

# **Totalita v animovaném filmu**

MgA. Veronika Pasterná Szemlová, Ph.D.

Teze disertační práce

Teze disertační práce

## **Totalita v animovaném filmu**

### **Totalitarianism in Animated Film**

Autor: MgA. Veronika Pasterná Szemlová, Ph.D.

Studijní program: P8206 Výtvarná umění

Studijní obor: 8206V102 Multimédia a design

Školitel: prof. akad. mal Ondrej Slivka, ArtD.

Oponenti: prof. Ľudovít Labík, ArtD.

doc. akad. mal. Michal Zeman

Zlín, prosinec 2018

© Veronika Pasterná Szemlová

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

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

Plná verze disertační práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

ISBN 978-80-7454-813-0

## **ABSTRAKT**

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

## **ABSTRACT**

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

# OBSAH

ÚVOD	6
1. VYMEZENÍ CÍLŮ DISERTAČNÍ PRÁCE	7
1.1 Výzkumné otázky	7
2. ANALÝZA ZDROJŮ	8
2.1 Primární zdroje	8
2.1.1 Výběr filmů pro analýzu	8
2.2 Sekundární zdroje	9
2.2.1 Příbuzné práce	9
2.2.2 Souborné práce	10
2.2.3 Biografie	10
2.2.4 Filmová pásma	10
2.2.5 Kontext doby - propaganda	11
2.2.6 Kontext doby - cenzura	11
3. METODOLOGIE ANALÝZY	11
3.1 Sledované aspekty	12
3.2 Fáze analýzy	12
3.2.1 1. fáze - sběr dat, kategorizace	12
3.2.2 2. fáze - shlednutí, hodnocení	12
3.2.3 3. fáze - interpretace	13
4. POJMY A JEJICH DEFINICE	13
4.1 Totalita	13
4.1.1 Definice, kategorizace a obsah pojmu totalita	13
4.2 Propaganda	14
5. SITUACE VE VÝCHODNÍM BLOKU	14
6. KRITIKA REŽIMU V ČESKOSLOVENSKU	14
6.1 Cenzura	15
6.2 Podoby kritiky	15
7. ANALÝZA KRITICKÝCH SNÍMKŮ	16
7.1 Hodnocení	16
7.2 Interpretace dle výzkumných otázek	18
8. ANIMOVANÝ FILM HRACÍ SKŘÍŇKA	19
8.1 Idea	19
8.2 Struktura filmu	20
8.2.1 Scénář	20
8.2.2 Inspirace	21
8.2.3 Postavy	21

8.2.4	<i>Výtvarné řešení</i>	22
8.2.5	<i>Animace</i>	22
8.3	Postprodukce	22
8.3.1	<i>Střih</i>	22
8.3.2	<i>Hudba</i>	22
8.3.3	<i>Zvuk</i>	23
8.4	Analýza charakteristik totality	23
8.4.1	<i>Přítomnost ideologie</i>	23
8.4.1	<i>Jediné centrum moci, strana, vůdce</i>	24
8.4.2	<i>Monopol na kontrolu armády</i>	24
8.4.3	<i>Úplný dohled nad prostředky masové komunikace</i>	24
8.4.4	<i>Teror</i>	25
8.4.5	<i>Centrálně řízená ekonomika</i>	25
9.	PŘÍNOS PRÁCE PRO VĚDU A PRAXI	26
	ZÁVĚR	27
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY - VÝBĚR	30
	SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	33
	SEZNAM OBRÁZKŮ	34
	SEZNAM TABULEK	35
	TVŮRČÍ AKTIVITY AUTORA	36
	ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA	37

## ÚVOD

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

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

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

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

# 1. VYMEZENÍ CÍLŮ DISERTAČNÍ PRÁCE

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

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

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

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

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

## 1.1 Výzkumné otázky

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

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



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

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

## **2. ANALÝZA ZDROJŮ**

### **2.1 Primární zdroje**

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.2 Sekundární zdroje

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

Textové prameny se dělí do čtyř kategorií:

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

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

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

### 2.2.1 Příbuzné práce

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

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

### 2.2.2 Souborné práce

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

### 2.2.3 Biografie

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

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

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

### 2.2.4 Filmová pásma

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

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

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

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

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

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

Popis práce filmové cenzury v Československu doplňuje kontext vzniku vybraných filmů. Publikace *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech* (Skupa, 2016) se soustředí na hraný film ve zmíněné dekádě a diplomová práce Natálie Rakové je zacílena pouze na animovaný film (2012). Přímo zakázaným filmům v socialistických kinematografiích se věnuje Jaromír Blažejovský (2010), Martin Steinbach (2015) cílí na trezorové filmy a jejich tvůrce v Československu. Zajímavé informace lze čerpat z orálních zdrojů, kde se odráží osobní zkušenosti. Urc podotýká, že období 1948 - 1989 mělo své vrcholy mocenské kontroly a zase období uvolnění, jež kopírovala filmová produkce a vyzdvihuje mistra v práci s cenzurou Viktora Kubala. Některé články však polemizují nad vlivem cenzury v minulosti ve srovnání se současným ekonomickým diktátem (Joschko a Morgan, 2008).

## **3. METODOLOGIE ANALÝZY**

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

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

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



- 3) druhé shlednutí filmu - zaznamenávání jednotlivých charakteristik dle jejich výskytu a intenzity do společné tabulky

### 3.2.3 3. fáze - interpretace

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

## 4. POJMY A JEJICH DEFINICE

### 4.1 Totalita

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

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

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

Totalitarismus je řazen mezi nedemokratické formy vlády. Dle Balíka a Kubáta existuje řada pojmů popisujících její podoby (absolutismus, autarchie, autokracie, autoritarismus, despocie, diktatura, hegemonismus, oligarchie, plutokracie, teokracie, totalitarismus, tyranie apod.), které rozdělují do dvou skupin podle kritéria historického (spjaté s konkrétní událostí, epochou) a obsahového (nelze je vztáhnout ke konkrétní události, epoše), jež se vzájemně kříží. Totalitarismus řadí do skupiny historicky definovaných pojmů, nicméně ho spojuje s moderním věkem, s 20. stoletím (Balík a Kubát, 2004, s. 16-17). Tento pohled s nimi sdílí řada dalších teoretiků jako třeba Aron, Arendtová, či Sartori, avšak existuje méně početná skupina tzv. "primordialistů", která vidí paralely totalitarismu v hlubší minulosti s tím, že vládnoucí vrstva akorát využívala k ovládnutí společnosti jiné technické prostředky (př. Čermák).

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

- 1) Přítomnost oficiální ideologie pro všechny členy společnosti. Tato ideologie legitimizuje počínání vládnoucích vrstev.

---

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

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

Těchto šest bodů tvoří podklad pro závěrečnou filmovou analýzu.

## 4.2 Propaganda

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

## 5. SITUACE VE VÝCHODNÍM BLOKU

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

## 6. KRITIKA REŽIMU V ČESKOSLOVENSKU

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

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

## 6.1 Cenzura

Ve všech čtyřech obdobích se tvůrci potýkali se zásahy a omezeními, které jim připravovala cenzura. Pro ozřejnění jejího fungování je potřeba popsat několikero úrovní, skrz které kontrolní mechanismus sledoval celý proces výroby filmu.

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

## 6.2 Podoby kritiky

Z míry a zacílení kritiky vyplynuly následující skupiny filmů:

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

---

<sup>2</sup> Barta přiznává, že u *Projektu* nebyl ten širší kontext unifikace bydlení a myšlení záměr (Ulver, 2004, s. 356)



## 7. ANALÝZA KRITICKÝCH SNÍMKŮ

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

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

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

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

### 7.1 Hodnocení







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

Tabulka 7.1 Charakteristiky totality v jednotlivých filmech

NÁZEV FILMU	REŽIE	ROK	INTENZITA CHARAKTERISTIK																	
<i>Proč UNESCO</i>	Jiří Trnka	1958																		
<i>Pozor!</i>	Jiří Brdečka	1959	■	■	■															
<i>Bombománie</i>	Břetislav Pojar	1959	■	■	■															
<i>O místo na slunci</i>	František Vystrčil	1959																		
<i>Lev a písnička</i>	Břetislav Pojar	1959	■	■																
<i>Rozum a cit</i>	Jiří Brdečka	1962	■	■																
<i>Špatně namalovaná slepice</i>	Jiří Brdečka	1963	■	■	■															
<i>Pingvin</i>	V. Popovič, V. Margótsy	1964																		
<i>Ruka</i>	Jiří Trnka	1965	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
<i>Byt</i>	Jan Švankmajer	1968	■	■	■															
<i>Zahrada</i>	Jan Švankmajer	1968	■	■	■	■														
<i>Okno</i>	Juraj Bindzár	1968	■	■	■	■														
<i>Obři</i>	Gene Deitch	1969	■	■	■	■														

<i>Darwin Antidarwin aneb Co žížala netušila</i>	Břetislav Pojar	1969	orange	orange	orange	purple	red						
<i>Metamorfeus</i>	Jiří Brdečka	1969	red	red	red								
<i>Laokon</i>	Václav Mergl	1970	orange	blue	red	red	red						
<i>Socha</i>	Jaroslava Havetová	1970	orange	red									
<i>Balablok</i>	Břetislav Pojar	1972	orange	orange	orange	purple	red	red					
<i>Šach</i>	Viktor Kubal	1974	blue	purple	red	red	red						
<i>Co jsem princovi neřekla</i>	Jiří Brdečka	1975											
<i>Krabi</i>	Václav Mergl	1976	orange	blue	purple	red							
<i>Obor a kamenár</i>	Blanka Šperková	1978	orange	orange	blue	blue	red	red					
<i>Bum</i>	Břetislav Pojar	1979	blue	purple	red								
<i>Konec krychle</i>	Zdeněk Smetana	1979	orange	dark green									
<i>Projekt</i>	Jiří Barta	1981	orange	light green	dark green								
<i>Kontakty</i>	Jaroslava Havetová	1981	orange	orange									
<i>Kdyby</i>	Břetislav Pojar	1981	orange	purple	red	red							
<i>'E'</i>	Břetislav Pojar	1981	orange	orange	orange	blue	blue	light green	red	red	red	red	red
<i>Totem</i>	I. Popovič, V. Pikalík	1981	orange	orange	red								
<i>Zaniklý svět rukavic</i>	Jiří Barta	1982											
<i>Obyčejný příběh</i>	Zlatica Vejchodská	1982	orange										
<i>Možnosti dialogu</i>	Jan Švankmajer	1982	orange										
<i>Blcha a slon</i>	Ivan Popovič	1983	orange	orange	blue	blue	red	red	red				
<i>Poledný kameň</i>	J. Hučko, J. Havetová	1983	orange	blue	red								
<i>Kyvadlo, jáma a naděje</i>	Jan Švankmajer	1983	red	red	red								
<i>Black and White</i>	Václav Bedřich	1984	orange	orange									
<i>Co vy na to, pane barone?</i>	Ilja Novák	1984											
<i>Dilema</i>	Pavel Koutský	1984	red										
<i>Co oko neuvidí</i>	Pavel Koutský	1987	red	red									
<i>Úděl</i>	Jaroslava Havetová	1988	orange	red	red								
<i>Celina</i>	Ondrej Slivka	1989											
<i>Idol</i>	Viktor Kubal	1989	orange	orange	orange	blue	blue	red					
<i>Klub odložených</i>	Jiří Barta	1989	orange	red									
<i>Tma/Světlo/Tma</i>	Jan Švankmajer	1989											

Tabulka 7.2 Legenda k charakteristikám totality

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

## 7.2 Interpretace dle výzkumných otázek

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







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

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

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

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

Tabulka 7.3 Výskyt charakteristik totality

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

## 8. ANIMOVANÝ FILM HRACÍ SKŘÍŇKA

Nedílnou součástí disertační práce je animovaný snímek *Hrací skříňka*, který je představen skrz celý tvůrčí proces od formování námětu po postprodukcí. Současně pak podléhá analýze podle stejných charakteristik totalitního režimu, jako předešlé snímky.



Obrázek 8.1 *Hrací skříňka*

### 8.1 Idea

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

Jen velmi pozvolna se rozvíjí občanská společnost, z jejíhož jemného předuva je utkána praktická část disertační práce. V animovaném snímku *Hrací skříňka* je zakódováno mnoho otázek, ale jen několik odpovědí. Jakým způsobem může

vnímat svobodná společnost nesvobodu a naopak? Zda si víc uvědomuje hodnotu svobody ten, kdo ji nikdy neprožil nebo ten kdo v ní žije celý život? Jak moc svobodní jsou lidé, kteří kvůli svému pohodlí nebo strachu přivírají oči před nesvobodou druhých?

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

## 8.2 Struktura filmu

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

První část filmu se odehrává přímo v hrací skříňce. Starý poloslepý dirigent zde řídí velikášskou skladbu, jejíž jednotlivé tóny tvoří vlastními těly lidé připevnění na obrovském válci. Náraz hlavou o kovový plát nad válcem vydává požadovaný tón v závislosti na postavení člověka na válci. Skutečný lidský hrací stroj. Jde o práci bolestivou, nicméně dirigent vždy svým "muzikantům" zacelí rány a skladba může pokračovat.

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

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

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

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

### 8.2.1 Scénář

Nejsložitějším tvůrčím problémem bylo nalezení formy, v jaké otevřít všechny zásadní otázky. Při utváření námětu velmi záhy vplynulo, jaké

charaktery postav by měly být zastoupeny, jaká bude základní dějová struktura a prvky, které se v ní musí objevit. Zvolený formát vyžadoval vzájemné propojení dvou světů, svobodného a nesvobodného, a přitom nesklouznout k přílišné popisnosti a ambici vyčerpávajícího modelu společenského řádu.

### 8.2.2 Inspirace

Jde o cílený zájem o téma, o niternou potřebu pochopit podmínky vzniku a existence totalitního uspořádání skrze knihy, filmy, divadelních představení, setkávání s hosty festivalu demokracie a občanské společnosti Zlínské jaro, diskuse s pamětníky, aj. Touha pochopit zvrácenost režimu a ztvárnit jeho model byla hnána především nezměrným úžasem nad jeho možnou existencí a houževnatostí v poměrně nedávné době.

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

### 8.2.3 Postavy

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

Divák se ve filmu setká s postavou represivního dirigenta, s nespifikovanou mocí v podobě černé ruky, představitelem pasivního odporu, disidentem, jeho podporovatelkou, dívkou a dalšími jedinci, mezi nimiž se dají najít velice rozdílné charaktery určující jejich postoj na ose kolaborace - odboj. Vně hrací skříňky se pak objevuje blíže neurčená požitkářská společnost.

### 8.2.4 Technologie

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

a dále exportovala jako nekomprimovaná sekvence obrázků. Záběry se pak postupně importovaly do video stopy v programu Adobe Premiere.

### **8.2.5 Výtvarné řešení**

Film se skládá ze tří výtvarně odlišných částí, které podtrhují odlišnost světů (narážka na Pärna).

### **8.2.6 Animace**

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

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

## **8.3 Postprodukce**

### **8.3.1 Střih**

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

### **8.3.2 Hudba**

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

Ve filmu se objevují dvě základní melodie v několika obměnách. První, ideologická skladba, nás začíná provázet hrací skříňkou. Skládá se z úderů hlav protagonistů o železné pláty, které se spojí ve cvrnkání. Postupně se přidávají další nástroje a melodie tak v průběhu času graduje. V její největší plnosti se velmi rychle zborší pod nápoem falešných tónů. Stejná melodie se však v dobových obměnách jazzu a klávesových 80. let objevuje v následných částech

filmu. Jakkoliv se snaží obléci jiný kabát, stále se jedná o stejnou melodii, na které je něco špatně. To proto, že nevychází z mechaniky zařízení, ale z utrpení lidí.

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

### 8.3.3 Zvuk

Vzhledem k využívání diegetické hudby přináší ruchová složka kontrast. Když se nehraje, je téměř hrobové ticho tak, aby vynikla tíživá atmosféra uvnitř hrací skříňky. Slyšíme kroky, léčící a mučící proces, dirigentovy skřeky, každý zvuk nabírá dramatickosti. Tahle funkce se ztrácí vně hrací skříňky, kde ruchová část slouží k překlenutí děje mezi dvěma hudebními skladbami. Ruchová pasáž ve třetí části opět nabírá významotvornosti a drammatizuje akci.

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

## 8.4 Analýza charakteristik totality

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

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

Tabulka 8.1 Charakteristiky totality ve filmu Hrací skříňka

NÁZEV FILMU	INTENZITA CHARAKTERISTIK											
Hrací skříňka												

### 8.4.1 Přítomnost ideologie

Ideologii ve formě hudební skladby vytváří lidé boucháním svých hlav o železné pláty. Je kontrolována z centra moci, od dirigenta. Ten dohlíží na její správnou interpretaci, jakoukoliv odchylku trestá. Celým filmem se nese tatáž skladba, bere na sebe pouze různé podoby odkazující na vývoj hudebního žánru.



Jakkoliv se však skrývá v novém hávu, vždycky symbolizuje triumf zla, protože její existenci zajišťuje zase jiná a jinak trpící společnost. V protikladu této skladbě se objevuje melodie, kterou hrají lidé dobrovolně, aby se osvobodili. Zaznívá v momentech, kdy bojují za svou nezávislost. Tato ideologie společenské nezávislosti působí na jednotlivce naopak jako tmel, bez její přítomnosti by nebylo o co se opřít.

Také na fungování původní mocenské ideologie se podílí celá společnost, ale činí tak pod nátlakem, protože produkce skladby je bolestivá, zanechává jim na hlavách zranění. V tomto smyslu lidé uvnitř hrací skříňky a jiných zařízení ideologii spoluvytváří, ačkoliv jí již pravděpodobně nevěří pro její vyprázdněnost. Svou situaci berou jako danost, skladba tu byla a bude věčně, proto se musí hrát. Dirigent své "nároky na výkon moci" odůvodňuje svou potřebností pro léčbu ran všech členů společnosti, tedy dokud poslouchají a vydávají správné tóny. Naproti tomu svobodná společnost vnímá svou ideologii jako životní krédo, přináší jim zábavu a o tu jim jde. Díky jejím benefitům přivírají oči nad jejím původem.

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

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

#### **8.4.2 Monopol na kontrolu armády**

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

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

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

#### 8.4.4 Teror

Na principu strachu vyvolaného dirigentovým terorem stojí fungování systému. Dirigent disponuje až nadpřirozenými schopnostmi, díky svým taktovkám, ve kterých tkví jeho moc. Aby si udržel poslušnost, vytvořil systém vzájemné závislosti. Lidé sice trpí, ale díky léčbě svých ran nepřemýšlí nad tím, že by vůbec trpět nemuseli, kdyby nehráli. Proto ze začátku vůbec nemusí sahat k represivním prostředkům a taktovku používá pouze v "pozitivním" smyslu, nehledě na to, že mu dodává autoritu při dirigování. Čím vyšší je ale míra vzdoru, tím drastičtější metody dirigent používá. Prvotní výhružky spojené s demonstrací síly zapůsobí na patolízaly, kteří při vidině prospěchu (ochrana hlavy před nárazy), začnou donášet na nepřizpůsobivé jedince. Vytváří tím postupně síť spolupracovníků. Hierarchická struktura moci nevychází z instituce policie, nýbrž z tajných a zjevných kolaborantů zodpovídajících se dirigentovi. Ten však nikomu nedává privilegované postavení po jeho boku. Jakkoliv mohou být spolupracovníci zvýhodněni, pořád se musí účastnit na chodu hudební skladby, a nemohou si být jisti svým výsadním postavením.<sup>3</sup> Dirigent také není nejvyšší instancí, stále lze tušit, že podléhá jiné autoritě. O tom, kdy se začne a skončí s hraním, rozhoduje totiž Černá ruka. Jejich komunikace však probíhá v náznacích, skrytě před společností. Pokud se vrátíme k trestání za prohřešky, síla dirigentových utlačovatelských technik se stupňuje. K působení bolesti a neléčení ran přidává zamezení pohybu a možnosti se vůbec vyjadřovat. Zdánlivě tím dosahuje úplného ovládnutí situace, vzápětí se však ukáže prostý fakt fyzické převahy sjednocené společnosti. Jelikož dirigent přišel o speciální vlastnosti taktovek, přestal motivovat spolupracovníky, kteří se pro jistotu přidaly k protistraně. Zůstala mu pouze schopnost měnit svou podobu do kompaktnější formy, která mu umožní přečkat, než nalezne nový prostor ke svému rozvoji.

#### 8.4.5 Centrálně řízená ekonomika

Centrálně řízená ekonomika je zpodobněna v kouzelných taktovkách, které jsou všemocné a podle zásluh rozdělují vše potřebné muzikantům. Záhy ale vyjde napovrch jejich omezená moc naznačením provázanosti s vnějším (svobodným) světem. Z provázanosti ekonomik mají obě společnosti "profit". Dirigent získává nové taktovky a udržuje díky tomu hrací skříňku v chodu pro zábavu vnějšího světa. Množství jeho statků, taktovek, však závisí na situaci venku. Dokud se lidé baví a skladba hraje ve své plné kráse, podporuje to i jejich spotřebu. Díky dostatku zbytků po jejich jídle, čínských hůlek, může dirigent prosazovat svou moc. Zatímco svobodná společnost by v důsledku

---

<sup>3</sup> Zde se objevuje paralela se Švankmajerovou Zahradou. Jeho živý plot také tvoří různí jedinci, kteří před autoritou plní svou funkci, i když je tam vlastně nikdo nadrž. Kolaboranti donášejí na své kolegy z důvodu závisti. Nemůže být přece nikdo, kdo by se měl lépe než oni, ať všichni nesou stejný úděl, odchylky se musí potrestat.

vzdání se této provázanosti (zavedením sankcí) musela jen omezit "mejdan", pro totalitu by to znamenalo rovnou existenční ohrožení. Naplno se to projeví ve chvíli, kdy už není nikdo ve vnějším světě, koho by zastaralá hudba bavila. Díky tomu dojde ke zhroucení plánované ekonomiky, muzikantům není co dát a ti se tak definitivně přidají na stranu vzbouřenců. Vysvětlení zhroucení ekonomiky nemusí tkvět jen v zastaralosti hudby, spouštěcím momentem mohou být také disharmonické tóny zapříčiněné disidentem, který tak protivně upozorňuje na problematičnost celého mejdanu a společnost se tak raději alibisticky přesouvá na jiný, který je zároveň i modernější.

## 9. PŘÍNOS PRÁCE PRO VĚDU A PRAXI

Teoretická část disertační práce detailněji mapuje doposud málo probádanou oblast kritiky komunistického režimu v krátkém animovaném filmu v ČSSR mezi lety 1948 a 1989. Společně s kontextem práce zahrnujícím dokumentaci procesu cenzury a osudy jednotlivých snímků i jejich autorů, může být vodítkem historikům i široké odborné veřejnosti k osvětlení mechanismů moci období totality ve vztahu k audiovizuálnímu umění.

Praktická část, zahrnující vlastní výzkum čtyřiceti čtyř kritických filmů a jejich hodnocení z hlediska definice totalitarismu, nabízí komplexní pohled na výslednou podobu kritiky režimu a její intenzitu v krátkém animovaném filmu.

Může posloužit jako východisko pro systematický výzkum tématu v dalších zemích Východního bloku, či pro navázání ve studiu kritiky kapitalismu v České a Slovenské republice po Sametové revoluci. Zde je možné využít metodiky výzkumu a nahrazení pozorovaných aspektů dle charakteristických znaků kapitalistického systému.

Projektová část věnovaná tvorbě animovaného filmu *Hrací skříňka* cílí na co nejúplnější filmovou definici totality, přičemž ve druhém plánu kritizuje demokratické země za podporu vlád nedemokratických.

*Hrací skříňka* je svým pojetím příspěvkem do diskuse o nazírání na podobu totalitního režimu a jeho jednotlivé charakteristiky, zároveň také velmi aktuálním apelem k odmítnutí nadřazování ekonomických zájmů nad obhajobou lidských práv v zemích, kde jsou systematicky pošlapávána. Může posloužit také ve školách při úvodním výkladu jednotlivých aspektů totality.

## ZÁVĚR

Éra komunismu v Československu připravila tvůrcům animovaného filmu nelehké tvůrčí prostředí. Pro to, aby mohli točit filmy, čelili řadě nesmyslných překážek, které režim potřeboval jak pro kontrolu nad jejich tvůrčím procesem, tak pro dokazování jejich loajality. Mnohokrát balancovali na hraně, kdy někteří jako třeba Jan Švankmajer si nenechali svou vnitřní svobodu vzít, někteří jako Jiří Brdečka "se neumazali příliš" (Brdečková a Šulc, 2013, s. 15) a jiní zřejmě brali občasnou úlitbu režimu jako součást doby a vlastně příjemné finanční přílepkování (Zdeněk Smetana, Zdeněk Miler). Byli i tací, kteří se naopak hrdě věnovali adoraci systému, ať už Eduard Hoffman nebo řada dalších, ochotně produkujících jeden škvár za druhým, jejich jména ale postupně mizí pod nánosem historického prachu.<sup>4</sup>

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

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

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

---

<sup>4</sup> Nicméně tendenční produkce také nebyla jedolitá, dají se rozlišit zcela schematické filmy jako *Kombajn a Brigáda* a filmy kultivovanější jako *Rudá stopa*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Proč však tvořit film o totalitě v současném blahobytu těžícím z výtvarných západní společnosti? Bylo by krátkozraké se nechat ukolébat nynější svobodou a neuvědomovat si její křehkost, nechat volný průchod silícím národoveckým tendencím a přijímat zábavu nenutící přemýšlet. Toho si v současnosti všímá i znovuprobuzený Hitler ve filmu *Už je tady zas* (2015)<sup>5</sup>, který vidí v televizi jen pořady o vaření. Vystihuje společenské nálady, zahraje na nacionalistickou

---

<sup>5</sup> Režie David Wnendt.

strunu a přiblíží společnost staronové katastrofě. Na jednu stranu identifikuje frustraci současného člověka, na stranu druhou jeho snahu otupovat své pocity z ní.

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

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

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

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY - VÝBĚR

- ARENDDT, Hannah, 1996. *Původ totalitarismu*. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-13-5.
- ARON, Raymond, 1993. *Demokracie a totalitarismus*. Brno: Atlantis. ISBN 80-7108-064-0.
- AUGUSTIN, L. H., 2002. *Jiří Trnka*. Praha: Academia. ISBN 80-200-1050-5
- BALÍK, Stanislav a Michal KUBÁT, 2004. *Teorie a praxe totalitních a autoritativních režimů*. Dokořán. ISBN 80-86569-89-6
- BENDAZZI, Giannalberto, 1994. *Cartoons: one hundred years of cinema animation*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, c1994, xxiii, 514 s. ISBN 0-253-20937-4.
- BENEŠOVÁ, Marie a Rudolf URC, 1995. *Dejiny animovaného filmu I*. Vysoká škola múzických umění Bratislava. Filmová a televizní fakulta. ISBN 80-85182-39-4.
- BENEŠOVÁ, Marie a Michaela MERTOVIČOVÁ, 2008. *Břetislav Pojar: věnováno jednomu z největších mužů Českého animovaného filmu*. Praha: Animation People, 63 s. ISBN 978-80-254-1189-6.
- BRDEČKOVÁ, Tereza a Jan ŠULC, 2013. *Jiří Brdečka*. V Řevnicích: Arbor Vitae, 347 s. ISBN 978-80-7467-042-8.
- DOLEŽALOVÁ, Monika, 2010. *Politická témata v animovaném filmu*. Zlín. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací.
- DOSTAL, Radim, 1997. "Původ totalitarismu" Hannah Arendtové. *Politologický časopis*. Roč. 4/1997. s. 386-396.
- DROBNÝ, Libor, 2010. *Politická témata v českém animovaném filmu*. Zlín. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací.
- DUTKA, Edgar, 2012. *Scenáristika animovaného filmu: Minimum z historie české animace*. 3. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 137 s., [4] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-252-7.
- ERBENOVÁ, Kristýna, 2015. *Paul Fierlinger: Exilová melancholie*. Olomouc. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filosofická fakulta.
- FITES: Český filmový a televizní svaz [online]. © 2012 [cit. 2018-09-05]. Dostupné z: <http://fites.cz/o-fitesu/historie/>
- FRY, Andry. Toons not so Mighty in Old Blighty. *Animation magazine*. Feb 2007, s. 30-32. WN: 0703204544021.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

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

## SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 8.1 Hrací skříňka .....	19
---------------------------------	----

## SEZNAM TABULEK

Tabulka 3.1 Charakteristiky totality v jednotlivých filmech.....	12
Tabulka 3.2 Legenda k charakteristikám totality .....	12
Tabulka 7.1 Charakteristiky totality v jednotlivých filmech.....	16
Tabulka 7.2 Legenda k charakteristikám totality .....	18
Tabulka 7.3 Výskyt charakteristik totality .....	19
Tabulka 8.1 Charakteristiky totality ve filmu Hrací skříňka .....	23

## TVŮRČÍ AKTIVITY AUTORA

Seznam výstupů evidovaných do RUV

ROČNÍK	KÓD KATEGORIE	NÁZEV V ORIGINÁLE	DRUH ČINNOSTI
2012	BMX	<i>Nesejdeš z cesty!</i>	Animovaný film
2013	CMX	<i>Our School in a Nutschell</i>	Režie
2013	CMZ	<i>Animatoráma013</i>	Instalace uměleckého díla

Přehled festivalových uvedení snímku *Nesejdeš z cesty!*:

*Oficiální výběr:*

- Annecy, 2012, Francie
- 19th Stuttgart Festival of Animated Film, 2012, Německo

*Ocenění:*

- 11th Anifest, 2012, Česká republika - Best film of the Visegrad school competition
- 15th International Film Festival ZOOM Zblizenia, 2012, Poland - Nejlepší animovaný film
- Pontino Short Film Festival 2012, Italy - Best women's director
- Cortoons - International Short Animated Film Festival 2012, Italy - Cortoons special price
- Freshly Squeezed International Student Short Film Festival, 2012, Ireland - New Talent Award
- International Student Film Festival Písek 2011, Česká republika – Nejlepší animovaný film
- Ostrava Picture 2011, Česká republika – Nejlepší animovaný film
- Hope Faludi International Youth Film Festival 2011 - 1. cena studentské poroty
- Overlook Short Film Festival 2012, Italy - Nejlepší animovaný film
- Klapka 2012, Česká republika - Cena hosta od Jana Hřebejka
- Aerokraťas 2011, Česká republika – 3. místo
- 10th Irpen Film Festival, 2012, Ukraine - 3. místo v kategorii "Alternative world"
- Insight Film Festival, 2013, United Kingdom - Special Commendation for the Rationalist Award

## ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA

### Osobní údaje

Jméno a příjmení, titul: Veronika Pasterná Szemlová, MgA.

Datum narození: 16. 5. 1987

Adresa: Paseky 524, Želechovice nad Dřevnicí

### Vzdělání

2011 - nyní: UTB ve Zlíně, FMK, Animovaná tvorba - Doktorský program

2014 - 2015: UTB ve Zlíně, FHS, Studium v oblasti pedagogických věd -  
Didaktika výtvarné výchovy

2013: Estonian Academy of Arts, Tallinn, Estonsko - Department of  
Animation

2010: Yeditepe University, Istanbul, Turecko - Department of Plastic  
Arts, Painting

2009 - 2011: UTB ve Zlíně, FMK, Animovaná tvorba - Magisterský program

2006 - 2009: UTB ve Zlíně, FMK, Animovaná tvorba - Bakalářský program

1998 - 2006: Gymnázium T. G. Masaryka v Zastávce

2012: Letní kurz Anomalia - Character design for 3D animation

2013: Letní kurz Anomalia - Storytelling

### Odborná praxe

2013 - 2015: Creative Hill College, Zlín - Učitelka animace

2013: Kino Svratka, Tišnov - Animátor, režisér, výtvarník - Animovaná  
znělka

2012: Kouzelná \*\*\*\*\*, Zlín - Pomocný animátor - videoklip pro skupinu  
Iné Kafe

2011, 2012: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK - Animátor, režisér,  
výtvarník - Znělka fakulty a propagační video pro "RUV"

2009: ZIPO Film s.r.o, Praha - Animátor, výtvarník - Animovaný spot pro  
projekt "Week of Life", reklama pro lékárnou "Dr. Max"

2008: IQ Media, Brno - Animátor, výtvarník - Animované sekvence do  
projektu "Naše zvířátka", obal na DVD

2004 - 2012: DMS, JE Dukovany, Dukovany - Grafik - tvorba novoročenek

Veronika Pasterná Szemlová

**Totalita v animovaném filmu**

Totalitarianism in Animated Film

Teze disertační práce

Vydala Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně,

nám. T. G. Masaryka 5555, 760 01 Zlín.

Náklad: vyšlo elektronicky

Sazba: autor

Publikace neprošla jazykovou ani redakční úpravou.

Rok vydání 2018

Vydání první

ISBN 978-80-7454-813-0

