of the bears' heroes, to reflect deeper aspects of human communication as shaped by the totalitarian system.

It was clear that as long as the socio-political men of power permitted, Štěpánek, as a film creator, would continue his intentions to make films, in that sort of spirit. This is most evident in the film *The Shooting Gallery* (C.K. Střelnice), of which he was sole author. This opus, which Štěpánek alone directed in 1969, is considered the supremely truthful paraphrase of times that destroyed spiritual life. *The Shooting Gallery* was to become the most successful short film of the studio *Kratký Film*; among others, it was awarded the prestigious Chicago Silver Hugo and at the request of a private producer from the USA was sold for American university distribution (for studio *Kratký Film*, an extraordinarily lucrative arrangement); In Los Angeles the film was ranked among the 20 most important films that had influenced the history of cinematography.

TWO DIRECTORS

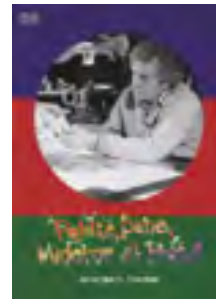
Initially, even if often interrupted by other projects, Břetislav Pojar was part of work on the serial about the bears. He was responsible for editing, discussed animation and story lines, wrote parts of technical scripts (although often with great problems or else did not prepare them at all, as his later co-worker Nina Čampulková confirmed. Štěpánek mostly had to handle the situation alone; notably in the later common projects like *What the Warm Didn't Know* (Co žížala nevěděla) or *Appletree Virgin* (Jabloňová panna), both highly sought after in their time, although these tasks are extremely important in the studio and is expected of the director, in case of the first three parts of the bears serie is Pojar confirmed and stood as the solo director for good. In his trips to festivals abroad in the

1960s, however, Pojar made contact with film production in Montreal, and there was interest in his collaboration. Pojar left to work in Canada in 1966. Krátký Film assigned the direction of the series about the bears to Štěpánek before his colleague returned to Czechoslovakia after the events of August, 1968.

In 1969 after a demonstration projection of the film *What the Warm Didn't Know* Pojar was signed as director and dramaturge, which also paraphrased the post-August climate (in the description by Štěpánek personally) the new “normalized” administration of the day wanted to literally destroy Pojar’s career, as Kamil Pixa, the StB-installed head censor of the studio, expressed it. Nonetheless, a few weeks later, in the time of the harshest persecution and reinforcing of the iron curtain, Břetislav Pojar again traveled to Canada to work. To Miroslav Štěpánek, who, remaining at home in Czechoslovakia, directed additional films about the bears without any direct help from Pojar, the studio assigned the direction of all of the following six episodes.

Pojar worked on the films by telephone and written commentaries, and thus remained in the credits as director alongside Štěpánek, who collegially obliged him in this. After returning from Canada Pojar again took over direction, but only for the final two episodes of “the bears” series.

It was known that the administration of the studio usually wanted to have films finished (“in the can” as Pojar repeatedly called it) as quickly as possible. Thus, from the outset of the collaboration between the perfectionist artist Štěpánek and the managing Pojar, there was an organizational friction with respect to the divergent demands they placed on the results of their work. Štěpánek was accused of slowing down production. In the “normalized and cynical 1970s most of Štěpánek’s co-



Obal z japonského vydání mediálního nosiče s filmem ze série *Pojďte pane budeme si hrát / Bokura to Asobo!* (Japanese Title) DVD Box s cenou 8400 yenů a US\$ 82.04 s portrétem Břetislava Pojara s loutkami Miroslava Štěpánka, který na přebalu jako jejich autor a režisér 6 dílů série není jmenován



Obal z japonského vydání mediálního nosiče s filmem ze série Pojďte pane budeme si hrát / Bokura to Asobo! (Japanese Title) DVD Box s cenou 8400 yenů a US\$ 82.04 s loutkami Miroslava Štěpánka, který na přebalu jako jejich autor a režisér 6 dílů série není jmenován

-workers lost patience with such work. Work on the serialized adaptation of Jiří Trnka's book *The Garden* (Zahrada), again with Pojar's direction and Štěpánek's puppets and art, was held back by big difficulties. The complex set and the technical equipment for this unfinished serial undertaken by the studio, took apart in the mid-1970s after the filming of five episodes, even though the authors had contracts for additional episodes.

The "Bolshevist" administration of the studio changed *The Garden*, the outstanding project prepared by Pojar-Štěpánek-Trnka as the intergeneration grande, into some sort of mediocre and useless Czecho-Bulgarian co-production. Notwithstanding the erroneous report that the team of Štěpánek-Pojar had ended its creative collaboration in connection with the unfinished *The Trnka's Garden*, the fact remains that in 1977-79 they made together films about *Dášeňka* for the evening kids' program called *Večerníček*, on Czech Television. After long-lasting experience with Pojar's and studio "leisure" style of jointly making films and above all after this latest co-production, Štěpánek refused to work any longer with Břetislav Pojar. A further serious reason for ending their collaboration was that the three main creators of "the bears" – Pojar, Štěpánek, and Urban—had agreed at the outset of the filming that in publicity that would present themselves as a team of authors (like the long-lived team of Born-Doubrava-Macourek, the studio colleagues). Nonetheless only a year after making this agreement, as noted in 1965 on the ground of FITESU (sort of the industry trust) Pojar began to violate it; for more than 35 years he has presented himself in the media as the most important author of this celebrated project. This tendency reached such an absurd point that journalists regularly publish photographs of Břetislav Pojar with Miroslav Štěpánek's puppets without the least mention of him so that uninformed readers are led to

believe that the author of the puppets and the whole of their innovative technology was Břetislav Pojar. The cliché “Pojar’s bears” generally used in the media (unthinkingly accepted today even by part of the well-informed public) is of course completely untrue.

THE GRAY EMINENCE OF CZECH ANIMATION

Even before “the bears” and in intervals between work with Pojar, Štěpánek had made animated films with other directors, as for example Václav Bedřich or Jiří Brdečka. Together they made films that were rated very highly even by foreign art critics as well as the Czechs. The leading Czech art historian Jiří Šetlik in one of his reviews of Brdečka’s film *Revenge* (Pomsta, 1968) marked Štěpánek’s ability as creatively appropriate art direction of not only the film but the story to take over with its drama link instead the camera and editing functions.

With Václav Bedřich, a specialist in comedy cartoons, Štěpánek for a change was able to start qualitatively somewhere even more appropriate version of mostly critically overvalued feature parodies made by the director Oldřich Lipský. Concretely three films about the fate of Kamenáč Bill were involved (1964-72), which Bedřich rounded out also with a significant serie *Deadly Scent / Smrticí vůně /* (1969-73), where artists Vladimír Kladiva, Jaroslav Vožniak and František Braun were its decorators. The Italian pro-communist production company Corona Cinematografica Roma, with which the normalizing administration of Krátký Film was in contact, decided in 1973 to co-produce one folk fairy-tale from every left-oriented country.

KF reserved the direction of the Czech folk tale for Břetislav Pojar, who at the time was about to leave on one of his trips to Canada. Pojar asked Štěpánek to select, before his return,



Obal z japonského vydání mediálního nosiče s filmem ze série Pojďte pane budeme si hrát / Bokura to Asobo! (Japanese Title) DVD Box s cenou 8400 yenů a US\$ 82.04 s loutkami Miroslava Štěpánka, který na přebalu jako jejich autor a režisér 6 dílů série není jmenován



Obal z japonského vydání mediálního nosiče s filmem ze série Pojdte pane budeme si hrát / Bokura to Asobo! (Japanese Title) DVD Box s cenou 8400 yenů a US\$ 82.04 s loutkami Miroslava Štěpánka, který na přebalu jako jejich autor a režisér 6 dílů série není jmenován

an appropriate tale, and to choose a creative way to present it and prepare the whole film (i.e. puppets and accoutrements). Štěpánek artfully chose the allegorical aspect of Erben's Jabloňová panna and in the workshops of the studio KF put everything together—a wholly original project in the spirit newly above Trnka-esque style of puppets and scenery cause of its purposely chosen gothic (previous age to renesance) inspiration, with the internation of illustrating the post-August climate of Czechoslovakia under bondage to the occupying forces. After his return from Canada Pojar realized Jabloňová panna on Štěpánek's "sample" and even used a meaning-creating scenographic motive from Štěpánek's film The Shooting Gallery (1969). To this day we encounter instances where Štěpánek's uniquely artistic ideas have been copied (not always adroitly) by many other directors, both foreign and Czech. Above all we may mention the Quay Brothers.

Break with Czech "Filmmakers"

Štěpánek's career in film came to an end in 1983 with a forced exit from the studio KF after two years of intensive work on the puppets for the project The Rat Piper (Krysař). Although the German co-producer of the project contracted for Štěpánek's work, the post-1968 management of Krátký Film did not allow him to complete this project under strange circumstances.

The Rat Piper should have been directed, with Štěpánek's puppets and general concept, by Evald Schorm, even following studio and project head Pixa's will. Schorm, however, was at the time, promised the collaboration to Štěpánek, but possibly in tension and fear to get under this Pixa's control or else, withdraw it later without letting know it to Štěpánek. (In the same time Pixa gave a chance to Věra Chytilová to direct films at Krátký Film but they may be seen done under its influence

until today.) Štěpánek continued in the complex preparations for two years. When he discovered Schorm refusal and his own dismissing by Pixa, disappointed Štěpánek at least managed to obtain a retainer fee from Germany—half of his original fee—but the coproducer could no longer negotiate with him because of another contract with Krátký Film. Štěpánek thus found himself in a situation where a director of less reputation might have been assigned to him (Pavel Hobl was mentioned). It was known in the studio that Štěpánek was working on the puppets and other preparations for *The Rat Piper*. It was also known, however, that Břetislav Pojar was talking of the film as a fiasco if anyone were to make it with Štěpánek.

Štěpánek exhibited his *Rat Piper* puppets—which still exist—several times, most recently at the exposition “Czech Puppets, 2003”, at the Prague Castle. Such experts as Jan Poš, Zdena Škapova or Petr Zvoniček have many times expressed admiration for their quality and drawn attention to the great loss their non-use has been for Czech film. After Štěpánek’s departure the studio tried to entrust direction to Juraj Herz and the creative work to the painter Josef Vyletál, but in the end the young director Jiří Barta accepted the offer to direct *The Rat Piper*, using his own puppets. Later a professor at The School of Applied Arts in Prague Barta completed the film with enormous production and distribution background by the studio and his *Rat Piper* became famous world over.

It should be noted, however, that Štěpánek’s puppet concept for *The Rat Piper* pointed toward quite a different understanding of the legend than Barta’s “expressive” conception; Now Štěpánek drew inspiration from the Renaissance. It is thus quite possible that this became a reason why, in the “total system” of Husák, a film that sought to show possibilities for repairing the problematical regime were to be found not in magical spe-

culations and fairy-tale appeals, but in a genuine spiritual orientation, could not be made.

The situation shortly before and after theso called Velvet Revolution, 1989
Miroslav Štěpánek focused the vast majority of his creative energy on Czech animated film. His forced departure from this profession willy-nilly isolated him even from more expressive activity in purely artistic circles. Apart from a few smaller exhibits—for example at the Mladá Fronta Gallery in 1985 or at the castle Roztoky u Prahy in 1988—the general public knew almost nothing of the further graphic and other creative activities of this reknown artist.

Peopple knew of Štěpánek's part in authoring the most famous Czech animated serial until Krátký Film changed the original (whimsically animated!) credits for the series of films about the bears and replaced his name with Pojar's as director even on all of the six films he—Štěpánek - had directed.

This “corrected” copy was circulated in both Czech cinema and television channels even during the 1990s. It is thus no wonder that this scandal came to be believed even by many journalists. During ther 1980s Břetislav Pojar had an opportunity to present “his version” of the history of Czech animated film. In both this “prerevolutionary” television cycle and in the recent serial of the same name directed by documentarist Jana Hádkova, Štěpánek's name was hardly mentioned.

Guests in the first of these television programs—people like the Other Czech internationally awarded animated film director Václav Mergl with similar fate as Štěpánek —spoke concretely of Štěpánek's fundamental part in Czech animated film, but their words did not reach the sixth—the concluding—program. People knowledgable in the field of animated film several times wrote of how the media had ignored the excepti-

onal creative contribution of Miroslav Štěpánek, but not one of them was able to shake the strength of the mass information boycott. So far all the fame of the filmmaking team Štěpánek-Pojar and the most of the profit in years has redounded only to Břetislav Pojar.

During the first half of the '90s Štěpánek entered into a legal battle with Krátký Film as the owner and user of copies of the films made jointly by Štěpánek and Pojar; among other things he requested a correction of the afore-mentioned credit titles in the filmed copies of the serial about bears.

Štěpánek was promised that all errors as well as the unfair propagation of these films would be corrected, but a second re-issue of "the bears" on videocassette and DVD, last year, Krátký Film again used the recut titles again.

Only on the basis of an intervention by the long procrastinating organization for the protection of authors were the masters of the serial *Pojďte pane budeme si hrát* TV tapes corrected. However a large shipment of videocassettes and DVDs again found its way into distribution and as was evident for example in their projection at the Krátký Film exhibits nearly every year as in Havlíčkův Brod, Czech Republic, in 2005 the firm is still showing films with uncorrected titles to this day.

In the summer of 2005 Břetislav Pojar—an head of the animation department at FAMU and conditional member of the boards as The State Fund for the support and development of Czech cinematography—was a guest on the television program *Noc s Andělem*. The moderator Pavel Anděl knew of Štěpánek's co-authorship, but as he stated in a letter to the Organization for the protection of Authors he quated "intentionally led the debate to a legally harmless formulation with no need to mention Miroslav Štěpánek as a second author of the serial about the bears.

In June of 2005 Miroslav Štěpánek received the “Nikolaj Stan-kovič Prize”, named after the film critic, poet, and former chairman of the board of the of the State Fund for the support and development of Czech cinematography which he, with the full weight of his personality he tried to build as an open and honest discussion in the area of cinematography.

Štěpánek was awarded the prize for his lifelong work, for his contribution to Czech cinematography and for his more than twenty year long uncompromising stand against the contemporary normalizationlike uncultural management of Czech animated films. We can also see evidence of respect for Štěpánek’s artistic principles in the fact that not even in modern times have the beloved bears been devalued in cheap consumerist merchandising. In 2005 Summer Film School at Uherské Hradistě, Czech Republic, which, in separate retrospectives, showed films by this year’s two eighty year-olds, Pojar and Štěpánek, for the first time in several decades at last printed accurate supplementary information about both authors in its catalogue. This has not happened fully in recent years even in the newly instituted Czech but International Festivals of Animated Film - in Olomouc, not at all in Třeboň or nor at all in the traditional children’s film festival in Zlín, all supported highly by the state.

Without Continuator?

Animated film, whether cartoon or using puppets, is a specific genre of cinematography that emerges on the basis of visualized ideas.

Its episodes unfold only through the creator’s basic choice of the attributes with which he “animates” the action. The reality of the actors thus emerges as if “anew,” transformed by the hands of the creator and animator. As opposed to acted

films which stay close to live nature, the author of an animated film has to create an “artificial” world, --whether drawn, with puppets or today even virtually, by computer. With the meaning-creatingly stylized and inventively playful characterization of the figures, the environment, the animation and creative expression, Štěpánek lay the foundations for the future success of both his own and Pojar’s films.

Štěpánek’s fame as a director and creator of exceptional work is beyond discussion and the range of his activity in Czech animated film has not to this day been surpassed in terms of its value.

A curious moment in the theme of Štěpánek’s artistic difficulty is the opinion of the famous Czech director Michaela Pavlátová, confided in 1955 to students of animation at the School of Applied Arts. Through her many visits to film festivals Pavlátová had had opportunity to look at films Pojar had made without Štěpánek, including those made in Canada. In the opinion of the today most famous author of animated films in the Czech Republic, “The lack of quality in terms of both creativity and direction was a shock. I would never have thought I would see such average work from Břetislav Pojar. It would seem that he always owed his success to his collaboration with Štěpánek” Later Pavlátová refused to confirm these lines for the press.

But other pedagogue of the same qualification, in days when Pavlátová’s first opinion was pronounced, a student of the School of Applied Arts in Prague, today also the creator and director Veronica Doutilková remembers these Pavlátová’s words on Pojar very well.

On the catalogue of the exhibition Artists of the Animated Films (Výtvarníci animovaného filmu, Prague, Mánes, 1988) the historian of film Zdena Škapova wrote, among other

things, “In the sixties two names in Czech animated film are above all others—Miroslav Štěpánek and Jan Švankmajer.”

Škapová left out Václav Mergl whose significance went beyond the borders of this country; looking only at animated film she failed to mention such progressive and extremely productive creators as Karel Vachek, Woody Vašulka or, among the so-called New Waves, someone like Ester Krumbachová (these multi-sided artist-creators, screen-writers and directors worked in both acted and animated film, theatre, and video, always in broader creative dimensions than, for example the Oscar-acclaimed Miloš Forman or Jiří Menzel).

Regarding the work of Miroslav Štěpánek however, the FAMU theoretician was more precise: “Štěpánek was exceptional in that he devoted his talent to animated film almost unconditionally, that the quality of specifically stylized movement is, in his drawings and semiplastical as well as in his three dimensional puppets and that for every new film he was always able to find an unrepeatable creative solution that closely corresponded with the spiritual nature of the material.

Although the work of Štěpánek and Švankmajer is hardly imitable that they can have no direct students or even followers, it is an immeasurably valuable lesson they give when they show far genuine creative invention is able to free itself from convention and find unsuspected qualities in the material. “To this can be added only that for as long as the Czech cultural scene remains unable to do justice to this and other causes, neither it nor its public can expect an increase in valuable Czech work.” That work has always begun from an openness to society and from individuals with an entirely integral personality, and is itself capable of critical reflection. Its conscious or unconscious surrogate created by political manipulations and for the most part only extravagantly and artfully pilfered from the

past by other people has, as a consequence a character close to terroristic and sabotage acts leading in their sum total or strength to repeated crises affecting not just culture but the whole of society. It is good to know, then, that there is no Štěpánek like Štěpánek, insofar as society has to suffer from lack of knowledge of the truth.

Martin Fisher & Vladimír Hendrich

translated by prof. Benjamin Page, Quinnipiac University, U.S.A.

Adamec Jan
 Alberti Rafael
 Albich Milan
 Aleš Mikoláš
 Amati Niccolo
 Andersen Hans
 Christian
 Anděl Pavel
 Anděra Ondřej
 Annaud Jean Jacques
 Anton Karel
 Appolinaire Guillaume
 Aragon Louis
 Aronowski Daren
 Arp Hans
 Astrug Benjamin

Balej Jan
 Barta Jiří
 Bárta Milan
 Bárta Luděk
 Bartoška Jiří
 Baudelaire Charles
 Bažant Jiří
 Bažantová Kateřina
 Bednařík Pavel
 Bednár alfonz
 Bedřich Václav
 Běhounek Jiří
 Bělohubý Jiří
 Beneš Bohuslav
 Benešová Marie
 Bannier Claudia
 Benkert Katharina
 Benýšek Richard
 Berková Dagmar
 Bílek František
 Bilík Petr
 Bivoj
 Blažíček Otakar
 Blecha Jaroslav
 Blín Lukáš
 Boček Jaroslav
 Bondy Egon (Fišer
 Zbyněk)
 Born Adolf
 Bouda Cyril

Brada Petr
 Brabec Jiří
 Branald Adolf
 Branc Ladislav
 Braque George
 Braun František
 Breton Andre
 Brdečka Jiří
 Bredečková Tereza
 Brehme Helga
 Bresson Robert
 Brežněv Leonid
 Brodský Vlastimil
 Brychta Jan
 Buanaroti Michelangelo
 Bukovinská Zuzana
 Bukový Brüll Wiliam
 Bumba Zdeněk
 Burget Jiří
 Burian Emil František

Calwell Arthur
 Ciniburk Miroslav
 Ciolkovskij Konstantin
 Císařovský Josef
 Cohl Emil
 Cruikshank George
 Cajthaml Karel

Čampulková Nina
 Čajkovskij Petr Iljič
 Čapek Josef
 Čapek Karel
 Čech Vladimír
 Čechov Anton Pavlovič
 Černý Adam
 Černý Karel
 Černý František
 Černá Václav
 Čert Jim
 Čtvrtek Václav
 Čunderle Michal

Daum Rudolf
 Darwin Charles
 d'Assis Galí Francesc

de Cervantes y
 Saavedra Miguel
 de Chirico Giorgio
 de Funes Louis
 de la Halle Adam
 de Nerval Gérard
 Dědeček Pavel
 Deyl Rudolf ml.
 Deylová Eva, provdaná
 Skálová
 Deitch Gene
 Deitchová Zdenka
 Dickens Charles
 Dillenz Richard
 Disney Walt
 Ditrich Miloš
 Dlouhá Barbora

Doctorow Edgar
 Lawrence
 Dodal Karel
 Dodalová Irena
 Doležal František
 Doležil Metod
 Doré Gustav
 Dorůžka Lubomír
 Dostojevský Fjodor
 Michajlovič
 Doubrava Jaroslav
 Doutlíková Veronika
 Družkov Jurij
 Dubček Alexander
 Dudešek Jan
 Dušek Jaroslav
 Dušková Helena
 Dutka Edgar
 Dvorský Jakub
 Dvořák Antonín
 Dyk Viktor

Eichler Gerti
 Elliot T.S.
 Eluard Paul
 Erben Karel Jaromír
 Ernst Max

Fabiánová Jana
 Fassbinder Reiner
 Werner
 Faust Johaness (Dr.)
 Federico Fellini
 Fialka Ladislav
 Filípková Miroslava
 Filipovský František
 Filipovský Jan
 Filipovská Pavlína
 Filla Emil
 Findeis Martin
 Fischer Václav „Áva“
 FischEROVÁ Barbora
 Fišárek Alois
 Fišárek Lukáš
 Fišer Luboš
 Fišer Martin (Fisher
 Martin)
 Florian Josef
 Fojtík Jan
 Formáček Tomáš
 Forman Miloš
 Formánek Emanuel
 Fošena Jaroslav
 Fryš Miloš
 Fučík Julius
 Fučíková Gusta
 Fried Jiří
 Franklin Miles
 Franta Karel
 Freiwillig František
 Frejka Jiří
 Fremund Richard
 Frič Martin „Mac“
 Freud Sigmud

Gillray James
 Goethe Johann
 Wolfgang
 Gogola Jan ml.
 Goldoni Carlo
 Gorbačov Michail
 Sergejevič
 Gourmelin Jean
 Gráf R. (Fites, ředitel
 Zpravodajského filmu)

Green Graham	Hrubín František	Kafka Bohumil	Koudela Šimon
Griffith David Wark	Hřebejk Jan	Kadleček Ludvík	Koutský Pavel (Pája)
Grossman Jiří	Hubálek Drahoš	Kadrnožka Dimitrij	Koutská Ivana
Gruša Jiří	Hugo Victor	Kachyňa Karel	Kordač Tomáš
Grygar Milan	Humplíková Miroslava	Kališ Jan	Korvas Josef
	Huňka Václav	Kalivoda Karel	Körbel Hans-Georg
Habsburk Franz Josef I.	Hus Jan	Kallista Jaromír	Kramář Vincenc
Habsburk Rudolf II.	Husák Gustáv	Kampf Zdeněk	Krattner Karel
Hádková Jana	Huston John	Kándl Jaroslav	Krejča Otomar
Hajdová Zdena	Hůla Zdeněk	Kaněra Emanuel	Krejčí Václav
Hájek Václav z Libočan		Kapr Albert	Krejčík Jiří
Hamsun Knut		Karel IV.	Krejčíková Vladimíra
Hanson Jim	Chaloupecký Václav	Kargerová Eva	Krejzek Petr
Hemingway Ernest	Chalupecký Jindřich	Kavalierová Jitka	Krajs Jan Bedřich
Havel, ředitel Gymnázia	Charouzová Marie	Kerelová-Naibauerová	Králík Jiří
A. Dvořák	Chaun Igor	Lenka	Kraus Jan
Havel Václav	Chytilová Věra	Kesner Ladislav st.	Kraus Ota
Havlík František		Kirschner Miloš	Kricner Zdeněk
Hedvábný Evžen	Jágr Miloslav	Klaus Václav	Kropatschek Teresa
(Velebný Karel)	Jakubisko Juraj	Klepikov Milan	Krška Václav
Hendrich Vladimír	Janáček Leoš	(Doinel)	Krumbachová Ester
Hermann a synové	Janák Pavel	Klepl Bohumil	Kříž Petr (fotograf)
Hitchcock Alfred	Janda Luděk	Klimt Aurel	Kříženecký Rudolf
Hitler Adolf	Janeček Vít	Klos Elmar st.	Kučera Martin
Hlaváčová Jana	Janek Miroslav	Klos Jan	Kučerová Milada
Hlavatý Jan	Janík Štěpán	Kluge Josef	Kučerová Tereza
Hlavatý Vratislav	Janosch	Klusák Jan	Kuběna Jiří
Hlobil Emil	Janžurová Iva	Klusáková Veronika	Kubíček Jiří
Hoffmeister Adolf	Jarchovský	Knížák Milan	Kubín Josef Štefan
Holan Rudolf	Jasný Vojtěch	Kohout Jára	Kubrick Stanley
Holý Miloslav	Ježek Jaroslav	Kocáb Michael	Kuršova Květa
Horáček Pavel	Jäckl (esesman, vrah	Koch-Hooge Wilhelm	Kurt Müller Gerhard
Horymír	Milady Pixové)	Koch Pavel	Kutman, Jaroslav
Hovorka Marek	Jegorov Evžen	Kolafa Jiří	Květ Jan
Hrabal Bohumil	Ježíš Kristus	Kolář Jan	Kvizová Klára
Hekrdla Josef	Jílková Eva	Kolařík Vojtěch	Kysela František
Herz Juraj	Jiránek Vladimír	Kohlhaas Michael	Kintera Kryštof
Herzog Werner	Jirásek Pavel	Kolíbal Stanislav	Lada Josef
Hudeček Antonín	Jirásek Václav	Komenský Jan Amos	Lagner Pavel
Hobl Pavel	Jirásková Jiřina	Končinská Claudine	Lakomy Reinhard
Hofman Eduard	Jiroušková Marie	Konečná Jarmila	Lapuhs Genia
Holland Agnieszka	Juchelka Miroslav	Kopecký Matěj	Látal Stanislav
Hollar Václav Bohemus	Jones James	Kopprasch Hans	Látalová Marta
Holý Stanislav	Juncosu Pilar	Kopřiva Milan	Lebdušková Helena
Hořejší Jan	Juráček Pavel	Kotík Josef	Lehký Vladimír
Höger Karel	Justl Vladimír	Kouba Karel	Lenin Vladimír Iljič
Hron Pave (fotograf)			

Letenský Miroslav
Lhoták Kamil
Libuše
Libenský Stanislav
Lipský Lubomír
Lipský Oldřich
Lomonosov Michail
Loon Henrik W. van
Loudová Ivana
Lowecraft H.P.
Lucas George
Lužik Rudolf
Lubyneckyj Myron
Theofil

Mach Jan
Mácha, Karel Hynek
Macháně Jiří
Machov, Alexander
Macourek, Miloš
Maixnerová Alice
Malík, Vladimír
Makovec Miloš
Malásek Jiří
Malkina Lilian
Man Ray
Mánes, Josef
Mandys, Pavel
Marat Zdeněk
Marek PEtr
Mareš Stanislav
Marlow Phil
Martin Klaus
Marx, Karel
Maszárik, Josef
(Masaryk, Tomáš)
Masaryk, Tomáš
Masaryk, Jan
Masník, Boris
Masník, Ivan
Máša Antonín
Mašková Květa
McLaren, Norman
Mencl, Václav

Menclová, Dobroslava
Mensdorff-Pouilly
Alfons
Menzel, Josef
Menzel Jiří
Mergl, Václav
Merglová, Pavla
Meruňková Růžena
Merta Zdeněk
Mertová, Michaela
Metz Christian
Měšťan Vojtěch
Michalkov Nikita
Michailov Angelo
Michl Jiří
Miklínová /Hůlová
Galina
Miler, Zdeněk
Miller Henry
Miłosz Czesław
Milota Stanislav
Mináčová Zuzana
Miró i Ferrá, Joan
Miró, Dolores
Moliere, vlastním
jménem Jean-Baptiste
Poquelin
Munková Alena
Murat René
Muzika, František
Müller-Geng Karin
Müllerová Alena

Náprtsek Vojtěch
Navrátilová Zdena
Navrátilová Hana
Nebezský Jiří J.K.
Nechleba Vratislav
Nejedlý Vít
Nešleha Pavel
Němcová Božena
Němec Jan
Němec, Vladimír
Nepomucký Jan Sv.
Nicholson Jack
Nolan Christopher
Nosek Karel

Nosek Gustav
Novák Karel
Novotná Antonín
Novotný J. A.
Nový Oldřich

Obrovský, Jakub
Olexová, Jana
Otevřel Martin

Paganini, Niccoló
Papadopoulosové Niké
Pavel Ota
Pavlátová, Michaela
roz. Slováková
Palacký František
Palec, Milan
Pancíř Vít
Patočka Jan
Pěčová Ivana
Pěchouček Michal
Pekárek Jiří (fotograf)
Peltz Gisela
Petana Miloš
Pospíšilová Vlasta
Pilarová Eva
Plachta, Jindřich
Pleskot, Jaromír
Philippová, Helena
Picabia Francis
Picasso, Pablo
Pícha Františka
Pilař Radek
Pinkava Jan
Pinkava Josef
Pistora Marek
Piussi Zuzana
Pixa Kamil
Pixová Milada
Platovská Marie
Poche, Emanuel
Polauf Stanislav
Pořícký Josef
Pospíšil Jan
Pošová Kateřina
Poš Jan

Poš Petr
Povejšilová Irena
Prosincová Alexandra
Prousa Jaroslav
Přeučil Jan
Prévart Jacques
Procházka Jan
Procházková Mária
Procházková Stanislava
Pruťkov Kozma
Pukl Vladimír

Raban Josef
Radok Alfred
Rein Václav
Rejmanová Zdena
Renč Filip
Renč Ivan
Rimbaud Arthur
Rodrigues Robert
Roháč Ján
Romberg Michail
Rose Selavy (Marcel
Duchamp)
Roubal Jan
Roubínek Otakar
Rozsypalová Eva
Růžek Martin
Ryba Jan Jakub
Rybczynski Zbigniew

Řada Vlastimil
Řehoř Zdeněk
Řezníčková Pavla
Řídký Jaroslava
Říčařová Věra (Vítková)

Sádek František
Salzer František
Satrapová Marie
Sedláčková Andrea
Seifert Jaroslav
Seidl Zdeněk
Sekora Ondře
Sektorová Dagmar
Shakespeare William

Shandy Tristram
 Shymalan M. Night
 Schlegel Hans-Joachim
 Schmidtchen Achim
 Schorm Evald
 Schwarzenberg,
 šlechtický rod
 Silovský Vladimír
 Sitchin Zecharia
 Sitenský Ladislav
 Skarpíšek Jan
 Skřípek František
 Skupa Josef
 Skupová Jiřina
 (Schwarzová)
 Skyba Martin
 Slach Karel
 Slachová Eva
 Smetana Zdeněk
 Smetanová Věra
 Smoljak Ladislav
 Smutný Oldřich
 Soelder Ivo
 Sokurov Alexander
 Spielberg Steven
 Spurná Marie
 Stalin Josef
 Stankovič Andrej
 „Nikolaj“
 Stavěl Štěpán (vnuk
 Miroslava Štěpánka)
 Strakoň Emil
 Steinbeck John
 Steigerwald Karel
 Steinebrg Saul
 Steinhof Eugen
 Sterne Laurence
 Stivens Dal
 Stivín Jiří
 Stradivari Antonio
 Strnad Václav
 Strnadel Antonín
 Suchánek Vladimír
 Suchý Jiří
 Svatoš Milan
 Svěrák Zdeněk
 Sviták Ivan

Svododa Josef
 Svobodová Lucie
 Svolínský Karel
 Swift Jonathan
 Sychra Vladimír
 Sýkora Michal
 Šafář Jiří
 Šalamoun Jiří
 Šalamounová Eva
 Natus
 Šalamounová Barbora
 Šebánek Jiří
 Šabata Jaroslav
 Šebestík Jiří
 Šebestíková Jana
 Šejda Bohumil
 Šetlík Jiří
 Ševčík Jiří
 Šichová Marta
 Šimončíč Josef
 Šlitr Jiří
 Šrámek Bohuslav
 Škapová Zdena
 Škvorecký Josef
 Špalj Ivo
 Špála Václav
 Špáta Jan
 Špecinger Otakar
 Štamfestová Lucie
 Štecha Pavel
 Štěpánek Miroslav
 Štěpánek Miroslav ml.,
 syn
 Štěpánková Lena (Lenka), dcera
 Štěpánková Jaroslava
 (Jarka) manželka
 Štěpánková Antonie,
 matka
 Štěpánová Hana
 Štochlová Helena
 Štroblová Jana
 Štursa Jan
 Šturz Stanislav
 Šulc Viktor
 Švadlena Novotný

Ondřej
 Švehla Antonín
 Švankmajerová Eva
 Švankmajer Jan
 Švankmajer Václav
 Švoma Martin
 Tábořský Miroslav
 Talich Václav
 Tanguy Yves
 Tarantino Quentin
 Tarkovský Andrej
 Tesař Vladimír
 Thao Nguyen Phuong
 Thein Hanuš
 Thiele František
 Tichý František
 Tolkien John Ronald
 Reuel
 Toman Jiří
 Tománek Jan
 Tomek Prokop
 Topič Kristian
 Topor Roland
 Tosatti Vieri
 Trochtová
 (překladatelka)
 Tröster František
 Trnka Jiří
 Třeštíková Helena
 Turgeněv Ivan
 Tyc Zdeněk
 Tyl Josef Kajetán
 Tyler Jiří
 Týrlová Hermína
 Týrš Miroslav
 Ulver Stanislav
 Ulverová Radana
 Urban Ivan
 Urbánková Naďa
 Urc Rudolf
 Uljanov Mikuláš
 (Vladimír Iljič Lenin)

Vacek Jindřich
 Vacek Miloš
 Václav Sv.
 Vachek Karel
 Vachek Petr
 Vančura Vladislav
 Vaněk Jaroslav
 Vaněk Jiří
 Vavrečková Xenie
 Vašulka Bohuslav
 (Woody)
 Vávra Roman
 Vavřík Rýz Jan
 Velebný Karel
 Velen Oldřich
 Veselý Jindřich
 Verlaïne Paul
 Věk F. L.
 Vihanová Drahomíra
 Vicena František
 Vít Ivan
 Vítek František
 Vlášil František
 Vlasáková Vlasta
 Vlček Martin
 Vachek Karel
 Vodička Jindřich
 Vodičková Krista
 Vodňanský Jan
 Vokoun Jiří
 von Möllendorf Horst
 Vorel Jiří
 Vosecký Martin
 Voskovec Jiří
 Vrána Vladimír
 Vrbková Haba
 Vrubel Michail
 Vyčítal Jan
 Vyleťal Josef
 Vyskočil Ivan
 Vystrčil František
 Walachová Hana
 Walló Olga
 Wasserbauer Miloš
 Wdowiak Longin
 Weiss Jiří

Werich Jan
Wiener Hans-Ulrich
Wilde Oscar

Zábrana Jan
Zadrobílek Vladislav
Záhorský Bohuš
Zach Jan
Zálešák Štěpán
Zámecká Vanda
Zápotocký Antonín
Zástěra J., učitel zpěvu
na Gymnáziu Ant.
Dvořáka
Zatloukal David
Zázvorková Stella
Zelenka Antonín
Zellweger Renée
Zeman Karel
Zemeckis Robert
Zich Jakub
Zika Jan
Zmatlíková Helena
Znoj Jan
Zobač Jiří
Zvoníček Petr
Žabka Michal
Žito, kouzelník
Žižka z Trocnova, Jan
Žižka Jan (Fites)

