

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
Ústav pro dějiny umění

Kateřina Pencová

**ČESKOSLOVENSKÝ FILMOVÝ PLAKÁT V KONTEXTU**  
**NOVÉ VLNY**  
CZECHOSLOVAK FILM POSTER IN THE CONTEXT OF NEW  
WAVE

Bakalářská práce

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování prof. Marii Klimešové za podnětné rady a povzbudivé vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat doc. Stanislavě Přádné za cennou konzultaci a v poslední řadě také Pavlu Rajčanovi za poutavý rozhovor a naskenování plakátů.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 7. 2020

.....

Kateřina Pencová

## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce s titulem *Československý filmový plakát v kontextu nové vlny* nahlíží na téma československého autorského plakátu šedesátých let 20. století v souvislosti s československou novou vlnou. Sledovaná doba zažívala společenské uvolňování, které podnítilo dynamický rozvoj na poli volného i užitého umění. Řada špičkových výtvarníků tak po vzniku výtvarné komise, která spadala do propagačního a tiskového oddělení Ústřední půjčovny filmů, dostala jedinečnou příležitost podílet se na formální i obsahové obrodě filmového plakátu, který se díky tomu stal důležitým propagačním prostředkem a nositelem tendencí moderního výtvarného výrazu. Práce je rozdělena na tři části: první kapitola se věnuje filmu šedesátých let se specifickým zřetelem ke generaci mladých filmařů, které dnes pokládáme za zakladatele nové vlny. Druhá kapitola se zabývá československým plakátem šedesátých let a jeho zásadními estetickými proměnami oproti předešlé dekádě, a to na pozadí vlivných dobových společensko-kulturních souvislostí. Poslední kapitola, ve které je nejpatrněji promítnut cíl práce – vysledovat, jakým způsobem (a zda vůbec) se poetika filmového díla propsala do plakátové plochy –, na vzorku jedenácti příkladů konfrontuje konkrétní filmový materiál s plakátem ve snaze zpozorovat vzájemný vztah a dialog, který se mezi syntetickým uměleckým dílem a obrazovou plochou odehrával.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Nová vlna, Československý film, Filmový plakát, Československý plakát, Československé užitě umění, Československá užitá grafika

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis entitled *Czechoslovak Film Poster in the Context of New Wave* deals with the topic of Czechoslovak film posters of the 1960s in connection with the New Wave movement in the film industry in Czechoslovakia. It was a period of political liberalization which stimulated the emergence of quality art unaffected by the communist regime. Thanks to the establishment of the art commission, a number of prestigious artists were given a unique opportunity to create film posters funded by the state. The posters became not only an important way of film promotion but also an expression of modern art tendencies. The thesis consists of three main parts: the first chapter focuses on film of the 1960s with a particular regard to generation of young film makers considered today as the New Wave founders. The second chapter tries to compare main aesthetic changes of Czechoslovak film poster of the 1960s with the preceding decade in connection to influential social and cultural context. The last chapter reflects the main topic of the thesis – to trace how (and if at all) the poetics of the film was written into the poster itself. On eleven examples, this work compares a specific film language with a poster in an effort to observe the relationship and dialogue that takes place between the synthetic work of art and the artistic expression of the poster itself.

## **KEYWORDS**

New Wave, Czechoslovak Film, Film Poster, Czechoslovak Poster, Czechoslovak Applied Arts, Czechoslovak Commercial Art

# OBSAH

<b>ÚVOD</b>	<b>7</b>
<b>1. ČESKOSLOVENSKÝ FILM 60. LET</b>	<b>11</b>
1.1.    SPOLEČENSKO-KULTURNÍ SITUACE	11
1.2.    NÁSTUP NOVÉ VLNY	13
1.3.    POETIKA NOVÉ VLNY	14
<b>2. ČESKOSLOVENSKÁ PLAKÁTOVÁ ŠKOLA</b>	<b>18</b>
2.1.    MOŽNÁ VÝCHODISKA PRO FORMOVÁNÍ FILMOVÉHO PLAKÁTU 60. LET	18
2.2.    PROPAGAČNÍ ODDĚLENÍ ÚSTŘEDNÍ PŮJČOVNY FILMŮ A VÝTVARNÁ KOMISE	20
2.3.    ESTETICKÁ PROMĚNA FILMOVÉHO PLAKÁTU NA PŘELOMU 50. A 60. LET	22
2.4.    PRVNÍ ÚSPĚCHY ČESKOSLOVENSKÉHO FILMOVÉHO PLAKÁTU	24
<b>3. RÉTORIKA FILMOVÝCH PLAKÁTŮ</b>	<b>28</b>
3.1.    SLNKO V SIETI (1962)	28
3.2.    KŘIK (1963)	30
3.3.    O NĚČEM JINÉM (1963)	31
3.4.    ČERNÝ PETR (1963)	33
3.5.    DÉMANTY NOCI (1964)	35
3.6.    KAŽDÝ DEN ODVAHU (1964)	37
3.7.    PERLIČKY NA DNĚ (1965)	38
3.8.    LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (1965)	41
3.9.    OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY (1966)	42
3.10.   ŽERT (1968)	43
3.11.   OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME (1969)	45
<b>ZÁVĚR</b>	<b>48</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ</b>	<b>50</b>
<b>SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY</b>	<b>56</b>
<b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b>	<b>58</b>

## ÚVOD

Jen těžko bychom v tuzemském užitém umění šedesátých let hledali fenomén tak jedinečný a tak atraktivní, jako je právě autorský filmový plakát. Přestože bylo toto období charakteristické jistou politickou oblevou skýtající možnost oprostít se od tíživého myšlenkového a výtvarného schematismu, svobodná umělecká tvorba měla nadále znesnadněnou možnost vlastní prezentace na veřejnosti. Proto není tolik překvapivé, že ambice tvůrčího experimentu výtvarníků našly prostor pro seberealizaci mimo jiné v užitě grafice, ve které se povětšinou dařilo úspěšně unikat dohledu cenzurních orgánů. Snad nejpatrněji můžeme tento tvůrčí experiment spatřit v knižní grafice a kulturním (zejména filmovém) plakátu, který zastával kromě své původní propagační funkce důležitou pozici v masovém šíření moderního výtvarného výrazu (ne nadarmo byly tehdejší výlepové plochy s jistou dávkou nadsázky označovány za „galerii pro všední den“<sup>1</sup>).

V oblasti filmového plakátu začaly být uplatňovány nové formy výtvarného projevu a ty slohové prvky, které určovaly vývoj tehdejšího výtvarného umění (abstrakce, koláž, asambláž, konceptualismus i jisté náznaky konkrétní poezie). Jednotliví tvůrci přikládali autorskému plakátu různý význam, nedá se však říci, že by tuto oblast výtvarného umění považovali za okrajovou záležitost. Plakát nebyl „pouhým“ způsobem obživy a jistou příležitostí veřejné prezentace. Napomáhal mnohým tvůrcům formulovat vlastní výtvarný názor a případně i radikalizovat svébytnou výtvarnou řeč. Důvtipný výtvarný jazyk, který se mnoha autorům podařilo do obrazové plochy promítnout, tak zpětně ovlivňoval i směřování jejich volné tvorby.

Ve snaze odpoutat se od popisné estetické sterility padesátých let hledal filmový plakát neustále nové postupy a řešení svého konečného výrazu. Obrazové plochy filmových plakátů poskytly volný prostor pro nebývale svobodné pole uměleckého hledačství, v jehož rámci se film pokoušel neilustrovat (jak bylo do té doby zvykem), nýbrž nastiňovat jeho atmosféru a ozřejmit spíš než děj filmu jeho smysl a hlavní poslání za užití obrazových ideogramů a hluboce intelektuálních metafor.

Politické tání, které se odehrávalo po Chruščovově kritice Stalinova kultu osobnosti, postupně prosakovalo do různých oblastí veřejného života a výrazně ovlivnilo také československý film, který zažil mimořádně plodné a dynamické období. Tvůrci příslušející

---

<sup>1</sup> PILÁT 1964c, 5–6.

tehdy k nejmladší generaci podnítili umělecký vzmach místní kinematografie. Film oslněný explozí umělecké kreativity se díky politické a společenské oblevě podobně jako jiná umělecká odvětví odklonil od budovatelského patosu a vznikla tak umělecky a myšlenkově ambiciózní filmová díla. Ještě dříve než šedesátá léta skončila, byla v zahraničí v souvislosti s tvorbou nastupující generace filmařů označována za „československý filmový zázrak“, u nás se pak převzalo pojmenování „československá nová vlna“.

Filmový plakát byl už ve své době velmi živě reflektován a těšil se značné pozornosti i na poli laické veřejnosti, což způsobilo, že dnešní optika tuto oblast užité grafiky šedesátých let pokládá za značně zpopularizovanou, ne-li zprofanovanou. Jak se ale při mé rešerši ukázalo, stále v této oblasti existuje dlouhá řada neprobádaných míst. Většina literatury se v souvislosti se zkoumanou problematikou zaměřuje na formální aspekty plakátů, případně na výtvarné postupy uplatňované jejich autory. Je pozoruhodné, že málokterá dobová či současná teoretická reflexe se detailněji věnuje samotnému obsahu plakátů a možné rétorice, tedy způsobu komunikace mezi propagovaným filmovým dílem a jeho plakátem.<sup>2</sup>

Právě snaha pochopit skrytý dialog a výtvarné stanovisko, které autor plakátu zaujal k propagovanému snímku, byly prvotními impulsy pro vznik této práce. Navíc nemám o kvalitách většiny československých filmových plakátů vzniklých v šedesátých letech pochyb. Jak totiž vyplývá z předchozích řádků, pro filmový plakát ve sledovaném období je příznačné, že se na jeho výtvarné podobě podíleli nejpřednější malíři, sochaři a architekti, kteří do plakátové plochy díky svému tvůrčímu intelektu dokázali snoubit nejniternější osobní pocity i prvky vycházející z kolektivní fantazie. Díky tomu se také na plakátovou produkci začalo nahlížet jako na autonomní oblast výtvarného umění.

Tuzemský filmový plakát se již ve své době těšil mimořádnému zájmu, veškerého ocenění se však autorům dostávalo na mezinárodních přehlídkách za plakáty propagující filmy zahraniční (*Bílá velryba* Jiřího Balcara, *Sladký život* od Karla Vacy, *Burziáni* Karla Teissga apod.). Tato skutečnost zapříčinila, že afíše propagující československý film, ač vynikaly stejnými kvalitami, bývaly spíše upozaděny a málokterá publikace se jimi zevrubněji zabývá. Vycházejíc z tohoto poznatku se vyprofilovalo hlavní zaměření mé bakalářské práce. Budu se v ní věnovat výlučně československým plakátům propagujícím československé filmy, a jak z názvu práce vyplývá, svou pozornost zúžím na generaci mladších filmařů a absolventů pražské FAMU, kteří svými prvními celovečerními filmy debutovali až v průběhu šedesátých

---

<sup>2</sup> Výjimkou je např. MĚSÍC 2016.



let a kteří svým nevšedním tvůrčím nábojem v mnoha případech ovlivnili i generaci starších filmařů.

Hlavním cílem práce je tedy vysledovat, jakým způsobem (a zda vůbec) se poetika konkrétního filmového materiálu propadla do plakátu, který plnil funkci stěžejního propagačního nástroje. Na základě vzorku jedenácti plakátů se tak pokusím objasnit vztah filmového díla a plakátu a poukážu na vzájemný dialog, který se na plakátové ploše odehrává. Na příkladě konkrétních plakátů budou také nastíněny výtvarné tendence a postupy vycházející ze soudobých proudů výtvarného umění i specifického výtvarného názoru uplatňovaného v autorově volné tvorbě. I přes snahu užšího vymezení není práce stále s toto téma zpracovat komplexně či monograficky zmapovat osobnosti československého plakátu šedesátých let; takové nároky si ani neklade. Pokusím se však nastínit cesty a možné způsoby uvažování, kterými se jednotliví autoři při tvorbě plakátů vydali, a věřím, že má snaha vnímat tuto problematiku s mezioborovým přesahem – tedy konfrontací filmového díla a jeho plakátu –, se stane možným vodítkem pro rozvinutí dalších úvah v této oblasti.

První kapitola představí československý film šedesátých let na kulturně-společenském pozadí, neboť věřím, že se tak problematika otevře správným směrem. Dále bude pozornost věnována samotnému československému filmovému plakátu v kontextu umění šedesátých let, zmíněny budou možná východiska a impulsy, které podnítily v plakátové produkci proces „intelektualizace“<sup>3</sup> a estetické proměny, a konečně se kapitola pozastaví i nad úspěchy plakátu na poli tuzemských i mezinárodních přehlídek. Třetí, nejobsáhlejší kapitola, pro kterou jsem sestavila vzorek jedenácti plakátů, se detailněji věnuje jejich rétorice, tedy způsobu komunikace s filmovým dílem s ambicí vždy zohledňovat také charakter volné tvorby daného autora, který se mnohdy stal tím nejvhodnějším vodítkem k interpretaci jednotlivých tiskovin.

Ačkoliv máme v současnosti k dispozici řadu publikací věnujících se filmovému plakátu minulého století, většina z nich má spíše charakter uceleného informativního přehledu (jakkoliv velmi podnětného).<sup>4</sup> Důležitým zdrojem informací byly pro práci zejména články soudobých periodik, která poměrně zešíroka reagovala na měnící se situaci v oblasti plakátové tvorby. Jsou jimi především *Film a doba*, měsíčník *Filmové novinky* vydávaný Ústřední půjčovnou filmů mezi lety 1962–1967 a časopis *Výtvarná práce*. Velmi přínosným

---

<sup>3</sup> ŠMÍD 1963, 222.

<sup>4</sup> Např. PERŮTKA / GRONSKÝ / SOUKUP 2004; SYLVESTROVÁ 2004.

zdrojem byl pro mne také nepublikovaný rukopis Jana Piláta *Výkřik s nároží*, který na základě ateliérových návštěv mapuje plakátovou tvorbu mezi lety 1959–1964, a konečně i setkání s Pavlem Rajčanem, zakladatelem dnes už legendární sbírky Terryho ponožky.

# 1. ČESKOSLOVENSKÝ FILM 60. LET

V následujících odstavcích se budu věnovat vývoji československého filmu šedesátých let na pozadí politických a kulturních událostí. Druhá a třetí podkapitola se bude podrobněji zabývat fenoménem československé nové vlny, budou představeny její možná východiska a specifické rysy, které se v tvorbě mladých autorů objevovaly.

## 1.1. SPOLEČENSKO-KULTURNÍ SITUACE

Pro československý film byl zásadní rok 1945, kdy došlo ke znárodnění filmového průmyslu, čímž se film dostal pod absolutní kontrolu státu. Zdisciplinovaný film se po sovětském vzoru od této chvíle stal účinným nástrojem propagandy a byl povýšen na nejdůležitější projev vizuálního umění.<sup>5</sup> Pro československý film padesátých let byla charakteristická cenzura ze strany mocenského aparátu, která neumožňovala autorům svobodně vytvářet umělecky ambiciózní díla a bránila jejich autonomnímu vývoji.

Na druhém sjezdu spisovatelů v roce 1956 vystoupili v reakci na projev Chruščova na XX. sjezdu KSSS spisovatelé jako Jaroslav Seifert, Ladislav Mňačko a František Hrubín s kritikou politického teroru, což vedlo k volbě liberálnějšího prezidia a k tomu, že ve stejném roce studenti v rámci prvomájového průvodu zaujali stanovisko, ve kterém vyžadovali ideologické uvolnění a větší kontakt se Západem.<sup>6</sup> Tyto události měly za následek, že v nadcházejících dvou letech se na plátnech začaly objevovat filmy režisérů, které se vůbec poprvé vyznačovaly formálním i obsahovým odklonem od dogmat a schematismu socialistického realismu. Snímky této „ur-vlny“ se vyznačovaly kritickým pohledem na sociální realitu, byly ovlivněny zahraničním neorealismem a charakteristické svým syrovým detailem.<sup>7</sup> Klíčovými hybateli této etapy se stali tvůrci jako Zbyněk Brynych, Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, Ladislav Helge, Ján Kadár, Elmar Klos a Ivo Novák. Významným impulsem byl rovněž rok 1958 a účast Československa na Světové výstavě EXPO '58 v Bruselu, během které se Československý pavilon a Laterna magika Alfréda Radoka a Josefa Svobody se svým principem tzv. polyekranu těšily mimořádnému mediálnímu zájmu a odezvě.<sup>8</sup>

Rostoucí naději filmařů vytvářet svobodný autorský film po zmiňovaném sjezdu spisovatelů náhle přetřala konference v Banské Bystrici roku 1959, která se konala v rámci

---

<sup>5</sup> ŽALMAN 2008, 15.

<sup>6</sup> ŽALMAN 2008, 15.

<sup>7</sup> LUKEŠ 2013, 100.

<sup>8</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 93.

1. festivalu československého filmu. Na konferenci se během hodnotící schůze kritizovaly revizionistické vlivy filmů a bylo rozhodnuto o zákazu distribuce a stažení některých zásadních snímků, které v předchozích letech v barrandovských studiích vznikly.<sup>9</sup> Banskobystrický „ideologický masakr“ měl za následek znovuuplatnění vnitřní cenzury a film se navrátil ke své původní vizuální i tematické uniformitě.<sup>10</sup> Konference v řadě tvůrců prohloubila vnitřní nejistotu, ukotvila morální dilema týkající se následujícího směřování vlastní tvorby a díla několika tvůrců se hodnotově dostala na druhou kolej.<sup>11</sup> Banskobystrickou direktivu podpořila Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD) uplatňující mocenské nástroje, zejména cenzuru, kdy každý hraný film ještě před posláním do distribuční sítě procházel nucenou čtyřnásobnou kontrolou.<sup>12</sup>

Na XXII. sjezdu KSSS v roce 1962 se obnovila snaha o destalinizaci, touha po liberalizaci veřejného života a oslabila se pozice prezidenta Antonína Novotného.<sup>13</sup> Československý komunistický režim se ocitl ve složité situaci, která v letech 1962 až 1964 přerostla v ekonomickou krizi. V souvislosti s politickým vývojem v Sovětském svazu ve stejné době vznikla stranická rehabilitační komise, která měla prošetřit justiční zločiny z padesátých let, čímž se také oslabila důvěra v oficiální ideologii.<sup>14</sup> Politická obleva pokračovala, ke slovu se po letech dostaly společenské vědy, nová poezie a próza a stejně tak výtvarné umění zažívalo odklon od politické ideologizace, což v průběhu šedesátých let vyústilo v koexistenci několika silných názorových okruhů.<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> Nejtěžší osud potkal film Kádára a Klose *Tři přání* (1958), česko-jugoslávskou komedii *Hvězda jede na jih* (1958) Oldřicha Lipského a film Vladimíra Svitáčka a Jána Roháče *Konec jasnovidce* (1957). Filmy *Škola otců* (1957) Ladislava Helgeho a *Zářijové noci* (1957) Vojtěcha Jasného se na konferenci sice nepotýkaly s přímou kritikou, ale nakonec na ni podobně doplatily a byly nenápadně staženy z distribuce. Slovenská produkce se s tak silnou vlnou kritiky nesetkala, výjimkou byl film *V hodine dvanástej* (1958) Jozefa Medveďa a Andreje Lettricha. Premiéry některých zmíněných filmů se odehrály až po XII. sjezdu KSČ uskutečněném v roce 1962. Konference v Banské Bystrici navíc rozpoutala řadu personálních změn na řídicích postech v Československém státním filmu, byla zrušena Umělecká rada, kterou nahradila Ideově umělecká rada, která měla „upevnit generální linii.“ In: LUKEŠ 2013, 79–85.

<sup>10</sup> ŽALMAN 2005, 17.

<sup>11</sup> LUKEŠ 2013, 86.

<sup>12</sup> LUKEŠ 2013, 94.

<sup>13</sup> HAMES 2008, 38.

<sup>14</sup> HOPPE 2001, 118.

<sup>15</sup> JUDLOVÁ 1994, 9.

## 1.2. NÁSTUP NOVÉ VLNY

Nástup mladé generace do té doby neznámých tvůrců, kteří oproti starší generaci nebyli v takové míře zatíženi politickými traumaty a mantinely, se stal důležitým impulsem pro filmařinu šedesátých let a je pojmenován jako nástup nové vlny. Mladí filmaři se stali největšími hybateli a obroditeli tehdejšího kulturního ovzduší, což vyústilo v něco, co už tehdejší dobová reflexe označila za „československý filmový zázrak“.<sup>16</sup> Mladí autoři už během studií na pražské Filmové akademii múzických umění (FAMU) zažili nevídaně tvůrčí a svobodné prostředí charakteristické apolitičností výuky, stykem se světovou kinematografií i otevřeností k experimentu.<sup>17</sup> Koncentrace relativně svobodomyšlného ovzduší je připisována pedagogické činnosti Milana Kundery, Františka Daniela, Antonína Martina Brousila a zejména Otakara Vávry. Pod Vávrovým vedením katedry filmové a televizní režie prošli tvůrci jako Věra Chytilová, Evald Schorm, Jan Schmidt a Jiří Menzel.<sup>18</sup> Miloš Forman, který se také stal jedním z čelních představitelů této silné generace, studoval na katedře dramaturgie.<sup>19</sup> Nebývalá tvůrčí energie a svěží vítr mladých autorů v mnohém zpětně ovlivnily i starší generaci, která od druhé poloviny šedesátých let na autory v jistých ohledech navázala. O tom svědčí například moralistní podobenství *Až přijde kocour* (1963) od stranického režiséra Vojtěcha Jasného, patrný vliv lze spatřit i ve Vávrově tvorbě, který ze svého tehdejšího konzervatismu vybočil ve filmech *Romance pro křídlovku* (1966) a *Zlatá reneta* (1965).

Volnomyšlenkářské prostředí na škole mělo však i svá omezení. Na ta doplatil zejména Ivan Passer, který byl v roce 1958 ze školy vyloučen, Jan Němec, kterému byly ve stejném roce zakázány dva školní filmy, nebo Karel Vachek, který byl donucen v rámci ročního výchovného odsunu přejít do výroby po ukončení třetího ročníku studia.<sup>20</sup>

FAMU se stala inspiračním východiskem i pro mnohé slovenské tvůrce, kteří se po absolvování školy vrátili na Slovensko, aby participovali na vývoji tamní moderní kinematografie.<sup>21</sup> Na slovenské scéně autoři jako Martin Hollý ml., Peter Solan a Stanislav Barabáš začínali zejména s dokumentární tvorbou nebo se věnovali asistenční činnosti a jejich

---

<sup>16</sup> LUKEŠ 2013, 19.

<sup>17</sup> LUKEŠ 2013, 19.

<sup>18</sup> V literatuře se tak ročníkové vedení Otakarem Vávrou příznačně označuje jako „Vávrova škola“. In: LUKEŠ 2013, 109.

<sup>19</sup> PRÁDNÁ 2009, 15.

<sup>20</sup> LUKEŠ 2013, 109.

<sup>21</sup> LUKEŠ 2013, 104.

tvorba je kladena do souvislostí s českou ur-vlnou.<sup>22</sup> Za film překonávající soudobé tendence můžeme označit *Slnko v síti* (1962) od Štefana Uhera, který v sobě v mnohém integruje znaky nové vlny. Za pomyslné pokračovatele, v jejichž tvorbě se otiskly tendence nové vlny, můžeme pokládat až o něco mladší trojici tvůrců Juraje Jakubiska, Ela Havettu a Dušana Hanáka.<sup>23</sup>

### 1.3. POETIKA NOVÉ VLNY

Byť lze novou vlnu označit pouze za smyšlené hnutí tvůrců, jejichž příslušníky v tvorbě nepojil žádný manifest či jednotící estetický přístup, za jasný průnik můžeme označit radikální rozchod s kanonizovanou estetikou socialistického realismu, potřebu svobodné tvorby, námětovou detabuizaci prostřednictvím humoru a snahu filmy odlišit od všeho, co bylo na československé filmové scéně (až na výjimky) v padesátých letech známo.<sup>24</sup> Avšak tvrzení, že se nová vlna programově kriticky vyhraňovala proti společenskému a politickému veřejnému dění, by bylo zkreslením. Přesto ale vzniklo nepřehledné množství děl se silným eticko-morálním apelem kladoucím existenciální otázky, se kterými se v obecné rovině potýkal průměrný moderní člověk. Snad nejvýraznějšími rysy nové tvorby byly také neskrývaný odpor k jednostrannosti, hluboký intelektuální akcent, který se do filmů v různých podobách otiskoval, a zejména autorská chuť formálně experimentovat.<sup>25</sup> Mladí filmaři své názory formovali krátkometrážními a středometrážními filmy už na škole a od roku 1963 debutovali prvními distribučními snímky, do kterých se promítaly jejich první zažitá zkušenosti.<sup>26</sup>

Ve snaze vyjádřit v tvorbě vlastní pravdu se mladí tvůrci v mnohém odkazovali na francouzskou novou vlnu a *cinéma-vérité* (film-pravda), prvky italského neorealismu, nový román, anglické hnutí *direct cinema*, americký underground a absurdní drama. Z českého prostředí se do filmů v jisté míře otiskl surrealistický výtvarný názor meziválečných let i místní filmová tradice.<sup>27</sup> Nelze opomenout také významný vliv starší filmařské generace začínající v padesátých letech, se kterou mladí autoři úzce spolupracovali.

---

<sup>22</sup> LUKEŠ 2013, 104.

<sup>23</sup> LUKEŠ 2013, 108.

<sup>24</sup> LUKEŠ 2013, 108.

<sup>25</sup> ŽALMAN 2005, 21.

<sup>26</sup> LUKEŠ 2013, 86.

<sup>27</sup> HAMES 2008, 21.

Spíše však než tyto vnější vlivy, které si umělci přebrali po svém a tvůrčím způsobem zpracovali, byla důležitá jejich stále se prohlubující touha po sebevyjádření v osobité filmové řeči. Tvůrci obrátili svou pozornost k obyčejnému člověku, na jehož svět nahlíželi pohledem oproštěným od myšlenkových stereotypů, vnímali jej ve vší jeho poetice i banalitě, absurditě a grotesknosti. Právě proto se stal pro mladé filmaře vlivnou osobností spisovatel Bohumil Hrabal, který ve svých knihách čerpal z autentických zkušeností, které transformoval v dílo s lyrickým pohledem na všední život. Jednou z nejzásadnějších spojitostí panujících mezi literární tvorbou Bohumila Hrabala a vytríbeností děl filmových tvůrců mladé generace, je zaměření na dnešního člověka zbaveného jistých opor, což zapříčiňuje nedostatečnou orientaci ve světě i mezilidských vztazích.<sup>28</sup> Literární prvotina autora *Perlička na dně* (1963) se stala zdrojem pro natočení povídkového filmu *Perličky na dně* (1965), ve kterém autoři (Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš) demonstrovali svůj tvůrčí potenciál rozličnými postupy a výrazovou diferenciací v tvorbě.<sup>29</sup> Na cestě usilující o postižení osudu člověka a mnohostrannosti jeho údělu se autoři také odkazovali k literární tvorbě Franze Kafky. Podle filmového teoretika Jana Žalmana novou vlnu charakterizovaly dva hlavní proudy: první směřoval k hlubší niternosti, abstrakci a poetičnosti, druhý se snažil o detailnější pozorování a autenticitu a tíhnul spíše k dokumentu. Oba proudy se i v rámci jednoho snímku protínaly a doplňovaly a mnohdy bylo obtížné mezi nimi vymezit jasnou hranici.<sup>30</sup>

Akcent na individuální pojetí, poetiku, humor a stylizovanou provokaci ve filmové tvorbě zesílil zejména ve druhé polovině šedesátých let v souvislosti s rostoucími snahami o dosažení emancipace kultury a jejího odchýlení od utilitárnosti.<sup>31</sup> Stejně tak slovenské filmy, které vznikaly jako knižní adaptace v okruhu Televizní filmové tvorby (TFT), se ke konci desetiletí vyznačovaly hlubší psychologizací a expresivitou podání a co do kvality v mnohém převyšovaly tvorbu Filmového štúdia Koliba.<sup>32</sup>

Paradoxem, avšak důležitým východiskem pro dynamický vývoj nové vlny, byl nástup ředitele Aloise Poledňáka, ústředního dramaturga Františka Břetislava Kunce a Ladislava Fikara do Filmových studií Barrandov (FSB), kteří měli v reakci na banskobystrickou konferenci zjednat ve filmových studiích pořádek. V roce 1964 se stal ředitelem Vlastimil

---

<sup>28</sup> JANOUŠEK 1965, 486.

<sup>29</sup> LUKEŠ 2013, 112.

<sup>30</sup> ŽALMAN 2005, 23.

<sup>31</sup> LUKEŠ 2013, 129.

<sup>32</sup> LUKEŠ 2013, 142.

Harnach, který byl pověstný tím, že samotnou tvorbou se příliš nezabýval. Naopak se zaměřil na to, aby se filmy mohly vůbec realizovat.<sup>33</sup> Nové vedení ve FSB tak vytvořilo v historii filmu neopakovatelně příznivé prostředí pro tvůrčí nezávislost, která byla navíc státem financovaná.

Mezi další důležité vlivy otevírající nové vlně (a kinematografii šedesátých let obecně) prostor patřilo zrušení Ideově umělecké rady v roce 1962, kterou nahradily nezávislé rady vzniklé zvláště ve FSB v témže roce a v Kolibě o rok později.<sup>34</sup> V roce 1963 navíc proběhlo stranické přehodnocení dosavadních sporných restrikcí ve filmu, divadle a literatuře definovaných roku 1959 a v roce 1965 byl založen Svaz československých filmových a televizních umělců (FITES), jehož cílem byla ochrana filmového díla před vnějšími mocenskými zásahy a který tak měl zajistit relativní nezávislost filmovému průmyslu.<sup>35</sup>

I přes veškeré politické uvolnění zápasila kinematografie v nekončícím boji se stranickými stanovisky. Jako doklad mohou být uvedeny filmy *Každý den odvahu* (1964) a *O slavnosti a hostech* (1966), které vzbudily v Antonínu Novotném takovou míru nevole (druhý zmíněný film vnímal jako kritiku svého majestátu), že se k divákům dostaly s ročním zpožděním.<sup>36</sup> Snad nejpotupnější kritika byla během interpelace Národního shromáždění mířena na filmy *Sedmikrásky* (1966) a *O slavnosti a hostech*, kdy byl první zmíněný snímek poslancem Jaroslavem Pružincem označen za „zmetek“, [...] „který je hoden stažení z našich kin“.<sup>37</sup> Do jaké míry vývoj československého filmu odporoval dogmatům Sovětského svazu, dokládá dokument sovětského velvyslanectví o československé kinematografii z roku 1968, jehož původcem je tajemník velvyslanectví V. Žuralev.<sup>38</sup> Autor v dokumentu varoval před silně protirežimní rolí filmových tvůrců a četným výskytem protisocialistických motivů v jejich filmech.<sup>39</sup> FITES označil za „aktivní centrum opozičních protistranických nálad inteligence“.<sup>40</sup> S obdobným hodnocením se potýkaly nové scénáře Evalda Schorma, Pavla Juráčka a Jaromila Jireše, kterým byla zapovězena jejich realizace.<sup>41</sup> Situace tak vykristalizovala na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1967, kde se

---

<sup>33</sup> LUKEŠ 2013, 87.

<sup>34</sup> LUKEŠ 2013, 113.

<sup>35</sup> V roce 1967 vyvrcholila činnost Svazu bojem o nežádoucí film *Sedmikrásky* (1966) Věry Chytilové a *O slavnosti a hostech* (1966) Jana Němce. V roce 1970 byla činnost Svazu ukončena na následujících dvacet let.

<sup>36</sup> LUKEŠ 2013, 119.

<sup>37</sup> PRUŽINEC 1967, 15.

<sup>38</sup> HOPPE 2001, 117.

<sup>39</sup> Jmenovitě šlo o filmy *Sedmikrásky*, *Démanty noci* a *O slavnosti a hostech*, které viní z propagandy existencialismu a „odsuzování socialistické společnosti“. In: HOPPE 2001, 117.

<sup>40</sup> ŽURALEV 1968, 122.

<sup>41</sup> LUKEŠ 2013, 121.



filmaři v otevřeném dopise ohradili proti projevu poslance Pružince a stranickému posměšku děl svých kolegů.<sup>42</sup> V reakci na odvážné a vyostřené vystoupení literátů spolu s jádrem nové vlny na sjezdu byly Literární noviny, které do té doby spadaly pod Svaz, převedeny pod ministerstvo kultury a postiženi byli i samotní literáti, kteří úzce spolupracovali s filmaři.<sup>43</sup> Paradoxně bylo ve stejné době schváleno dlouze odsouvané vydávání Filmových a televizních novin publikovaných Svazem československých filmových a televizních umělců, přičemž dvě pilotní čísla vyšla už v roce 1966.

O československý film se už na počátku šedesátých let začal zajímat Západ. V zahraničí se na prestižních filmových festivalech naše kinematografie těšila do té doby nevídané pozornosti a její úspěch byl stvrzen několikrát, zejména tehdy, kdy dvakrát obdržela Oscara.<sup>44</sup> Filmová esej Věry Chytilové o konfrontaci údělu dvou žen *O něčem jiném* (1963) vynesla autorce Velkou cenu na mezinárodním festivalu v Mannheimu. Roku 1964 na stejném festivalu získal velkou cenu Jan Němec za snímek *Démanty noci*. V roce 1968 na XXI. Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes soutěžil Jan Němec s filmem *O slavnosti a hostech* (1966), Miloš Forman s *Hoří má panenko* (1967) a Jiří Menzel se snímkem *Rozmarné léto* (1967). Festival byl však předčasně ukončen kvůli občanským nepokojům, které zasáhly celou Francii, a tak žádný z filmů cenu neobdržel.<sup>45</sup>

Zatímco nová éra obrody československého filmu začala pozvolným a klidným nástupem mladých autorů, její násilné mocenské přetěti, které se odehrálo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let po sovětské invazi, přerušilo kontinuitu vývoje na dalších dvacet let. Nástup tvrdé normalizace po zvolení Gustáva Husáka do funkce generálního tajemníka ÚV KSČ z ní tak učinil relativně uzavřenou kapitolu, která upadla do nuceného zapomnění.

---

<sup>42</sup> Jednalo se zejména o filmy: *Mučedníci lásky* (1966) Jana Němce, *Znamení Raka* (1966) od Juraje Herze a *Hotel pro cizince* (1966) od Antonína Máši. In: LUKEŠ 2013, 121.

<sup>43</sup> Ivan Klíma, progresivně smýšlející filmový kritik Antonín Jaroslav Liehm a Ludvík Vaculík byli vyloučeni ze strany, Milan Kundera byl povolán k disciplinárnímu řízení, Jan Procházka byl zbaven všech stranických funkcí. Paradoxně se Ludvík Vaculík spolu s Antonínem J. Liehmem začali realizovat v literárním čtrnáctidenníku FITES, který byl charakteristický svou protirežimní rezistencí. In: LUKEŠ 2013, 124.

<sup>44</sup> Roku 1966 získal Oscara za neanglicky mluvený film *Obchod na korze* (1965) od Kadára a Klose, *Ostře sledované vlaky* (1966) Jiřího Menzela v roce 1968. Miloš Forman byl svými snímky nominován dvakrát za *Lásky jedné plavovlásky* (1965) a *Hoří, má panenko* (1967).

<sup>45</sup> LUKEŠ 2013, 143.

## 2. ČESKOSLOVENSKÁ PLAKÁTOVÁ ŠKOLA

Následující kapitola má za úkol představit československý filmový plakát v kontextu umění šedesátých let, jeho možná východiska a estetické proměny a konečně budou zmíněny i jeho úspěchy na poli tuzemských i mezinárodních přehlídek plakátového umění a užité grafiky.

### 2.1. MOŽNÁ VÝCHODISKA PRO FORMOVÁNÍ FILMOVÉHO PLAKÁTU

#### 60. LET

Filmové plakáty byly v průběhu padesátých let zadávány družstvu pražských výtvarníků Propagační tvorba. Plakáty, na kterých se členové této skupiny podíleli, musely podléhat oficiálním měřítkům, byly charakteristické četným užíváním průhledných symbolů, alegorií, ilustrativní popisností filmového děje a nadužíváním bezduchých šablon. Družstvo představilo své práce v ucelené podobě veřejnosti na výstavě konané v roce 1953 ve výstavním sále Domu uměleckého průmyslu v Praze. V reakci na výstavu se vůbec poprvé odehrála na stránkách časopisu Typografia diskuse, v níž se formulovaly nejzásadnější problémy, kterými se filmové plakáty vyznačovaly.<sup>46</sup>

Daleko důležitějším impulsem byl pro vývoj filmového plakátu u nás rok 1954, kdy se ve stejných prostorách Domu uměleckého průmyslu uskutečnila výstava představující hlavní osobnosti polského plakátu.<sup>47</sup> Výstava představila významná jména polské plakátové školy, jako například Wojciech Fangor, Tadeusz Lucjan Gronowski, Waldemar Świerzy, Jan Lenica a další a ukázala tak českému prostředí rozličné výtvarné postupy plakátového umění, ve kterém dominovala výtvarná zkratka, obrazová metafora a smysl pro humor.<sup>48</sup> Z vystavených prací bylo patrné, že oproti československé plakátové tradici se polští výtvarníci prezentovali daleko sebevědoměji a že médiu plakátu přikládali patřičný význam, kdy stejně jako ve volné tvorbě mohl plakát poskytnout prostor pro tvůrčí svobodu a svébytné autorské zpracování. Výstava rozpoutala na místní umělecké scéně diskusi, které se účastnili i členové Československého státního filmu a měla za následek konstatování, že výtvarnou úroveň místních filmových plakátů je nutno po vzoru Polska zlepšit.<sup>49</sup> Výstava v Domě uměleckého

---

<sup>46</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 38.

<sup>47</sup> RAJČAN 2010, 10.

<sup>48</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 39.

<sup>49</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 39.

průmyslu se nejvíce dotkla československých tvůrců participujících na vývoji filmového plakátu, pro které se polský vzor stal důležitým tvůrčím vnuknutím v následující dekádě.

Centralizovaný Ústřední svaz československých výtvarných umělců (ÚSČVU) ustavený v roce 1948 v sobě soustředil pozůstatky výtvarných skupin, které byly v roce 1948 rozpuštěny. Roku 1956 proběhla Celostátní konference delegátů ÚSČVU, na které se rozhodlo o jeho reorganizaci, a nástupnickými organizacemi se staly Svaz československých výtvarných umělců (SČVU) a Svaz československých architektů. Pozvolná společenská liberalizace, která následovala po Chruščovově kritice kultu osobnosti, umožnila v rámci SČVU od roku 1956 zakládat tvůrčí skupiny, v nichž hledali možnost svobodnější realizace zejména mladí tvůrci, kteří existenci skupin vnímali jako protiváhu oficiální kulturní politiky.<sup>50</sup> Oživení spolkových aktivit a propojování úsilí několika generačních vrstev, díky kterým se nezpřetrhala kontinuita s výtvarným názorem válečných skupin, napomohly tomu, že se výtvarné umění začalo diferenciovat na proudy, které se přesněji formulovaly později v šedesátých letech.<sup>51</sup> Daleko větší význam měly ale pro mladé umělce výrazné osobnosti (důležitou roli zde sehrával Jiří Kolář), které přinášely inspirativní klima a otevřenost k jejich nové tvorbě.<sup>52</sup>

Významnou událostí byla pro československý plakát podobně jako pro jiná umělecká odvětví účast státu na světové výstavě EXPO '58 v Bruselu, kde se někteří její účastníci mohli vůbec poprvé na vlastní oči seznámit s nejsoučasnějšími tendencemi západního umění. Nejrůznější podněty (nejen) abstraktního umění i přesto, že vzbuzovaly režimní nelibost, prosakovaly do našeho prostředí a díky tomu se postupně i u nás etabloval svérázný výtvarný názor.

Období mezi lety 1959 až 1963 se v československém umění neslo v duchu pozvolných proměn a prvních snah o obnovu zpřetrhaných kontaktů se zahraničím.<sup>53</sup> Nastal odklon od dogmatického řízení kultury pod vlivem stalinistických zásad a umělcům se dařilo prosazovat tvůrčí experiment. V roce 1964 se uskutečnil druhý sjezd SČVU, do jehož vedení byli zvoleni netendenční mladí umělci v čele s předsedou Adolfem Hoffmeisterem. Právě tyto „personální změny“ měly za následek prohlubování kontaktů se zahraničím a svobodnější výstavní aktivity uvnitř státu. Ve stejném roce měli umělci činní v plakátové tvorbě, jako byli Zdeněk

---

<sup>50</sup> LAHODA 2007, 79.

<sup>51</sup> JUDLOVÁ 1994, 9.

<sup>52</sup> JUDLOVÁ 1994, 9.

<sup>53</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 64.

Ziegler a Milan Grygar, možnost vycestovat do Benátek, kde se konalo Bienále současného umění, kdy byl přímý kontakt s nejsoučasnějšími tendencemi zahraničního umění pro umělce podnětný jak pro volnou, tak i plakátovou tvorbu.

## **2.2. PROPAGAČNÍ ODDĚLENÍ ÚSTŘEDNÍ PŮJČOVNY FILMŮ A VÝTVARNÁ KOMISE**

V říjnu roku 1958 se uskutečnila celostátní konference o filmové distribuci, která upozorňovala na hrubé nedostatky filmové propagace.<sup>54</sup> O rok později se odehrála první porada pracovníků národních výborů, zaměstnanců kin, ústředních orgánů Československého filmu, filmových redaktorů a členů SČVU, která na základě konkrétních materiálů projednala otázky propagace.<sup>55</sup> Porada se ve stejném roce stala impulsem pro vytvoření výtvarné rady (propagačním oddělením SČVU), která spadala do propagačního a tiskového oddělení ÚPF. Komise, jejímiž členy byli v roce 1959 zvoleni spolu s vedoucími pracovníky ÚPF výtvarníci Dobroslav Foll, Karel Vaca a Zdeněk Mlčoch, přizvala ke spolupráci externí progresivní, převážně mladé výtvarníky (Jiří Balcar, Bedřich Dlouhý, Milan Grygar, Jan Kubíček, Zdeněk Palcr, Zdeněk Ziegler, Karel Teissig, Karel Vaca, Jiří Rathouský a další), kteří nahradili diletantské grafiky a do plakátové tvorby s jistými obměnami prosazovali tendence vlastní volné tvorby. Umělci tak získali možnost veřejnosti ukázat v plakátu svou nejaktuálnější tvorbu jakožto výsledek několikaletého snažení.

Pražským výtvarníkům se zadávala takřka veškerá produkce FSB, bratislavské Koliby (v případě plakátů pro slovenská kina došlo často jen ke slovenské mutaci názvu, kterou už měly za úkol tiskárny) a tehdejšího Gottwaldova. Jednotlivým tvůrcům byly zadávány ty filmové tituly, u nichž se dle redaktorů v minulých zakázkách osvědčili. Ke slovenským filmům vytvářeli afíše (plakáty) povětšinou slovenští výtvarníci – Ever Púček, Alojz Riškovič, Ivan Štěpán, Rudolf Altrichter aj.<sup>56</sup>

Mladým umělcům se podařilo tvůrčím pojetím tvář filmových plakátů, které byly do té doby pod silným vlivem estetické sterility padesátých let, významně pozměnit a skloubit v nich propagační funkci spolu s vysokou výtvarnou hodnotou.<sup>57</sup> Pracovní a ideové podmínky v komisi propagačního oddělení poskytly umělcům nebyvalý prostor pro svobodný projev a plynulý vývoj a ti již nebyli omezováni dogmatickou reglementací, která napáchala tolik škod

---

<sup>54</sup> ŠTĚCH 1961, 140.

<sup>55</sup> ŠTĚCH 1961, 140.

<sup>56</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 43.

<sup>57</sup> PRIMUS 2016, 6.

v předchozí dekádě. Byť plakát nadále podléhal politické cenzuře, jež nestrpěla náboženská témata, a každý z výtvarníků byl vyzván k uvážlivému zobrazování bankovek, státních symbolů, propagace jiných než socialistických zemí a nahoty (Balcarův plakát pro film *Černý Petr* podléhal silné stranické kritice a v několika městech musela být nahá Giorgionova Venuše přemalována), do samotného výtvarného zpracování se takřka nezasahovalo.<sup>58</sup> Hlavním požadavkem se stala nápaditá výtvarná hodnota návrhu a náznakové vyjádření hlavní myšlenky filmového díla (nikoliv jeho explicitní ilustrace).

Pro výtvarníky začala práce ve chvíli, kdy mohli za ideálních podmínek zhlédnout daný film v rámci služební projekce ÚPF, po které obdrželi soubor fotografií z nejzásadnějších scén zhlédnutého snímku. Realita byla ale často taková, že film nebyl s takovým předstihem k dispozici, jeho projekce se tedy nerealizovala, a tak výsledný plakát vznikl dle převyprávěného děje.<sup>59</sup> Tato praxe se objevovala zejména u zahraničních filmů, u nichž umělci možnost zhlédnout film před realizací návrhu využívali spíše sporadicky. U československých snímků byli režiséři zřídka vtaženi do procesu vzniku plakátu. Výjimkami jsou snad pouze spolupráce Věry Chytilové s Evou Švankmajerovou při plakátu k filmu *Ovoce stromů rajských, které jíme*; Karel Zeman, který opakovaně oslovoval Zdeňka Zieglera, a Dušan Hanák, který úzce spolupracoval s Milanem Grygarem.<sup>60</sup> Případný dialog mezi režisérem a tvůrcem plakátu byl navíc málokdy motivací ze strany režiséra, neboť výtvarné plakáty byly vždy doprovázeny plakáty čistě fotografickými. Na vypracování několika návrhů plakátu měli umělci danou dobu pohybující se v rozmezí týdne až čtyř týdnů.<sup>61</sup> Návrhy byly následně předloženy výtvarné komisi a redaktorům ÚPF. Náklady, v nichž se filmové plakáty tiskly, dosahovaly až 32 000 kusů ve formátu A3 a 3 800 kusů pro formát A1 (*Černý Petr*, *Křik*, *Obžalovaný*, *Sladký život*, *Boccaccio*, *Jazzová revue*), ojediněle se tiskly i formáty A0, afiším se tedy obecně dostávalo značně velké publicity napříč celým státem.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Finální verzi plakátu, která byla mnohdy konvenčněji pojata, předcházela řada neschválených a radikálnějších variant a předloh. In: PRIMUS 2016, 6.

<sup>59</sup> Z rozhovoru s Pavlem Rajčanem ze dne 15. 7. 2020.

<sup>60</sup> Z rozhovoru s Pavlem Rajčanem ze dne 15. 7. 2020.

<sup>61</sup> PILÁT 1964, 5.

<sup>62</sup> PILÁT 1964, 5.

### 2.3. ESTETICKÁ PROMĚNA FILMOVÉHO PLAKÁTU NA PŘELOMU 50. A 60. LET

Po světovém úspěchu, který sklídl československý pavilon na světové výstavě EXPO '58, hledala socialistická direktiva jednotnou kulturu a umělecko-řemeslný styl, který by odpovídal modernímu životnímu stylu. Stal se jím styl lidově nazývaný „Brusel“. Bruselský styl byl průlomový, udusal schematickou estetiku padesátých let a po formální stránce se propsal mimo jiné i do výtvarné kvality československého filmového plakátu tehdejší doby, ve kterém začaly být uplatňovány kresebné výtvarné zkratky a velké barevné plochy pastelových barev (jako příklad uveďme plakát pro sovětský film *Život znovu začíná* (1958) [1] od Jaroslava Švába, který je tvořen mozaikou barevných ploch).<sup>63</sup> Bruselský styl se vyznačoval také návratem koláže a fotomontáže vkomponované do geometrických struktur (plakát Zdeňka Kleindiensta k filmu *Paprsek ve tmě* (1960) [2]).<sup>64</sup> Přibližně od roku 1959 zaznamenal filmový plakát podobně jako jiná odvětví užitého umění podstatný vzestup své umělecké úrovně.<sup>65</sup>

Silným inspiračním zdrojem pro československé výtvarníky věnující se plakátové tvorbě byl afšista Hans Hillmann z Německé spolkové republiky a zvláště pak polští afšisté, s jejichž tvorbou se mohli hlavně čeští umělci seznámit na výstavě polského plakátu v pražském Domě uměleckého průmyslu v roce 1954 (o výstavě se zmiňují v předchozí podkapitole). Avšak oproti polskému plakátu, jehož zpracování zůstalo povětšinou výhradně malířské a charakterizovala jej jasná barevnost akcentující lyrickou notu, začal československý plakát už koncem padesátých let využívat takřka všechny techniky a metody grafické a malířské práce.

Československé filmové plakáty přestaly respektovat obecně platná typografická pravidla a jejich vzájemnou komunikaci s kresbou. Pronikala do nich fotografie, černobílá a později i barevná grafika a fotomontáž kombinující reálné předměty s kresbou.<sup>66</sup> Dále byla v plakátovém umění ve velké míře uplatňována technika koláže, která přispívala ke sdělnosti a atraktivnosti plakátu a jejímiž ústředními propagátory byli výtvarníci Karel Teissig spolu s Milanem Grygarem. Plakátem k filmu *Burziáni* [3], který je ještě malířsky zpracován, Karel Teissig anticipoval pozdější užívání koláže a fotomontáže ve vlastní plakátové tvorbě, které

---

<sup>63</sup> Kuriozitou je, že knižní obálky byly ve stejné době řešeny radikálněji a do jejich podoby daleko více pronikal vliv abstraktního umění. In: SYLVESTROVÁ 2004, 41.

<sup>64</sup> SYLVESTROVÁ 2008, 308.

<sup>65</sup> ADLEROVÁ 1961, 204.

<sup>66</sup> PILÁT 1964a, 8.

malbu kvůli její intimnosti postupně nahradily.<sup>67</sup> Filmové afíše vzniklé v průběhu šedesátých let ve svém projevu hojně těžily ze soudobých proudů moderního výtvarného umění, jakými byly informel, abstrakce, pop-art, op-art či lettrismus a můžeme v nich zachytit také ohlasy nové věčnosti. Pop-art byl pro filmový plakát obzvlášť vlivný, neboť ve svém projevu rozvíjel tradice meziválečných surrealistických a dadaistických koláží.<sup>68</sup> Počínaje rokem 1962 se v plakátové tvorbě Jiřího Balcara, Karla Vaci, Bedřicha Dlouhého i Zdeňka Palera propisovaly soustavnější snahy o uplatnění abstraktního umění, kdy hlavní myšlenka filmového díla byla vyřčena pouhým náznakem.<sup>69</sup> Ostatní kulturní plakáty byly v průběhu šedesátých let řešeny podstatně klasičtěji a ve větší míře se opíraly o prostředky, které byly čisté plakátové řeči vlastní.<sup>70</sup> Autorské filmové plakáty začaly využívat postupů pro film jako médium typických (zejména se jednalo o tvůrčí práci s fotografií, asambláží či koláží, o opakování zvětšeného detailu a otevřenost k experimentu), které parafrázovaly metody filmového stříhu.<sup>71</sup> Nastala-li situace, že výtvarník plakát pojal lapidárně, s jednoduchým užitím fotografie pocházející z filmové scény, snímek takřka pokaždé zachycoval vnitřní drama hlavních postav či hlubší emoce, které se ve filmu odehrávaly (málokdy se jednalo o plakát, který by se „glorifikujícím způsobem“ opíral o hlavní hrdiny, což bylo zcela běžné ve Francii a Americe).

Pro mladé umělce se tvorba filmového plakátu stala možností se systematicky rozvíjet v intencích vlastní volné tvorby, a navíc se tak i veřejně prezentovat. Pronikající abstraktní tendence, které neminuly ani plakátovou tvorbu, byly spolu se špatnou čitelností „lidovým divákem“ tvůrcům vytýkány, neboť se ozřejmilo, že plakáty se více opíraly o volné umění, které primární účel užití grafiky – její komerční funkci – spíše upozadilo.<sup>72</sup>

Ve snaze reflektovat tyto významné estetické proměny se dobová periodika začala kulturním (a zejména filmovým) plakátem zevrubně zabývat a velmi brzy na něj začala nahlížet jako na hlavní uměleckou doménu československých afšistů.<sup>73</sup> V tisku byla vyzdvihována kvalita tuzemských filmových plakátů, které byly kladeny do komparace s plakáty „kapitalistických zemí“, jejichž typologie se zúžila čistě na reklamní a propagační

---

<sup>67</sup> PILÁT 1964a, 8.

<sup>68</sup> VALOCH 1977, nepag.

<sup>69</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 47.

<sup>70</sup> Tato teze neplatí o plakátech některých pražských divadelních klubů, jako jsou Divadlo Na zábradlí, Divadlo Za branou a Činoherní klub nebo liberecké Naivní divadlo Y.

<sup>71</sup> HR 173, 183.

<sup>72</sup> BALEKA 1967, 8.

<sup>73</sup> Jiří Šmíd pojmenoval vývoj filmových plakátů jako „intelektualizaci výtvarného projevu“. In: ŠMÍD 1963, 222.

účel, čímž se jejich výtvarný jazyk omezil na nejúčelnější výtvarné techniky a nevyhnul se častému pronikání kýče. V únoru roku 1964 osmičlenná komise sestávající ze čtyř výtvarníků (Dobroslav Foll, Zdeněk Mlčoch, Břetislav Šebek a Karel Vaca) a čtyř redaktorů ÚPF hodnotila plakáty vzniklé v předchozím roce.<sup>74</sup> Na „kolokviu“ byla při hodnocení snad vůbec poprvé formulována problematika umělecké úrovně plakátu – nejvíce bylo vyzdvihováno čtenější užívání fotografie jakožto nejbližšího média filmového plakátu – a za nejlepší afišisty byli označeni Karel Vaca a Zdeněk Palcr.<sup>75</sup> V roce 1965 se Jan Pilát, redaktor měsíčníku Filmové novinky, vyjadřoval k alarmujícímu a prudkému vzrůstu plakátů označených komisí při stejné konferenci za „nevyhovující“.<sup>76</sup> Tisk měl rovněž opakovaně výhrady a velmi kriticky se vyjadřoval k bezútěšnému stavu plakátových ploch a úrovni místní polygrafie, která leckdy působila neblaze a deformovala výslednou podobu jinak dobrých návrhů.<sup>77</sup>

Na konci šedesátých let již bylo patrné, že se zrodila sebevědomá škola československého filmového plakátu vyznačující se básnivě evokačním nadáním, z jejichž tvůrčích záměrů se v omezené míře odvíjela i plakátová produkce sedmdesátých let (normalizační období, které následovalo po sovětské invazi, už autorům neumožnilo takový tvůrčí rozlet, což pro plakátovou produkci znamenalo útlum, ne-li ukončení plodného období šedesátých let).<sup>78</sup>

## 2.4. PRVNÍ ÚSPĚCHY ČESKOSLOVENSKEHO FILMOVÉHO PLAKÁTU

Československý plakát si na počátku šedesátých let vydobyl přední pozornost nejprve za hranicemi státu, kde získal řadu ocenění na světových přehlídkách plakátové tvorby, a následně i u nás. V roce 1961 plakát francouzského filmu *Burziáni* (1958) [3], který upoutá dramatickou dějovou zkratkou ve svém zpracování, vynesl Karlu Teissigovi druhé místo ceny Toulouse-Lautreca ve Versailles (soutěž organizovaná Association Française pour la Diffusion du Cinéma v Musée Lambinet).<sup>79</sup> Jeho úspěch komentoval francouzský deník *Les lettres françaises* slovy: „*Jsme daleko od ošklivosti a typografické anarchie francouzských plakátů, kde jména hvězd jsou tísňena jedno vedle druhého. Zde, u českého plakátu, je vše na svém místě a autor a duch díla je jasně definován. Češi Balcar, Hanák, Kadrnožka, Nováková, Reindl, Schlosser, Teissig a další, byť používali jakýchkoli prostředků, nikdy se*

---

<sup>74</sup> PILÁT 1964b, nepag.

<sup>75</sup> PILÁT 1964b, nepag.

<sup>76</sup> PILÁT 1965, nepag.

<sup>77</sup> HR 173, 183.

<sup>78</sup> KROUTVOR 1991, 133.

<sup>79</sup> KLIVAR 1961, 7.



*nedopouštějí nejmenšího nevkusů a vyznačují se stejnorodostí svých experimentů.*“<sup>80</sup> O rok později, roku 1962, udělila porota v Paříži Jiřímu Balcarovi čtvrté čestné uznání za plakát k filmu *Bílá velryba* [4].<sup>81</sup> Ve 137. čísle švýcarského časopisu *Graphis* i ve východoněmeckém *Neue Werbung* se objevily reprodukce československých filmových plakátů, které následovaly žádosti ze strany zahraničních institucí o zahrnutí československého plakátu na zahraničních výstavách.<sup>82</sup>

Po zahraničních úspěších se československý plakát začal těšit také místnímu odbornému i laickému zájmu, byl podroben detailním analýzám a byla zahájena rozsáhlá výstavní činnost, která veřejnosti prokázala jeho vysokou výtvarnou úroveň a účinnou působivost. ÚPF zorganizovala výstavu tuzemského filmového plakátu nejdříve ve Filmovém klubu v paláci *Adria* v roce 1961, následně byla v červnu roku 1963 ve foyer pražského kina *Lucerna* zahájena první výstava filmového plakátu.<sup>83</sup> V prostoru foyer bylo vystaveno dvacet pět afiší pěti československých výtvarníků – Jiřího Balcara, Milana Grygara, Bedřicha Dlouhého, Zdeňka Palcra a Karla Vaci. Ve stejném prostoru se v témže roce odehrála výstava filmových plakátů Richarda Fremunda a Jaroslava Fišera.<sup>84</sup>

Grafický design spolu s plakátem se na domácí scéně etabloval na poli místních přehlídek. V roce 1957 byla obnovena soutěž *Nejkrásnější kniha* a *Moravská galerie* v Brně (ustavená v roce 1961) také významně přispěla svou výstavní a akviziční činností k dynamickému rozvoji československého grafického designu a dalších oblastí užitého umění. Alena Adlerová v roce 1961 kurátorsky zaštitila výstavu *Světový moderní plakát*, jejíž repríza se odehrála v Praze ve stejném roce.<sup>85</sup> Soudě podle komparace se zahraniční produkcí se Alena Adlerová ve svém článku pojednávajícím o výstavě vyjadřovala k československému plakátu, o kterém se dle autorky nedalo říci, že by se oproti ostatním zemím (Polsko, Švýcarsko, Japonsko) jakkoli prezentoval vlastním svébytným výrazem.<sup>86</sup>

---

<sup>80</sup> HRBAS 1961, 35.

<sup>81</sup> PILÁT 1964a, 14.

<sup>82</sup> PILÁT 1964a, 2.

<sup>83</sup> PILÁT 1964a, 3.

<sup>84</sup> B 1961, 7.

<sup>85</sup> SYLVESTROVÁ 1997, 6.

<sup>86</sup> ADLEROVÁ 1961, 205.

V roce 1964 se v Brně odehrál první ročník Bienále Brno, který byl přehlídkou československého plakátu a propagační grafiky.<sup>87</sup> Brněnská přehlídka v dalších ročnících mapovala vývoj a nejnovější tendence základních oborů užité grafiky v mezinárodním měřítku a doznala nesporné kvality československého plakátu, zejména kulturního (snad také proto, že na něj bylo kladeno nejméně reklamních požadavků a o to více výtvarných měřítek).

V podobném duchu se odehrála výstava Mezinárodního plakátu v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu roku 1962, která byla taktéž zaměřena výlučně na plakát kulturní.<sup>88</sup> Československý plakát byl na výstavě zastoupen jen náznakově a vystaveným plakátovým realizacím opět výtvarně dominoval Teissigův plakát k filmu *Burziáni* [3].<sup>89</sup>

Významným předělem pro vývoj plakátu byl rok 1962, kdy byla v rámci Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech uspořádána I. mezinárodní výstava filmového plakátu, která umožnila na československý plakát nahlížet v širších, mezinárodních souvislostech. Na výstavě byly nejčteněji zastoupeny plakáty polské a československé a její porotě předsedal Adolf Hoffmeister (členy poroty byli mimo jiné Karel Vaca, Zdeněk Sklenář, Zdeněk Seydl a Oldřich Hlavsa).<sup>90</sup> V článku periodika *Film a doba* se redaktor Ivan Soeldner přesto ohrazuje, že zatímco československé plakáty vynikaly svou výtvarnou a technickou virtuozitou, jejich úskalí spočívalo oproti polské plakátové škole v nedostačující nápaditosti.<sup>91</sup>

V roce 1964 se uskutečnil druhý ročník karlovarské mezinárodní přehlídky, kde se vyselektovalo 125 plakátů (z nichž bylo 64 plakátů českých) z jedenácti zemí světa.<sup>92</sup> U oceňovaných plakátů se posuzovala „*nová osobitá forma tvůrců, barevná a kresebná jednoduchost, zakomponování textu do obrazové plochy, vtip, nápaditost a účinnost na diváka novými a neotřelými grafickými prostředky*“.<sup>93</sup> Vycházejíc z těchto měřítek udělila porota tři ocenění a čtrnáct čestných uznání, z nichž právě devět bylo uděleno českým afišistům.<sup>94</sup> Karel

---

<sup>87</sup> Zdeněk Ziegler byl v rámci prvního ročníku poctěn první cenou za svou plakátovou tvorbu a Jiří Balcar obdržel čestné uznání za plakát k filmu *Ostrov*. Ocenění na brněnském bienále měla spíše charakter morální podpory a byla zásadně udělována mladým, dosud méně známým výtvarníkům. In: HLAVÁČEK 1964, 3.

<sup>88</sup> HLAVÁČEK 1962, 6.

<sup>89</sup> HLAVÁČEK 1962, 6

<sup>90</sup> SOELDNER 1962, 447.

<sup>91</sup> SOELDNER 1962, 447.

<sup>92</sup> PILÁT 1964a, 3.

<sup>93</sup> PILÁT 1964a, 4.

<sup>94</sup> Byli jimi: Jiří Balcar za graficky řešený plakát k japonskému snímku *Ostrov*, Bedřich Dlouhý za plakát pro francouzský film *Hirošima, má láska*, Stanislav Duda za afiš *Harold Lloyd ve svých nejlepších komediích*, Richard Fremund k americkému snímku *Myš, která řvala*, Milan Grygar za filmový plakát *Anděl zkázy*, Zdeněk Palcr za plakát k italskému snímku *Poslední soud*, Zdeněk Seydl za plakát *Večer v triku*, Vladimír Tesař za

Vaca získal druhou cenu za plakáty k filmům Kadára a Kloše *Obžalovaný* (1964) a Felliniho *Sladký život* (1960) [5].<sup>95</sup> Právě Vacův plakát už ve své době upoutal svým výtvarným projevem sběratele, filmaře a výtvarníky a ve velké míře přispěl k tomu, aby se filmový plakát začal posuzovat jako zcela autonomní oblast výtvarného umění.

---

plakát k francouzskému filmu *Arsen Lupin kontra Arsen Lupin* a Zdeněk Ziegler k východoněmeckému filmu *Přísně tajné*. In: PILÁT 1964a, 4.

<sup>95</sup> Ústředním motivem afíše *Sladký život* z roku 1962 je reprodukce portrétu honosně oděné ženy od renesančního malíře Domenica Venezianiho, podobizna ženy je ale nedefinovaná, zůstává skryta v anonymitě. Ústřední motiv plakátu – fotografie ženy, která ani nemusí být protagonistkou filmu, u níž je část siluety zastřena bílou plochou – jednoznačně odkazuje k pocitům prázdnoty hlavní postavy snímku Marcella, který sleduje mravní rozklad vyšší společnosti kapitalistické Itálie, které současně podléhá a není schopen vzdát se zhýralého životního stylu. V plakátu jsou rovněž uplatněna písma různých fontů a řezů evokující výstřižky z novin, které upomínají na Marcellovu nechvalnou profesi – bulvární žurnalistiku. Kombinovaná technika aplikovaná v plakátu, kterému dominuje malba, zahaluje afiš do jakéhosi tajemství, z něž je takřka nemožné rozklíčovat děj filmového díla.

### 3. RÉTORIKA FILMOVÝCH PLAKÁTŮ

Následující kapitola si klade za cíl detailněji prozkoumat výtvarné tendence a přístupy, které byly umělci uplatňovány u jednotlivých plakátů vytvářených jako protějšky k filmovým předlohám. Na následujících řádcích se pokusím vysledovat, jak a zda vůbec se ve zkoumaném období poetika jednotlivých filmů propisovala do plakátů, které jsou signifikantní svou grafickou zkratkovitostí a absencí popisnosti filmového příběhu. Jak z názvu závěrečné práce vyplývá, svou pozornost věnuji plakátům propagujícím československé filmy, jejichž tvůrce můžeme s jistotou spojit s hnutím nové vlny. Vzhledem k rozsahu práce jsem výběr zúžila na generaci mladších autorů, kteří prošli pražskou FAMU a kteří svými distribučními filmy debutovali od roku 1963 (výjimkou je Uherův film *Slnko v síti* (1962), který ale považuji za důležitý předvoj pro sledované období).

Vzhledem ke skutečnosti, že se takřka všechny zkoumané plakáty a filmy způsobem své vzájemné komunikace významně odlišují, každá z dílčích studií vyžadovala pro analýzu značně individualizovaný přístup.

#### 3.1. SLNKO V SIETI (1962)

Náročně ztvárněný film *Slnko v síti* (1962) Štefana Uhera, k němuž napsal námět a scénář režisérův dlouholetý spolupracovník Alfonz Bednár, přináší zcela odlišný pohled na svět mladého člověka. Zádumčivý Fajolo se jeví jako výrazná osobnost mudrující nad smyslem věcí, svou percepcí světa se od svých vrstevníků významně odlišuje (intelektuálně převyšuje rovněž mladé postavy např. ve Formanových snímcích, jako jsou *Lásky jedné plavovlásky* či *Černý Petr*<sup>96</sup>) a vymezuje se konfliktním vztahem vůči ostatním. Ambivalentní citový vztah, který chová Fajolo k dívce Bele, ho mate a způsobuje, že i přes svou lásku jí místy považuje za lehkovážnou a „řídkou trasoritku“.

Třemi leitmotivy, které filmem na základě asociativního střihu prostupují, jsou slunce, lidské ruce [6] a matka [7]. Mladík Fajolo svět vnímá skrze hledáček fotoaparátu a v temné fotokomoře si všímá detailů na jednotlivých snímcích, které následně převádí do zvětšenin. Ve snaze najít opravdovost a nezpochybnitelnost směřuje Fajolo svou pozornost zejména na lidské ruce a jejich gesta, protože ty, na rozdíl od tváří, se podle něj nedovedou přetvařovat.<sup>97</sup> Nejvíce ho fascinují ruce svráštělé a poznamenané stářím, které na sobě nesou stopy prožitého

---

<sup>96</sup> PŘÁDNÁ 2002, 178.

<sup>97</sup> PŘÁDNÁ 2002, 178.

života.<sup>98</sup> Fajolo ve snímku neustále porušuje hranice mezi skutečností, myšlenkou a snem.<sup>99</sup> Druhý motiv, slunce – respektive jeho zatmění – naznačuje zatmění citů, kterému postavy čelí a může také referovat ke vztahům mezi jednotlivými postavami a jejich světy, mezi kterými se prohlubují bariéry. Motiv odcizení se odehrává i ve třetí rovině, kde se generační „propast“ odráží ve formě fyzické osamělosti dospívajících dětí.<sup>100</sup> Belina bezradná nevidomá matka ubíjí čas v prázdném bytě, což její vztah k dceři značně poznamenává, a v podobné optice můžeme nahlížet na veškeré dialogy mezi Fajolem a jeho matkou, které se vždy odehrávají přes zavřené dveře při jejím odchodu do zaměstnání.

Plakát k filmu *Slnko v sieti* od Milana Paštěky<sup>101</sup> [8] je řešen lapidárně. Afiš je po formální stránce svrchovaně malířský. Do levé části plakátu je vsazen malířsky pojatý zelený název, kdy každé písmeno zastupuje jeden řádek. Kontura postavy, která zabírá takřka celou plakátovou plochu, je expresivně namalovaná plochým štětcem.<sup>102</sup> Postava má z části zastíněný obličej, což může nenásilně poukazovat na slepotu, která má ve filmu jisté zastoupení. Důležitým motivem, který je v plakátu také zastoupen, je pár rukou, který jako by se opíral o okno a sledoval (zatmění) slunce naznačené v levé horní části plakátu spolu s šedivým mračnem. Podobně jako ve své volné tvorbě malíř za pomoci malířského gesta obnažuje člověka, který musí čelit pocitům odcizení a složité struktuře mezilidských vztahů.

Výše uvedené motivy, které film prostupují, jsou sice na plakátové ploše vyjádřeny, ta však v celkovém dojmu působí nejednoznačně (podobný pocit může mít divák po zhlédnutí snímku). Je patrné, že Paštěka k výtvarnému pojetí plakátu přistupoval zcela nezávisle na výtvarné podobě filmové předlohy. Sledovaný plakát je tedy spíše autonomním uměleckým vyjádřením výsledného dojmu z filmu, který vychází výhradně z podnětů volné tvorby jeho autora.

---

<sup>98</sup> PRÁDNÁ 2002, 178.

<sup>99</sup> BOČEK 1966, 622.

<sup>100</sup> MACEK 2002, 59.

<sup>101</sup> Milan Paštěka (1931–1998) studoval krajinářství a figurální malířství v ateliéru Jána Želibského a u Ludovíta Fully na bratislavské Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě v letech 1950 až 1955. V roce 1957 spoluzaložil Skupinu Mikuláša Galandu, kterou lze považovat za logické vyústění tehdejší výtvarné situace na Slovensku. Věnoval se malbě, kresbě, grafice, ilustraci, keramice i monumentální tvorbě v architektuře (stucco lustro, tapisérie). Paštěka začal koncem padesátých let úzce spolupracovat se Štefanem Uherem, kterému otevřel cestu k progresivním výtvarným trendům, které ho výrazně ovlivnily. Byl Uherovým dlouholetým výtvarným poradcem. In: PAŠTĚKA 2009, 123.

<sup>102</sup> K figurálním motivům se vyjadřuje Zuzana Bartošová v katalogu Milana Paštěky z roku 1988: „[...] Záujem o človeka prevrstvil iné témy, ktorým sa doposiaľ Paštěka venoval. Plne sa sústredil na problémy jeho existencie: uvoľneným expresívnym prednesom maľuje ľudskú figúru, ktorú predtým energickými ťahmi vyčlenil z okolite plochy – priestoru. Prostredie, v ktorom sa figúra nachádza, mu je ľahostajné, čo dáva najevo aj tým, že sa ním takmer nezaobrá.“ In: BARTOŠOVÁ 1988, nepag.

Přibližně od roku 1958 se Paštékovy obrazy odehrávaly jen v ploše a za jeden z nejdůležitějších znaků jeho volné tvorby šedesátých let lze pokládat zúžení tematického záběru na figurální motivy.<sup>103</sup> Autora přitahovalo zobrazování napětí a vnitřního, existenciálního nepokoje a odcizenosti moderního člověka.<sup>104</sup> Aby ještě lépe zdůraznil svůj záměr, opakovaně se vracel ke „zranitelnosti“ velkoformátového papíru, který nahradil plátno; v plakátové tvorbě se tedy autor ze zásady nemusel odklánět od výtvarných postupů typických pro jeho volnou tvorbu.<sup>105</sup> V Paštékově tvorbě se navíc velmi často zračilo napětí vycházející z mezilidských vztahů, které stavěly člověka proti člověku, člověka proti kolektivu a naopak, což je jedním z hlavních témat obsažených v Uherově filmu.<sup>106</sup>

Plakát pro film *Slnko v sieti* je jediným Paštékovým plakátem, který užívá výhradně malířských nástrojů. Ostatní plakáty, které realizoval v šedesátých letech, již pracují s technikou koláže a fotomontáže.<sup>107</sup>

### 3.2. KŘIK (1963)

Plakát pro samostatný filmový debut Jaromila Jireše *Křik* vyhotovil Zdeněk Ziegler v roce 1963 a byl taktéž autorovou plakátovou prvotinou [9].<sup>108</sup>

Ve filmu zdánlivě sledujeme pouze společné soužití dvou mladých lidí, kterým se realita mísí se vzpomínkami na jejich společné chvíle. Mimo to je film ale i jakýmsi „[...] výsekem světa, který se snaží vyslovit jeho některé otázky“.<sup>109</sup> Ve filmu se prolínají (obdobně jako v jeho literární předloze *Černá bedýnka* od Ludvíka Aškenazyho) nejintimnější prožitky mladých lidí s odosobněnými, místy až hrůznými záběry, díky kterým ony celospolečenské otázky postupně vyplouvají napovrch. Zatímco nastávající matka Ivana se v porodnici vrací ke vzpomínkám na prožité šťastné i bolestné partnerské chvíle, její manžel Slávek zažívá zcela běžný pracovní den jako opravář televizorů. Skrze epizody, jimž je Slávek svědkem, se rámec filmu neustále rozšiřuje směrem k nejaktuálnějším společenským otázkám politicky nestabilní doby. Ty se dostávají do popředí filmu, čímž vyvolávají v divákovi absolutní neklid.

---

<sup>103</sup> BARTOŠOVÁ 1988, nepag.

<sup>104</sup> BACHRTÝ 1988, 15.

<sup>105</sup> BARTOŠOVÁ 1991, nepag.

<sup>106</sup> BACHRTÝ 1988, 15.

<sup>107</sup> Mezi ně patří plakáty filmů *Každý týždeň sedem dní* (1964), *Šerif za mrežami* (1965), *Vrah zo záhrobia* (1967).

<sup>108</sup> ROUS 2012, 183.

<sup>109</sup> PILÁTOVÁ 1964, 101.

K promítnutí odehrávajícího se vnitřního napětí do obrazové plochy filmového plakátu postačila pouhá fotografie hlavy hlavní hrdinky Ivany (Evy Límanové), kterou Zdeněk Ziegler do plakátu umístil horizontálně. Černobílá fotografie ženy je tónována červeným filtrem, který má za následek vytvoření vysoce satureované, alarmující monochromní obrazové plochy. Tento motiv byl pro plakátovou tvorbu Zdeňka Zieglera v šedesátých letech příznačný.<sup>110</sup> Do pronikavé obrazové plochy je v dolní části zakomponováno černé bezpatkové písmo vyjadřující název filmu, přičemž neklid v pozorovateli vzbuzuje provokativní sklon písmene „i“, které se od zbylých písmen barevně odlišuje a je jako jediné provedeno v italice. Ziegler tak povyšuje typografii na významotvorný prvek, který získává schopnost metaforického sdělení. Slovo stejnou měrou participuje na utváření atmosféry a spolu s obrazem se prolínají a umocňují v jednotný prokomponovaný celek.<sup>111</sup> Do vypjaté obrazové hry Ziegler přináší také smysl pro řád, a to zejména tím, že kompozici vyrovnává horizontálním světlým pruhem (ve stejné barvě jako písmeno „i“), který odděluje portrét herečky od doplňujících informací v horní části plakátu.

Zdeněk Ziegler vystudoval architekturu na pražském ČVUT, a tak se domnívám, že se autorovo střídme architektonické myšlení významně propsalo do řeči jeho plakátů, které jsou charakteristické svým důmyslným a racionálním stylem. Při tvorbě plakátů Ziegler vycházel z elementárních prvků a důraz kladl na tvar a formu písma, které vrstvil do prostoru. Ve svých plakátech vycházel zejména z písma – jeho ztvárněním v ploše, které často doplnil vizuálně odlišeným akcentem (jako v případě *Křiku*), a vytvářel svébytnou textovou kompozici, která se často opírala o samotný název i smysl filmu.<sup>112</sup> Ziegler se více než jakýkoliv jiný tvůrce autorského plakátu pohyboval v možnostech racionálního grafického designu, do kterého převáděl mnohdy veškerou výpovědní hodnotu plakátu.

### 3.3.O NĚČEM JINÉM (1963)

Bedřich Dlouhý nastoupil do ÚPF v roce 1961 coby mladý a neznámý umělec, velmi brzy si však svou tvorbou vydobyl dobrou pověst a už v roce 1964 měl za sebou patnáct realizovaných filmových plakátů.<sup>113</sup> Dlouhý se od padesátých let až do současnosti soustředí na zobrazující malbu a předmětnou formu asambláže, ve které je přítomna jakási estetika

---

<sup>110</sup> V šedesátých letech Ziegler vytvořil dlouhou řadu plakátů, které byly řešeny v podobné stylizaci – nejznámějším je plakát filmu *Markéta Lazarová* (1967) [10].

<sup>111</sup> SYLVESTROVÁ 2012, 75.

<sup>112</sup> SYLVESTROVÁ 2012, 75.

<sup>113</sup> PILÁT 1964a, 83.

divnosti.<sup>114</sup> Dlouhého plakáty jsou však od tohoto aspektu jeho volné tvorby oproštěny. Přestože v plakátové produkci uplatňoval malířské postupy vycházející ze své volné tvorby (plakáty, které se nejvíce přiblížily jeho volné tvorbě, jsou *Den lvů* [11] a *Bohyně*), běžně se věnoval i zaujetím materiálových struktur a opětovaně se vracel i k práci s fotografiemi (plakáty k filmům *Tváří v tvář*, *Miluji miluješ*), pomocí kterých utvořil stejně vizuálně atraktivní plakáty.<sup>115</sup> V takových plakátech je patrná rafinovaná konfrontace Dlouhého projevu s projevem režiséra a myšlenkou díla.<sup>116</sup> To lze říci také o na první pohled poměrně nenápadném plakátu k filmu *O něčem jiném* (1963) [12].

Věra Chytilová ve snímku sleduje dva ženské a v obecné rovině lidské úděly a jejich relativitu. Portrét první ženy je jakýmsi archetypem ženy v domácnosti, ženy, jejíž život je zacyklený v kolotoči každodenních stereotypů, kdy věčně „přelétá“ mezi výchovou malého dítěte a žehlením manžellových košil. Muž jí nevěnuje dostatečnou pozornost, její život je prázdnou a nemožností seberealizace, a tak začne hledat chabou útěchu ve vztahu s milencem, se kterým si ale nerozumí. Záběry sledující osud druhé ženy mají více dokumentární charakter. Sportovní gymnastka Eva (Eva Bosáková) se každodenně potýká s úmornou dřinou, železnou kázní a neustálým překonáváním sebe samé. Ve filmu tak vyplouvá napovrch vnitřní napětí a otázka, jak mohou ženy, které musí v nejproduktivnějším věku čelit svému „biologickému poslání“, dosáhnout šťastného a naplněného života.

Zdánlivě diametrálně odlišné osudy dvou žen se metaforicky propojí ve chvíli, kdy obě protagonistky mohou svou dosavadní životní cestu díky vnějším okolnostem změnit a konečně tak naplnit své sny (manžel Věry uvažuje o rozvodu a Eva vyhraje svůj poslední závod). Ani jedna žena se však této příležitosti nechopí a obě se vracejí do svého původního života. To potvrzují závěrečné scény, které dokumentaristicky nahlíží na oba příběhy. Věra je s mužem a dítětem na procházce, zdánlivá rodinná idylka však působí po předešlé manželské krizi spíše škrobeně. Eva, která evidentně neopustila prostory tělocvičny, neboť se stala trenérkou, asistuje mladé gymnastce a soudě dle odlehčené usměvavé konverzace s dívkou má divák pocit, že smysl Eviny existence je naplněn o něco více.<sup>117</sup>

Antonín Jaroslav Liehm filmařský přístup Věry Chytilové přirovnal k vědeckému přístupu, „[...] kterým se za pomoci mikroskopického pohledu pokouší nalézt obecně platnou

---

<sup>114</sup> JIROUSOVÁ 2005, 177.

<sup>115</sup> GRYGAR 1963, nepag.

<sup>116</sup> PILÁT 1964a, 26.

<sup>117</sup> PŘÁDNÁ 2002, 197.



*zákonitost nově objevené dimenze reality, kterou musí analyzovat ve všech vztazích“.*<sup>118</sup> Ve snaze co nejpronikavěji vyjádřit pravdu světa filmových hrdinek i autorky samé jsou oba osudy traktovány přísně dokumentaristicky, což deklaruje metodu *cinéma-vérité*.<sup>119</sup>

Filmový plakát od Bedřicha Dlouhého se stal výtvarným ekvivalentem filmové předlohy, neboť Dlouhý, stejně jako Chytilová, sleduje osud dvou žen zpovzdálí. Plakát je řešený prostě a rovněž uplatňuje „dokumentaristický přístup“. Plakátová plocha je vertikálně rozdělena na dvě poloviny, z nichž horní pole zobrazuje fotografii Evy ve skoku. Rozmazaný dynamický snímek, který je tónován žlutým filtrem, zachycuje gymnastku v obávané letce a může promítat nejistotu a strach z osobního selhání, kterému musí jako vrcholová sportovkyně každodenně čelit. Druhou část obrazu zabírá fotografie Věry (Věra Uzelacová). Tento snímek je poněkud fádňější, je na něm detailní portrét usmívající se Věry a není z něho patrné, čemu se žena ve svém životě vlastně věnuje (není zobrazena se svým dítětem). Plakát tak ženské osudy poněkud hierarchizuje a užitím výtvarných prvků – zejména uplatněním žlutého filtru – dává vrchní fotografii vizuálně větší prostor. Horní polovina plakátu je také opticky čistší, název filmu a ostatní informace (kromě důstojného umístění jména režisérky) jsou vsazeny do dolního plánu. Domnívám se, že tímto nepatrným oživením chtěl dát Dlouhý najevo, že – podobně jako Chytilová – osudu gymnastky straní, neboť na rozdíl od druhé ženy přesahuje své ženství.

### 3.4. ČERNÝ PETR (1963)

Pro Zdeňka Palcra bylo filmové umění nesmírně podstatné už během studií. Vedle aktivní sochařské tvorby se Palcr věnoval studiu uměnovědné a filosofické literatury a sledováním divácky mimořádně náročných filmů. Proto se také jeho plakátová řeč vyznačuje tím, že snad nejvíce ze zkoumaných tvůrců do afiší promítl svou osobní účast na filmu a tvůrčí intelekt. Jiří Šetlík Palcrovu plakátovou řeč popsal jako „[...] *spojení nadšení běžného diváka se znalectvím profesionála, který ví, co film může a co má dát.*“<sup>120</sup> Použití fotografie v plakátu bylo podle Zdeňka Palcra nejnáročnější, protože prolamovalo plochu plakátu iluzivností prostoru a příliš zdůrazňovalo konkrétní dějovou složku filmu. Základním pocitem při prohlížení Palcrových plakátů je naprostá suverénnost v kompozici a odklon od zbanalizovaného postbruselismu, který v jistém slova smyslu ovládl plakátovou tvorbu hluboko do šedesátých let. Bedřich Dlouhý o plakátech Zdeňka Palcra napsal, že byly

---

<sup>118</sup> LIEHM 1964, 29.

<sup>119</sup> LIEHM 1964, 30.

<sup>120</sup> ŠETLÍK 1996, 39.

význačné svou „[...] neopakovatelnou škálou kompozičního pojetí, které je u každého plakátu jiné“.<sup>121</sup> V následujících řádcích se pokusím demonstrovat, že Palcr skutečně ke každému plakátu přistupoval individuálně a že dosáhl širokého výrazového rejstříku.

Filmový plakát snímku *Černý Petr* (1963) [13] vytvořil Zdeněk Palcr montáží barevné reprodukce obřezané Venuše pocházející z Giorgionovy dílny (obraz *Spící Venuše* (kolem roku 1510)), která do plakátu promítá lehký pubertální erotický náboj, který je ve filmu přítomen (nedosahuje ale takové míry jako v pozdějším snímku *Lásky jedné plavovlásky*). Venuši Palcr umístil na černý grafický podklad, který ještě více směřuje pozorovatelův pohled právě na nahý akt. Nahá Venuše má ve filmu výsostné postavení a pojí se s ní mimořádně úsměvné a poetické scény. Šestnáctiletý učeň Petr přiváží z ředitelství obrazy, které samoobsluha, v níž je nově zaměstnaný, obdržela za dobrou práci. Mezi nimi je i reprodukce *Spící Venuše*, která nesmělého Petra natolik upoutá, že obraz svou nepozorností rozbije [14]. Po pracovní době nosí Petr reprodukci obrazu stále u sebe, opatrovnický ji střeží a jakoby s ní i postupně srůstá, *Venuše* se stává Petrovým „atributem“. Petr následně reprodukci nahého aktu pyšně ukazuje dívce Pavle jako nevídanou trofej během jejich druhé schůzky u řeky. Miloš Forman tak exponuje téma první, mladistvé lásky motivem nahého dospělého ženského těla bohyně lásky, jejíž anatomii nezkušený dospívající Petr se zaujetím sleduje.<sup>122</sup>

Prázdnou obrazovou plochu nad aktem narušuje černý nápis značící název filmu s odlišeným písmenem „e“, které název filmu činí opticky nápadným. Horní pole plakátu jako celek tak zastává roli upoutávajícího elementu. V dolním poli plakátu je kolážovitě umístěna fotografie hlavních hrdinů filmu – Pavly a provokativních zednických učenců Čendy a Zdeňka, kteří se při každé konfrontaci s Petrem snaží vyvolat konflikt. Fotografie je vyřazena ze scény odehrávající se na maloměstské taneční zábavě v zimním stadionu, která je nejdelší sekvencí ve filmu. Fotografie mladých lidí zachycených ve svém přirozeném, banálním gestu vystihuje autenticitu filmu a jeho absolutní bezprostřednost, kterou Miloš Forman hodlal do filmu promítnout (opět díky obsazení neherců). Výtvarný jazyk tohoto plakátu je svrchovaně

---

<sup>121</sup> DLOUHÝ 1963, nepag.

<sup>122</sup> Reprodukci *Spící Venuše* v nadcházející scéně porovnává Petrův otec s tiskem Panny Marie s Jezulátkem, který visí v domácí světnici. Podobiznu bohorodičky, která zavání kýchem, otec považuje oproti Venuši za tu pravou krásku. In: PŘÁDNÁ 2009, 51.

inteligentní a Palcrovi se tak podařilo bezpečně ovládnout kompozici a při maximální jednoduchosti výrazu dokonale využít plakátovou plochu.<sup>123</sup>

Jak už bylo uvedeno ve druhé kapitole, plakát byl v několika městech zakázán, neboť neskrývaná nahota Venuše pobuřovala. Existence aktu jinde podněcovala k ničení plakátu či jiným záměrným zásahům a deformacím. Magazín Kina na tuto skutečnost reagoval v roce 1965, kdy otiskl karikaturu Palcrova plakátu [15], kde má akt Venuše zakryta nejchoulostivější místa montáží přidaným stromem, který spojuje horní i dolní plán plakátu.<sup>124</sup>

### 3.5. DÉMANTY NOCI (1964)

Povídková předloha Arnošta Lustiga *Tma nemá stín* nese podobnou tematiku jako dvanáctiminutový snímek *Sousto* (1960) Jana Němce, kterým absolvoval režii na FAMU a který patří do stejné sbírky povídek *Démanty noci*, podle níž režisér pojmenoval film.

Film Jana Němce *Démanty noci* je divácky velmi náročný, neustále osciluje mezi výraznou výtvarnou stylizací a syrovou naturalistickou autenticitou. Snímek není historickou reminiscencí a typickým filmovým obrazem války. Usiluje o hlubší postihnutí pocitů člověka, který musí čelit svému údělu.<sup>125</sup> Ve filmu se příliš nemluví, celá výpovědní hodnota je postavena na silném vizuálním účinku mistrovské sugestivní kamery Jaroslava Kučery,<sup>126</sup> která sleduje strastiplnost úprku dvou chlapců. Veškeré filmové prostředky jsou tak výrazně významově zatíženy. Krutá realita okamžiku hlavních hrdinů se prolíná s představami a fragmenty vzpomínek na minulost mladšího chlapce, které ho sice více konkretizují a přibližují divákovi, přesto ale oba zůstávají v jakési anonymitě (ve scénáři jsou oba chlapci pojmenováni jako „První“ a „Druhý“).<sup>127</sup> Dějová linie, která jako by byla viděna očima mladšího utečence, se odvíjí od jeho intenzivních prožitků a představ, kdy do ní v krátkých prostřizích vstupují subjektivní reminiscence, asociace, vize a sny. Řada scén se jeví nejednoznačně, Němec diváka záměrně mate (zejména ve scéně, kdy se chlapec pokouší ukrást krajíc chleba) a při každém dalším záběru je divák víc a víc znejistěn, zda právě

---

<sup>123</sup> PILÁT 1964c, 5.

<sup>124</sup> KREJČA 1965, 70.

<sup>125</sup> BROŽ 1964, 365.

<sup>126</sup> Stanislava Přádná v tomto kontextu hovoří o „antropomorfizované“ funkci kamery, která se v některých momentech s chlapci identifikuje (jindy je naopak neangažovaně pozoruje zpozvzdálí) a rovněž se spolu s prchající dvojicí účastní namáhavé cesty – jako by sama byla živou osobou. In: PŘÁDNÁ 2002, 197.

<sup>127</sup> PŘÁDNÁ 2002, 197.

„viděné“ je realitou, či pouhou představou.<sup>128</sup> Doba, do které je film zasazen, tvoří spíše jakési orámování, veškerá pozornost je věnována strastiplnému lidskému dramatu, které lze přenést do obecně platné roviny.

Jan Němec byl experimentátorem a ve svém díle, včetně *Démantů noci*, se náznakem odkazoval k surrealismu. Snad nejpatrněji se projevuje ve snově, až surreálně laděných scénách, zejména v sekvenci s chumlem mravenců, kteří pokrývají takřka celou tvář jednoho z chlapců. Motívem mravenců Jan Němec patrně citoval *Andaluského psa* (1929) Luise Buñuela a Salvadora Dalího.<sup>129</sup>

Ornamentální filmový plakát snímku *Démanty noci* [16], který vyhotovil Jiří Svoboda<sup>130</sup> v roce 1964, pravděpodobně ve svém výtvarném zpracování vycházel z tajuplnosti názvu samotného filmu. Jak bylo uvedeno výše, část filmu se odehrává v rovině představ, vizí a flashbacků, které asociativně vstupují do hlavního děje, a to bylo pro tvůrce plakátu patrně určující. Svoboda se tak pokusil do plakátu koncentrovat jakousi pseudosurreálnou veteš starých vzpomínek.<sup>131</sup> Ve shluku předmětů jsou zobrazeny prázdné, staré šaty, které ornamentem přecházejí do pomyslného zrcadla odrážejícího tvář mladšího chlapce. V dolní části šaty ztrácejí svou pevnou strukturu a grafickým způsobem jsou redukovány v linie, které postupně mizí.<sup>132</sup> Do černých grafických tvarů pravděpodobně znázorňujících obrys Prahy (do Prahy se mladší chlapec ve filmu svými vzpomínkami a vizemi neustále vrací) je vsazen název filmu. Obrácený motiv Prahy, jejíž věže se vytrácejí podobně jako šaty, může evokovat jakýsi rozklad, který je ve filmu všudypřítomný. Taktéž hodiny jsou ve filmu důležitým podprahovým „zvukovým leitmotívem“.<sup>133</sup> Film nesčetněkrát provází zvuk odbíjení hodin a kostelních zvonů, které podtrhují pocit beznaděje a sklíčenosti hrdinů.<sup>134</sup> Hodiny mají své zastoupení i ve scéně, kdy chlapec vstupuje do světnice pro krajíc chleba. Jakkoliv je tato

---

<sup>128</sup> ŠKAPOVÁ 2002, 87.

<sup>129</sup> <http://cinepur.cz/article.php?article=3716>, vyhledáno 20. července 2020

<sup>130</sup> Jiří Svoboda (1924–2011) se v letech 1939–1943 učil kovorytce a řezbářství u K. Pištora a v letech 1945 až 1949 studoval Státní grafickou školu v Praze u Petra Dillingera a Richarda Landera. Ve studiích pokračoval na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, kde prošel oborem výtvarná výchova u pedagogů Cyrila Boudy a Karla Lidického. Po dokončení studií nastoupil do Mladé fronty, kde působil dvacet let jako výtvarný redaktor. Později také působil v nakladatelství Mladá fronta, kde se živil stejnou profesí. Ve svých grafikách pracoval zejména s technikou dřevořezu. In: PILÁT 1964a, 83.

<sup>131</sup> Zejména ve druhé polovině šedesátých let afšistě ve filmových plakátech revokovali tendence surrealismu a imaginativního malířství. Jazyk plakátů se ještě více odklonil od přímočaré popisnosti a užíval spíše samoznaky evokující pocity, dojmy a volné asociace s propagovaným filmovým dílem. In: SYLVESTROVÁ 2004, 51.

<sup>132</sup> Ve filmu mají důležité postavení kabáty s výrazným označením KL – Konzentrationslager – od kostýmní výtvarnice Ester Krumbachové. Šaty zobrazené v plakátu však nikterak k filmovým kostýmům nereferejí.

<sup>133</sup> ŠKAPOVÁ 2002, 126.

<sup>134</sup> ŠKAPOVÁ 2002, 126.

scéna vypjatá, je neustále provázena „konejšivým“ tikotem hodin, který chlapci spolu s detaily v místnosti připomíná klid a hřejivost vlastního domova.<sup>135</sup>

Svoboda se pokusil pracovat s výše uvedenými motivy ve snaze promítnout do obrazové plochy intenzivní subjektivní prožitek a roztržitost filmového děje. K tomu ho pravděpodobně podnítila i Němcova zjevná inspirace surrealismem. Avšak výtvarný jazyk zde uplatněný se omezil na výraznou ornamentálnost a v celkovém dojmu tak působí samoučelně. Dekorativizující stylizace plakátu není s to pokrýt mnohvrstevnatost filmového díla a jeho silný vizuální účinek.

### 3.6. KAŽDÝ DEN ODVAHU (1964)

Film Evalda Schorma *Každý den odvahu* (1964) se vymyká jednoznačné interpretaci a ponouká diváka k tomu, aby k němu zaujal své vlastní stanovisko vycházející z vlastní zkušenosti.<sup>136</sup> Film je existenciální sondou mladého dělníka Jardy. Bývalý kádr se těžko vypořádává s morální krizí, která se v něm odehrává. Jardovo prohlubující se vnitřní zmatení reaguje na události, které se odehrály ve společnosti – zejména se jedná o kritiku Stalinoва kultu osobnosti a ideologické tání, které následovalo. Politické změny zapříčiní stagnaci Jardovy životní cesty, ten se nedokáže oprostít od dogmatického, černobílého vnímání světa a neumí na změnu společenské situace vhodně reagovat. Vnější okolnosti mu naznačují, že veškeré jeho hodnoty mají trhliny a ztrácejí svou někdejší váhu. Tyto momenty se významně propíší i do vztahu Jardy a jeho přítelkyně, která jeho počínání komentuje slovy: „*Pořád se někam rveš, ale proč to děláš?*“<sup>137</sup>

Zdeněk Palcr v plakátu pro film *Každý den odvahu* [17] cituje plastiku, kterou signuje na její základně. Palcr, jak vidno, do plakátu prozřetelně promítl hlavní myšlenku díla, kterou přenesl do obecné roviny. Ne náhodou zobrazený objekt v plakátu připomíná kříž, který ale autor „zprofanoval“ montáží provokativních ženských úst.<sup>138</sup> V portrétu třicetiletého dělníka můžeme spatřit určité odkazy na Kristův život. Jarda, ač byl angažovaným a přesvědčeným komunistou, byl současně mučedníkem, který musel nést břímě kolektivní viny. Za toto historické pochybení je také „ukřižován“. Palcr podobně jako Schorm staví Jardu do role

---

<sup>135</sup> ŠKAPOVÁ 2002, 125.

<sup>136</sup> LIEHM 1965, nepag.

<sup>137</sup> PŘÁDNÁ 2002, 251.

<sup>138</sup> Palcrův plakát také doprovázel fotografický plakát, který danou tematiku nastiňuje ještě příznačněji [18].

„martyra“, který aby prosadil hodnoty, které vyznává, musí dojít cestu až k paradoxu kříže, který představuje konec a současně začátek něčeho nového.<sup>139</sup>

Díky sochařské praxi dokázal Palcr do plakátu přenést zvláštní cit pro řád, materiál a schopnost aranžovat různé robustní výtvarné prvky do kompoziční harmonie.<sup>140</sup> V horní části graficky pojaté stély doplnil autor pomocí montáže detail ženských rtů, které jsou zvýrazněny rudou rtěnkou. Rty, které jsou na plakátu zachyceny v plném úsměvu, mohou korespondovat s místy až tragickou komičností, která se pojí s postavou Jardy. Někdejší dělnický svazácký funkcionář natolik odmítá vyrovnat se s nepravostmi své budovatelské minulosti, až se z něj stává jednoduchý terč posměchu a naprostého nepochopení.<sup>141</sup>

Do levé části plakátu vložil Palcr název filmu a doplňující informace. Za zmínku jistě stojí i rozšířené písmeno „H“ růžové barvy, které se stává pomyslným horizontálním protějškem k zobrazenému objektu.

### 3.7. PERLIČKY NA DNĚ (1965)

V plakátu pro film *Perličky na dně* [19] z roku 1965 Jiří Balcar pracuje s médiem fotografie, kterou ozvláštňuje užitím rastru, což má za následek až abstraktní vzezření plakátu.<sup>142</sup> Na fotografii je zobrazen sám autor povídkové předlohy Bohumil Hrabal, který „furiantsky“<sup>143</sup> stojí před předměstskými reklamami (rozkličovat lze snad jen dobový poutač na šicí stroje Singer, ostatní nápisy jsou nečitelné).<sup>144</sup> Písmo zastupovalo v Balcarově volné tvorbě podstatnou roli. Od konce padesátých let přibližně do roku 1962 Balcar pracoval na *Dekretech* [20], graficky i obrazově řešených, v nichž se hojně vyskytovaly nečitelné písmové znaky, které měly tlumočit stísněné pocity a nejistotu moderního člověka.<sup>145</sup>

Místo, ve kterém je Hrabal na fotografii zachycen, je identické s lokací v inscenované titulkové sekvenci (prologu) filmu, v níž spisovatel vystupuje do deště jako sólový protagonista nejspíše na dvůr svého libeňského bydliště (Bohumil Hrabal v každé z povídek

---

<sup>139</sup> CIHELKOVÁ 2014, 47.

<sup>140</sup> S motivem rtů obdobně zacházel v plakátu *Smrt má jednu tvář* (1962) a *Obchod na korze* (1964), ve kterém rovněž promyšleně pracuje s motivem patentek a spínacích špendlíků, pomocí kterých sestavuje portrét ženy. In: MLADIČOVÁ 2006, 88.

<sup>141</sup> PŘÁDNÁ 2002, 251.

<sup>142</sup> Neschválené varianty ani předlohy posledních osmi filmových plakátů navržených Jiřím Balcarem v letech 1963 až 1967, mezi které patří i *Perličky na dně*, se nenalezly.

<sup>143</sup> PRIMUS 2016, 97.

<sup>144</sup> „[...] Domy a lidi, nápisy nad ulicemi, jejichž písmena mají stejnou hodnotu jako sumární znaky pro lidskou tvář.“ In: VACHTOVÁ 1967, 278.

<sup>145</sup> KLIMEŠOVÁ 2013, 28.

filmu kromě té Schormovy zastoupil epizodní roli). Městské prostředí, ve kterém se spisovatel nachází, může referovat k hrabalovské touze objevovat zázračnost denní reality tzv. „životních outsiderů“<sup>146</sup> v jejich nejvšednějších polohách, ke kterým ostatně odkazuje i název tohoto povídkového filmu (ten vychází od středověkého filosofa Jakoba Böhma, který lidský život označil za „*propast, v níž se zjevuje perlička na dně*“<sup>147</sup>). Městské prostředí skýtající prostor pro existenci člověka hraje rovněž nezastupitelnou roli v Balcarově tvorbě padesátých a šedesátých let. Pod vlivem poetiky a civilismu Skupiny 42, které autora přitahovaly už během studií na gymnáziu, svou pozornost opakovaně obracel k člověku a snaze ohraničit jeho postavení ve městě.<sup>148</sup> V roce 1964 malíř absolvoval čtyřměsíční studijní pobyt na Farleigh Dickinson University v New Yorku, kde měl možnost se blíže seznámit s americkým pop-artem, pod jehož vlivem se ve volné tvorbě i užití grafice vrátil k figurálním motivům a k práci s fotografií.<sup>149</sup> Po pobytu stráveném v USA vytvořil Balcar sérii malých grafik s civilnějšími náměty, ve kterých spojoval různé složky své tvorby a do kterých se vrátil člověk.<sup>150</sup> Město a jeho znak byly v Balcarově tvorbě zásadním tématem, stejně jako člověk, na kterého po návratu z USA nahlížel v podobné optice jako Bohumil Hrabal. Domnívám se, že tato možná podobnost mohla být důvodem pro zadání realizace plakátu právě Balcarovi.<sup>151</sup>

Černobílému pojetí plakátu kontrastují barevné prvky kruhových tvarů, které mohou připomínat ony perličky (pokud bychom nepočítali největší žlutý kruh, do nějž vložil autor název filmu, ostatní útvary se mohou svým počtem odkazovat právě k pěti povídkám pěti režisérů, které sestavují film). Tyto kruhy a jejich „inverzní tvary“ – odřezky z barevného papíru – jsou motivy, které Balcar aplikoval ve svých užitých pracích v šedesátých letech hojně.<sup>152</sup> Takřka identických prvků si můžeme povšimnout v autorových plakátech k filmům *Cesta hlubokým lesem* (1963), *Hadrář* (1963) či *Hvězdný lístek* (1963) [21] a v obměněné

---

<sup>146</sup> KOPANĚVA 2006, 10.

<sup>147</sup> <http://research.gold.ac.uk/8538/1/Introduction%20to%20Jacob%20Boehme.pdf>, vyhledáno 1. 7. 2020

<sup>148</sup> KLIMEŠOVÁ 2013, 26.

<sup>149</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 48.

<sup>150</sup> KLIMEŠOVÁ 2013, 37.

<sup>151</sup> Koncem padesátých let se město v Balcarově díle proměňuje z „abstrahované tapety“ v jakousi „představu labyrintu jako přesnějšího vymezení prostoru člověka“. ČERNÁ, 1981, nepag.

<sup>152</sup> Barevné čtverce a obdélníky, které díky vystřížení kruhového tvaru uprostřed zejí prázdnotou, se také ve velkém zastoupení vyskytují v periodiku *Filmové novinky*, např. v květnovém čísle z roku 1963 [22] (dvoulist věnující se filmu *Knoflíková válka*), vydávaného propagačním oddělením ÚPF, jehož grafická úprava byla v tomto období Balcarovi svěřena. Podobně jako na plakátech, i zde tento tvar plní funkci jakéhosi orámování, do jehož prázdného středu je vložena hlava dítěte a současně n něj rafinovaně vytváří knoflík (jindy to může být hlaveň pistole, jako v případě afíše *Cesta hlubokým lesem*). Tomuto motivu se detailněji věnuje ve své bakalářské práci Tereza Špinková. In: ŠPINKOVÁ 2010, 53.

nebarevné podobě se motiv vyskytuje také v prvním, neschváleném plakátu snímku *Tarzanova smrt* (1962), kde motiv utváří písmeno „O“.

Filmový plakát snímku *Perličky na dně* odhaluje paradox příznačný pro Balcarovu plakátovou tvorbu. I přes to, že ve volné tvorbě Jiřího Balcara písmo sehrálo nezastupitelnou roli (např. u výše zmíněných *Dekretů*), v plakátové tvorbě takový důraz na typografii (ta je kupříkladu zcela zásadní pro plakáty Zdeňka Zieglera) nekladl. Z Balcarových plakátů je patrné, že zde sehrávala roli určitá nahodilost a že práci s písmem kladl při komponování obrazové plochy až na druhé místo.

Jiří Balcar přesto uplatňoval v knižní i plakátové grafice tvůrčí postupy své volné tvorby. Pro obživu již během studií navrhoval obálky jazykových učebnic a později i plakáty.<sup>153</sup> Ve snaze rozvíjet plakátovou řeč prosazoval řadu malířských a grafických postupů, tvůrčí práci s fotografií a práci s koláží a fotomontáží. Autorovy první filmové plakáty, které vznikaly přibližně od roku 1959, užívaly zejména malířské prostředky rozvíjející příklon k abstrakci ve volné tvorbě v kombinaci s grafickým řešením. Už v roce 1961 Balcar opustil pojetí plakátu jako grafického listu a přistoupil k používání ústřížků fotografií, které prokomponoval s písmem a použitím minimálního malířského akcentu.<sup>154</sup>

Balcar považoval práci s fotografií v oblasti plakátové tvorby za lapidárnější a objektivnější a ta podle jeho názoru zabraňovala příliš subjektivnímu pojetí.<sup>155</sup> O plakátové tvorbě Balcar píše, že „[...] má svou obrazovou kompozicí charakterizovat film, v jakémsi znaku vyjádřit jeho povahu a zaměření, vytvořit určité napětí mezi svou náповědí a divákem a snad vyvolat v něm přání film uvidět“.<sup>156</sup> Jeho plakáty vynikaly jistým zacházením s proporcemi a komponováním barevným rytmem vzájemného vztahu celku k částem.<sup>157</sup> Plakáty a knižní grafiku vnímal jako součást jednotné výtvarné koncepce a zaujímal k nim totožný názor jako na volnou tvorbu.<sup>158</sup>

---

<sup>153</sup> JUDLOVÁ 1988, 86.

<sup>154</sup> Po návratu z USA Balcar pracoval s fotografií, resp. s časopiseckými reprodukcemi i ve volné tvorbě.

In: JUDLOVÁ 1988, 110.

<sup>155</sup> PILÁT 1964a, 15.

<sup>156</sup> BALCAR 1962, nepag.

<sup>157</sup> VACHTOVÁ 1967, 278.

<sup>158</sup> VACHTOVÁ 1967, 278.



### 3.8. LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (1965)

Působivý přeexponovaný fotografický detail šíje nahé Anduly, která nesměle nahlíží přes rameno, zabírá celou plochu plakátu pro film *Lásky jedné plavovlásky* (1965) [23] od Zdeňka Palcra. Fotografie Anduly je vyjmuta z ikonické intimní scény, která do jisté míry v tuzemské kinematografii prolomila tehdy ještě poměrně tabuizované vnímání erotiky.<sup>159</sup> Scéna, v níž zpočátku nesmělá a váhavá Andula nakonec podlehne mladému svůdníkovi Mildovi, se vyznačuje odklonem od čisté patetizované choulostivé polohy, a naopak propisováním určité lidskosti a grotesknosti.<sup>160</sup> Do dívčích zad, která vytváří čistou bělavou plochu, vložil Palcr název filmu několika písmovými typy s jistým důrazem na slovo „lásky“ v příznačné červené barvě. Do plakátu se Palcra podařilo podobně jako u *Černého Petra* propsat určitý atribut, který detailněji přiblíží hlavní hrdinku – plavovlasou učnici Andulu. Je to koláž sestavený vějíř žilettek, který Palcr umístil pod název filmu. Film *Lásky jedné plavovlásky* Miloše Formana je tematicky spřízněný s *Černým Petrem*, s tím rozdílem, že snímek na osudy mladých lidí nahlíží optikou prost'oučké naivní dívky. Učnice Andula představuje obdobně „tuctový“<sup>161</sup> typ jako je Petr, oproti němu má ale za sebou v několika ohledech „pohnutější“ osud. Zmíněné milostné scéně předchází první setkání Anduly s klavíristou, kterému dívka při jeho neohrabaném pokusu o věštění z ruky nastiňuje svou vlastní minulost [24].<sup>162</sup> Divák se tak dozvídá o dívčiných rozvedených rodičích, odcizeném vztahu s matkou a nezdařilém pokusu o sebevraždu. Patrná zranitelnost dívky tak ještě více podnítl Mildovo lehkomyšlné naléhání, kterému dívka nakonec podlehne. Chlapcovo svůdnické přemlouvání, aby s ním Andula strávila noc, se ve filmu nejeví jako tolik zásadní oproti komické milostné scéně odehrávající se na internátě, která následuje, avšak ono nepatrné nastínění Anduliny minulosti obnažuje její citlivé jádro, díky kterému divák Andulu nepokládá za prostoduchou a hloupou naivku, ale naopak k ní chová podobně jako Forman jistou empatii a má pro ni pochopení.<sup>163</sup>

Motiv žilettek, který se do filmového plakátu propsal, se tak stal rafinovaným odrazem tragikomického, místy až hořkého podtextu, který se s osudem opakovaně sváděné a opouštěné Anduly pojí.<sup>164</sup>

---

<sup>159</sup> PŘÁDNÁ 2009, 58.

<sup>160</sup> PŘÁDNÁ 2009, 58.

<sup>161</sup> PŘÁDNÁ 2002, 172.

<sup>162</sup> PŘÁDNÁ 2009, 57.

<sup>163</sup> PŘÁDNÁ 2002, 172.

<sup>164</sup> Motiv žilettek se čteně vyskytoval v tvorbě Běly Kolářové a Jiřího Koláře. Vějíř žilettek Zdeňka Palcra může připomínat „žiletkové básně“ Jiřího Koláře, kdy do jeho průzkumu nových výrazových možností evidentní poezie zasahoval objekt – vznikaly tak symbolické ready-mades. In: LAMAČ 1966, 359.

### 3.9. OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY (1966)

Film *Ostře sledované vlaky* (1966) je celovečerním debutem Jiřího Menzela, který hovoří o mládí a lásce, smrti a samozřejmosti sebeobětování.<sup>165</sup> Ústřední postavou filmového přepisu novely Bohumila Hrabala je postpubertální železniční elév Miloš Hrma, který je příkladným typem antihrdiny. Je plachým mučedníkem lásky, který se těžko vypořádává se svým složitým přerodem v muže a trpí sexuálním komplexem, který se stane jeho jediným tématem (což ho vede až k nezdařilému pokusu o sebevraždu). Ve chvíli, kdy se Milošovi podaří svůj problém zdárně překonat se zkušenější artistkou Viktorií Freie, cítí se natolik odhodlán, že jen jakoby mimochodem vykoná odbojovou akci místo výpravčího Hubičky – způsobí výbuch ostře sledovaného muničního vlaku, za což však zaplatí svým životem.

Výraz plakátu od Františka Zálešáka<sup>166</sup> je koncentrován v detailu Milošovy tváře vzbuzující soucit [25]. Černobílá přeexponovaná fotografie zachycující Miloše v nekonečném údivu koresponduje s vnějškovou komediálností jeho postavy (ve filmu má Miloš takřka v každé scéně doširoka rozevřené oči a věčně pootevřená ústa ostýchavého „citlivého prostřáčka“<sup>167</sup>), avšak v jistém směru artikuluje i skrytou tragiku jeho osudu.<sup>168</sup> Na fotografii má Miloš nasazenou svou čepici, která je podle Stanislavy Přádné zástupným znakem sdělujícím o Milošovi mnohé niterné informace.<sup>169</sup> V úvodní sekvenci matka slavnostně korunuje Miloše čepicí před prvním dnem ve službě na železniční stanici, čímž legitimizuje, že se skutečně stává někým významným. Čepice je Milošovým atributem, jen málokdy ji ve filmu sundává (při prvním pokusu o intimní sblížení s konduktérkou Mášou ji má nasazenou, stejně tak při nezdařilém pokusu o sebevraždu v hodinovém hotelu ji odkládá jako poslední ze svých svršků). Čepice není součástí Milošovy „identity“ snad jen ve scéně, v níž přijde o panictví s artistkou a na samém konci filmu, kdy čepice mrtvého Miloše přiletí k nohám Máši po výbuchu vlakové soupravy.

Plakátová plocha je až na část Milošovy tváře překryta zeleným tiskovým rastrem, který plakát strukturuje. Do obrazu vstupuje silueta nahého ženského těla, jehož polovina není tónována zelenou barvou a vizuálně tak splývá s Milošovou tváří. Ženská silueta spolu

---

<sup>165</sup> TAUSSIG 1998, nepag.

<sup>166</sup> František Zálešák (1929–2012) byl malíř, grafik, ilustrátor a keramik. V letech 1945 až 1948 studoval na Státní odborné škole keramické v Praze, dále ve studiích pokračoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u profesorů Otty Eckerta a Antonína Strnadela. Již v útlém věku se věnoval tvorbě politických plakátů.

<sup>167</sup> PŘÁDNÁ 2002, 247.

<sup>168</sup> PŘÁDNÁ 2002, 247.

<sup>169</sup> PŘÁDNÁ 2002, 248.

s Milošovým užaslým výrazem nastiňují mírně obscénní scény, kterým je nezkušený Miloš svědkem a které by rád sám zažil na vlastní kůži. Milošův užaslý, barevně rozpolcený obličej může korespondovat se dvěma ve filmu se vyskytujícími protichůdnými motivy, které se slévají.<sup>170</sup> Jsou to hrabalovsky typické motivy tragiky a komiky, které charakterizují film i osud samotného Miloše. Zálešák zadnici ženského těla opticky zdůraznil vtisknutím kulatého červeného staničního razítka, které odkazuje na scénu, kdy výpravčí Hubička telegrafistce Zdeničce Svaté orazítkoval během noční směny zadní část stehů, z čehož se po odhalení dívčinou matkou stala nemalá aféra. Do pravé části obrazové plochy vložil Zálešák zcela obyčejný robustní černý text, pod který koláží umístil doplňující informace. Na text reaguje výrazný červený trojúhelník, který barevně koresponduje s červeným razítkem.

### 3.10. ŽERT (1968)

Milan Grygar uplatňoval v plakátové ploše rozličné způsoby umělecké řeči. Nejčastěji v ní konfrontoval kresbu, znak, abstraktní strukturu a zejména koláž. Jeho plakáty charakterizuje záměrně jednoduchá lineární kompozice.<sup>171</sup>

Milan Grygar povětšinou navazoval kontakt s divákem a propagovaným filmem prostřednictvím koláže. Koláž se v jeho pracích objevovala jako princip spojení heterogenních znaků různých významových kontextů.<sup>172</sup> Při práci na plakátech demonstroval, že samotnému komponování obrazu a typografii přikládal stejný význam, a k oběma těmto složkám přistupoval zcela rovnocenně. Písmo v plakátech bylo vždy drobnými vizuálními zásahy ozvláštňeno.<sup>173</sup> Ač se Milan Grygar zabýval nefigurativním uměním, realistické principy plně aplikoval jak v tvorbě plakátové, tak i v knižních ilustracích.

Snímek *Žert* (1968) od Jaromila Jireše měl jako jeden z mála tuzemských filmů dva druhy výtvarných plakátů, a to ve dvou formátech – A1 [26] a A3 [27].<sup>174</sup> Vydání stejnojmenné knihy Milana Kundery rok před vznikem filmu bylo literární senzací, a tak se filmu dostala i větší propagace.<sup>175</sup> Na obou verzích plakátu se podílel Milan Grygar. Plakát snímku *Žert* je příkladem procesu, při němž výtvarník neměl možnost snímek zhlédnout

---

<sup>170</sup> ŽALMAN 2008, 263.

<sup>171</sup> Proti plakátům Milana Grygara mívali ředitelé jednotlivých kin, kteří byli součástí schvalovací komise ÚPF, značné výhrady. Záměrná jednoduchost se nesetkávala s pochopením (např. oproti plakátům Josefa Vyleťala, které byly nejpreferovanější). In: VALACH 1977, nepag.

<sup>172</sup> VLČEK 1982, 88.

<sup>173</sup> VLČEK 1982, 88.

<sup>174</sup> Tato praxe byla běžnější u zahraničních filmů, od kterých si provozovatelé kin slibovali vysokou návštěvnost.

<sup>175</sup> Z rozhovoru s Pavlem Rajčanem ze dne 15. 7. 2020

v rámci služební projekce, a tak ho musel vytvořit na základě převyprávěného děje (v tomto případě pravděpodobně posloužila knižní předloha Milana Kundery, který se ostatně podílel i na filmovém scénáři) a poskytnutých fotografií.<sup>176</sup> Obě verze plakátu ozřejmují, že pokud Milan Grygar pracoval s fotografickým materiálem, posouval ho vždy do nových významových souvislostí, a to za užití působivého obrazového detailu, který byl nositelem silné emoční váhy.<sup>177</sup>

Obrazovou plochu plakátu ve formátu A3 [27] vyplňuje černobílá detailní podobizna muže s brýlemi. Při bližším zkoumání může pozorovatele zarazit, že na plakátu není vypočten vypravěč příběhu Ludvík Jahn, nýbrž zapřísáhlý komunista Alexej, který se v dolech pomocných technických praporů nechá uštvat tyranským poddůstojníkem, když ho označí za třídního nepřítele. Alexejem ostatní v kasárnách výrazně pohrdají, neboť ho považují za udavače (zřekl se vlastního otce, neboť nebyl příznivcem strany).<sup>178</sup> Zfanatizovaný mladík se předává prášky poté, co dostane vyrozumění o vyloučení ze strany. Ačkoliv je role Alexeje epizodní, zaujímá ve filmu poměrně důležité postavení (zejména v literární předloze). Ludvík, ač celou situaci sleduje zpovzdálí, vidí v osudu Alexeje sebe samého, neboť oba byli i přes vlastní odevzdanost komunistické ideologii neprávem vyloučeni ze strany. Do odrazu zrcadlových brýlí Alexeje jsou montáží umístěny fotografie dvou žen. Tou první je portrét atraktivní milenky někdejšího spolužáka Pavla Zemánka, který se zasloužil o Ludvíkovo politické zničení.<sup>179</sup> Druhá, úmyslně otočená fotografie zobrazuje Zemánkovu „odstavenou“ a osamocenou ženu Helenu ve slováckém kroji. Důležitým momentem je zde červený škrť, který částečně zasahuje do odrazu brýlí. Fotografie ženy v kroji odkazuje na závěrečné minuty snímku, které se odehrávají na jízdě králů. Helena, kterou Ludvík svedl v domněni, že se tak Zemánkovi pomstí, se pokusí spáchat sebevraždu poté, co ji Ludvík bezcitně opustí. Zoufalá žena se pokusí spáchat sebevraždu, avšak nevědomky spolýká projímavé prášky, čímž ještě více prohloubí trapnost celé situace. Název filmu sestavený kombinací verzálek a mínusek je včleněn do Alexejova vojenského čepce a bezprostředně na něho navazuje barevná „průkazová“ fotografie nejspíše příslušníka státní bezpečnosti, který nenásilně naznačuje tematiku filmu.

Vyvstává zde otázka, zda Milan Grygar vnímal vztah Alexej – Ludvík a jejich vyloučení ze strany v podobné perspektivě. Pokud ano, pak by existence Alexeje v plakátu namísto

---

<sup>176</sup> <https://vltava.rozhlas.cz/milan-grygar-filmove-plakaty-5134818>, vyhledáno 15. 7. 2020

<sup>177</sup> VLČEK 1982, 87.

<sup>178</sup> ŽALMAN 2008, 83.

<sup>179</sup> ŽALMAN 2008, 83.

Ludvíka mohla být vysvětlena tak, že Grygar pokládal tuto epizodní postavu za určité Ludvíkovo „alter ego“. Avšak vzhledem ke zmíněné skutečnosti, že Grygar film před samotnou tvorbou plakátu neviděl, se jedná o nepodložený dohad a je tedy pravděpodobnější, že Grygar do plakátu promítl právě Alexejovu tvář nedopatřením.

Paradoxní a tragikomický osud Ludvíka Jahna je vyjádřen také ve druhém plakátu formátu A1 [26]. Výraz je tentokrát koncentrovaný v pouhém fragmentu Alexejovy tváře, tentokrát modrým škrtem a symbolem rudé siluety. Letící postava připomínající anděla bez křídel, svrženého z nebes, odkazuje na postavu Ludvíka neschopného ztotožnit se se svou minulostí a neustále žijícího – přelétávajícího mezi dvěma časy.<sup>180</sup> Postava je vržená do neohrazeného prostoru bílé „mlčící“ plakátové plochy.<sup>181</sup> Motiv prázdného prostoru plakátové plochy se u Grygara uplatňoval jako výrazový prvek.<sup>182</sup> Přibližně od poloviny šedesátých let se autor obrátil na svou zcela osobní uměleckou cestu, která se nedílně pojila se zvukem. Patrně nejzásadnějším tématem se pro něj v této souvislosti stalo hledání společného vztahu mezi tichem a jeho porušením, vztahu, který kladl do stejné roviny jako vztah čisté plochy a porušení jejího prázdna.<sup>183</sup> Přehledný a racionální rozvrh této plakátové plochy, který je typický pro Grygarovy autorské plakáty a knižní grafiky, koresponduje s autorovou volnou tvorbou, zejména grafickými partiturami, kde uplatňuje lineární geometrická řešení a respektování písma jako samostatného výtvarného prvku.<sup>184</sup>

### 3.11. OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME (1969)

Film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969), jehož plakát [28] vytvořila Eva Švankmajerová, se vyznačuje svým charakteristickým výtvarným jazykem, který vznikl součinností Věry Chytilové, scénáristky a kostýmní výtvarnice Ester Krumbachové a kameramana Jaroslava Kučery. Moralistní příběh-podobenství inspirovaný biblickým příběhem o prvotním hříchu Adama a Evy zachycuje lidské úsilí o poznání pravdy, která když se odhalí, neodkryje nic než lidský zmar a vyprázdňenost života.<sup>185</sup> Snímek je navíc skrytou dobovou výpovědí o nastupující normalizaci, což mělo za následek jeho nepochopení za hranicemi státu.

---

<sup>180</sup> KUNDERA / JIREŠ 1968, 557.

<sup>181</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 50.

<sup>182</sup> Tento přístup je uplatněn např. v plakátu *Marat – Sade* (1967), který pracuje s figurou vyňatou ze surrealistické koláže Maxe Ernsta či pozdějších *Luk královny Dorotky* (1971) a *Domov bez otců* (1974).

<sup>183</sup> VALOCH 1991, nepag.

<sup>184</sup> VALOCH 1977, nepag.

<sup>185</sup> KOPANĚVA 2006, 9–16.

Věra Chytilová (podobně jako ve filmu *Sedmikrásky*, na kterém spolupracovala stejná trojice autorů) si nekladla za cíl provést sondu do psychologie postav, která by byla konstruována hereckými výkony, naopak sázela na kostýmy, do nichž byli herci oděni, pohybovou stylistiku a gesta, které jako celek spolu se střihem a celkovou kompozicí obrazu utvářely naivistickou výtvarnou stylizaci filmu. Právě proto obsadila Chytilová do trojice hlavních postav herce z libereckého Naivního divadla Y, kteří tak sehráli roli jakýchsi „figurantů.“ Herci-neherci nebyli do filmu vybráni proto, aby filmovou postavu ztvárnili určitou vnější hereckou technikou, nýbrž aby znázornili svůj typ.<sup>186</sup> To současně podněcovaly charakteristická barevnost a inovativní efekty, kterých tvůrci dosáhli laboratorním zpracováním – zrychlené pohyby v nejdramatičtějších scénách i „zadržávaný“ neplynulý pohyb, který postavy proměňoval v jakési loutky (podobně je tomu v případě dvou Marií ve filmu *Sedmikrásky*).<sup>187</sup> Naivistická atmosféra jednotlivých obrazů, které budí dojem nereálnosti děje, je také umocněna prostorovými efekty a promyšlenou prací s hloubkou ostrosti.<sup>188</sup>

Vyvstává zde otázka, do jaké míry vyprávěcí styl groteskní figurace a až pouťového verismu, který je typický pro malířskou tvorbu Evy Švankmajerové, ovlivnil samotnou výtvarnou stránku filmu. Eva Švankmajerová byla ostatně jednou z mála výtvarnic, kterou si k tvorbě výtvarné podoby plakátu přizvala sama režisérka filmu (běžnou praxí v ÚPF bylo, že zadání filmového plakátu bylo dle určitých kritérií přidělováno redaktory, nikoliv režiséry).<sup>189</sup> Švankmajerová je rovněž autorkou výtvarné podoby úvodního a závěrečného titulku filmu [29], které se nesou ve stejném duchu a stylizaci jako filmový plakát. V něm se Švankmajerová navrátila ke zdánlivě neplakátové technice homogenního obrazu. Plakát vyobrazuje dvě ústřední postavy – vyděšenou Evu oděnou v červených šatech, která drží ikonický červený závoj (ten figuruje v závěrečných minutách filmu), a démonického Roberta, který svíjí ženin krk. Postavy na plakátové ploše, ve které je uplatněn náboj magie a symbolů vycházejících z výtvarné symboliky filmu, ne náhodou groteskní strnulostí připomínají loutky a mohou korespondovat s exaltovanými „nehereckými“ výkony Jitky Novákové, Jana Schmida a Karla Nováka z Naivního divadla Y.<sup>190</sup>

---

<sup>186</sup> BERNARD 2010, 298.

<sup>187</sup> KOPANĚVA 2006, 11.

<sup>188</sup> KOPANĚVA 2006, 11.

<sup>189</sup> Obě autorky byly také přítelkyně a členky skupiny KIWI (Kino Women International) – organizace sdružující filmařky, filmové umělkyně, publicistky a teoretičky. Obrazy Evy Švankmajerové měla Věra Chytilová také pověšené ve své trojské vile. In: BERNARD 2010, 300.

<sup>190</sup> SYLVESTROVÁ 2004, 53.

Začátek tvorby Evy Švankmajerové byl příznačný hledáním slohotvorných postupů, což v polovině šedesátých let vyústilo v odklon od neokubistické figurace. Malířku zásadně ovlivnilo insitní umění a zejména tvorba malíře Henriho Rousseaua, jehož primitivizující obrazy autorce poskytly výtvarné nástroje, které si svérázně přisvojila, aby mohla ve svém díle zpracovávat a jasně formulovat naléhavé otázky.<sup>191</sup> Insitnímu umění (nejen ve výtvarném projevu) se od poloviny šedesátých let dostávalo značné pozornosti, v roce 1964 vyšla monografie Henriho Rousseaua od Vratislava Effenbergera, o tři roky později byla publikována studie Arseny Pohribného a Štefana Tkáče *Naivní umění v Československu* a v roce 1968 Divadlo Na zábradlí zinscenovalo hru *Pomsta ruské sirotky* od Henriho Rousseaua.<sup>192</sup> Za zmínku stojí, že Eva Švankmajerová svým akademickým školením vycházela z loutkařské praxe – studovala řezbářství a posléze loutkařskou scénografii na DAMU –, která se stala klíčovým východiskem ve formování vlastního malířského rukopisu. Východiska a principy loutkářství uplatňovala autorka zejména v dílech souvisejících se surrealistickým okruhem, ke kterému se společně s Janem Švankmajerem připojili v roce 1970.<sup>193</sup>

Také v komponování filmového obrazu snímku *Ovoce stromů rajských jíme* je patrná inspirace naivním uměním, které se propisovalo zejména do výtvarné stránky filmu a jeho celkové kompozice. Záměrná naivita se jak u Chytilové, tak i Švankmajerové stala vrcholně podmanivým prostředkem vyjádření, který původní myšlenku zdánlivě na jednu stranu upozaďoval a na druhou jaksi podprahově akcentoval čistými výrazovými prostředky. Štefan Tkáč, který se v publikaci *Naivní umění v Československu* zabývá problematikou a podstatou primitivního umění, uvádí: „[...] Primárním cílem je tu tedy obsah. Naivní realista tvoří z vnitřní pohnutky, a to obyčejně bez jakýchkoliv vnějších regulí“.<sup>194</sup> Ve stejné publikaci Arsen Pohribný dodává: „Přání (aktuálně neuskutečnitelné) se fixuje ve výrazu; primární ve sdělení je obsah, ale osobitost vidění výchozí reality vede ve formě k deformační dekorativnosti a ornamentu, které obsah původní ideje zakrývají. Ten pak musí být zjeven tezevitě, tj. formou hesla, refrénu, nebo názvu.“<sup>195</sup> Právě tyto charakteristiky, domnívám se, mohou v jisté míře shrnout a osvětlit hlavní myšlenku filmu *Ovoce stromů rajských jíme*, principy uplatňované amatérským Studiem Y a konečně i pronikání naivistických tendencí do tvorby Evy Švankmajerové v šedesátých letech.

---

<sup>191</sup> BROZMAN/SOUČEK 2003, 88.

<sup>192</sup> BERNARD 2010, 300.

<sup>193</sup> ŠVANKMAJEROVÁ / ŠVANKMAJER 2001, 5.

<sup>194</sup> POHRIBNÝ / TKÁČ 1967, 10.

<sup>195</sup> POHRIBNÝ / TKÁČ 1967, 10.

## ZÁVĚR

Pokud se dá o československém filmovém plakátu šedesátých let hovořit jako o škole, její původnost už podle soudobé reflexe tkvěla zejména v tvůrčí myšlence a schopnosti do obrazové plochy promítnout atmosféru filmu, čímž se stala vedle polské plakátové školy vysoce respektovaným kulturním fenoménem i za hranicemi státu. Počínaje rokem 1959, kdy v Ústřední půjčovně filmů vznikla komise sestavená z výtvarníků a pracovníků ÚPF, začaly do filmových plakátů pronikat nové výtvarné tendence. Administrativním způsobem se tak v plakátové ploše postupně likvidoval kýč a úpadková řemeslná výroba. Plakát se vzdal patosu a průhledné alegorické popisnosti a stal se tvůrčím prostředkem vizuální komunikace, který se na obrazové ploše snažil pojmout charakter komplexního filmového díla. O dynamickou proměnu a estetickou kultivaci filmového plakátu šesté dekády minulého století se zasloužili nejpřednější umělci, kteří do obrazové plochy dokázali promítnout své tvůrčí ambice s jistým ohledem na propagované filmové dílo. Většina mnou sledovaných autorských plakátů však odmítala slepě reprodukovat estetiku a výtvarné kvality filmu a ty se tak vyznačovaly autonomním tvůrčím zpracováním. Film jakožto syntetické umění vyžadoval v plakátové tvorbě rovněž syntetický přístup. Plakát se díky tomu výrazně odlišoval od ostatních kulturních plakátů a stal se volným polem pro tvůrčí experiment. Umělci v plakátové produkci obohatili dosavadní slovník technik o hojně užívanou koláž, fotomontáž a asambláž, které dokázaly do obrazové plochy otisknout mnohovrstevnatost divácky náročných filmů.

Během studia dané problematiky mě udivilo, že i přes to, že film „zlatých šedesátých“ byl charakteristický prolínáním uměleckých médií a interdisciplinární spoluprací (příkladem může být autorská součinnost Věry Chytilové, Ester Krumbachové a Jaroslava Kučery), u filmového plakátu až na v práci uvedené výjimky (*Slnko v síti*, *Ovoce stromů rajských jíme*) k hlubší spolupráci či dialogu mezi režisérem a afišistou povětšinou nedocházelo. Tyto důvody jsem se pokusila osvětlit ve druhé kapitole. Časová tíseň, se kterou se museli tvůrci plakátů při realizacích potýkat, zapříčinila, že afiš se mnohdy opíral pouze o převyprávěný děj, případně fotografie filmových scén, které výtvarník obdržel (tak tomu bylo např. u plakátu Milana Grygara pro snímek *Žert*). Avšak i přes tento nedostatečný vymezený prostor pro hledání adekvátní formy vyjádření a konečného výrazu plakátu dospívám k závěru, že pro výslednou kvalitu tiskoviny nebyla tato skutečnost určující. Naopak se leckdy stala polehčující okolností, protože autor plakátu pak nebyl při samotné tvorbě tolik zatížen vizuálním stylem filmového díla.



Nejrozsáhlejší část práce upírala pozornost ke konfrontaci konkrétního filmového materiálu s plakátovým protějškem ve snaze zjistit, jakým způsobem se poetika a povaha sledovaného filmu propsala do obrazové plochy. Snažila jsem se rovněž poukázat na výtvarná stanoviska a postupy, které jednotliví autoři při tvorbě plakátu zaujali. Jak vyplývá z jedenácti krátkých případových studií obsažených v této kapitole, valná část autorů dokázala vynalézavě pracovat s jakýmsi „druhotnými“, „implicitními“ motivy, které spíš než by odkazovaly k určitým scénám, plnily funkci hlubšího metaforického sdělení. Tyto motivy uplatňované v obrazové kompozici se staly složitými prostředky vizuální komunikace, napomohly výtvarníkovi lépe artikulovat hlavní myšlenku propagovaného filmu a uvést ho také v širším kontextu. Tímto podprahovým evokačním nadáním se vyznačovala zejména plakátová tvorba Zdeňka Palcra, která byla charakteristická jistou intelektuální přisností a mimořádným důvtipem.

Do práce jsem nemohla zahrnout původně plánovaný snímek *Postava k podpírání* (1963) od režiséra Jana Schmidta, který je, jak se ukázalo, tím příkladem filmu, jehož propagace se omezila pouze na fádňi fotografický plakát. S touto skutečností se potýkaly i jiné středometrážní filmy této doby, ač byly stejně kvalitní jako dlouhometrážní snímky. Zvláštní pozornost by si jistě zasloužily filmové plakáty Josefa Vyleťala, ty jsem však do vzorku kvůli omezenému rozsahu práce nezahrnula (byť je Vyleťal autorem plakátu pro novou vlnu zásadního filmu Jana Němce *O slavnosti a hostech* (1966)). Jakkoliv si tohoto malíře považuji, jeho plakátovou tvorbu pokládám spíše za účinný nástroj autorovy sebe prezentace. Vyleťalův výtvarný jazyk se navíc v plakátové tvorbě pevněji formuloval až v průběhu následující dekády.

Z práce tak vyplývají určité limity, kterých si jsem pochopitelně vědoma, avšak pevně věřím, že interdisciplinární úhel pohledu, kterým jsem se na danou problematiku pokusila nahlížet, otevře další podněty pro budoucí úvahy na toto téma, které bych chtěla dále rozvíjet.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- ADLEROVÁ 1961 — Alena ADLEROVÁ: Průřez světovým kulturním plakátem. In: Tvar XII, 1961, 204–215
- B 1961 — B: Filmový plakát. In: Výtvarná práce IX, 1961, 6–7
- BACHRTÝ 1988 — Bohumil BACHRTÝ: Obrazy, kresby, grafiky. In: RUTTKAY 1988
- BALCAR 1962 — Jiří BALCAR: Jak se dělá filmový plakát. In: Filmové novinky I, 1962/4
- BALEKA 1967 — Jan BALEKA: Československý plakát 1967. In: Výtvarná práce XV, 1964, 8–9
- BARTOŠOVÁ 1988 — Zuzana BARTOŠOVÁ: Milan Paštéka. Výber z tvorby 1964–1988 (kat. výst.). Praha 1988
- BARTOŠOVÁ 1991 — Zuzana BARTOŠOVÁ: Milan Paštéka. Sondy. Bratislava 1991
- BERNARD 2010 — Jan BERNARD: Z šedé zóny. Texty a kontexty. Praha 2010
- BLÁHOVÁ 2016 — Jindřiška BLÁHOVÁ: O scénáři, látce a dramaturgii / autorský film je nesmysl. In: Cinepur, <http://cinepur.cz/article.php?article=3716>, vyhledáno 20. července 2020
- BOČEK 1966 — Jaroslav BOČEK: Nová vlna z odstupu. In: Film a doba XII, 1966, 622–635
- BROZMAN / SOUČEK 2006 — Dušan BROZMAN / Martin SOUČEK: Od druhé poloviny... In: František DRYJE: Eva Švankmajerová. Praha 2006, 88–90
- BROŽ 1964 — Jaroslav BROŽ: O démantech noci s Janem Němcem. In: Film a doba X, 1964, 364–66
- CIHELKOVÁ 2014 — Barbora CIHELKOVÁ: Duchovní dimenze ve filmech Evalda Schorma (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2014
- ČERNÁ 1981 — Marie ČERNÁ: Jiří Balcar. Výběr z díla (kat. výst.). Praha 1981
- DLOUHÝ 1963 — Bedřich DLOUHÝ: Využil jen svého práva. In: Filmové novinky II, 1963/11
- GAJDOŠÍK / FRYŠ 2006 — Petr GAJDOŠÍK / Miloš FRYŠ (ed.): Věra Chytilová mezi námi. Sborník textů k životnímu jubileu. Praha 2006

- GRYGAR 1963 — Milan GRYGAR: Jeden ze tří nejlepších žáků... In: Filmové novinky II, 1963/12
- HAMES 2008 — Peter HAMES: Československá nová vlna. Praha 2008
- HLAVÁČEK 1962 — Luboš HLAVÁČEK: Dnešní plakát. In: Výtvarná práce X, 1962, 6
- HLAVÁČEK 1964 — Luboš HLAVÁČEK: 1. Bienále užité grafiky v Brně. In: Výtvarná práce XII, 1964, 1–3
- HOPPE 2001 — Jiří HOPPE: Sovětský pohled na československou novou vlnu. In: Iluminace XIII, 2001, 117–121
- HRBAS 1961 — Jiří HRBAS: Filmový plakát, výtvarně i statisticky. In: Film a doba VII, 1961, 5
- HUDEČKOVÁ / LEDNICKÁ — Veronika HUDEČKOVÁ / Zuzana LEDNICKÁ: Zděnek Ziegler. For Eyes Only. Praha 2012
- JANOUSEK 1965 — Jiří JANOUSEK: Perličky na dně. In: Film a doba XI, 1965, 486–487
- JIROUSOVÁ 2005 — Věra JIROUSOVÁ: Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky? In: Jan KOBLASA / Věra JIROUSOVÁ: Šmidrové. Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky. Olomouc 2005
- JUDLOVÁ 1988 — Marie JUDLOVÁ: Jiří Balcar. Praha 1988
- JUDLOVÁ 1994 — Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození. Praha 1994
- KLIMEŠOVÁ / ROUS 2013 — Marie KLIMEŠOVÁ / Jan ROUS: Jiří Balcar. Řevnice 2013
- KLIMEŠOVÁ 2013 — Marie KLIMEŠOVÁ: Je-li silné, udrží se. In: KLIMEŠOVÁ / ROUS 2013, 11–176
- KLIVAR 1961 — Miroslav KLIVAR: Výtvarné plakáty. In: Výtvarná práce VII, 1961, 7
- KOPANĚVA 2006 — Galina KOPANĚVA: „Proč, co a jaký to má smysl“. In: GAJDOŠÍK / FRYŠ 2006, 9–16
- KREJČA 1965 — Vladimír KREJČA: Za kino vzorné za diváka nového. In: Magazín Kina I, 1965, 69–70

- KROUTVOR 1991 — Josef KROUTVOR: Poselství ulice. Praha 1991
- KUNDERA / JIREŠ 1968 — Milan KUNDERA / Jaromil JIREŠ: Kundera–Jireš. In: Film a doba XIV, 1968, 557
- LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA: Máj 57, Trasa a obnova modernismu. In: Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958/2000. Praha 2007, 79–97
- LAMAČ 1966 — Miroslav LAMAČ: Koláž v současném umění. In: Výtvarné umění XV, 1966, 355–360
- LIEHM 1964 — Antonín Jaroslav LIEHM: O čem. Film a doba X, 1964, 29–31
- LIEHM 1965 — Antonín Jaroslav LIEHM: Každý den odvahu. In: Filmové novinky IV, 1965/9
- LUKEŠ 2013 — Jan LUKEŠ: Diagnózy času. Praha 2013
- MACEK 2002 — Václav MACEK: Ján Krstiteľ českej novej vlny. In: Václav MACEK: Štefan Uher. Bratislava 2002, 54–65
- MEULENSTEEN / POLAKOVIČ 2009 — Gerard MEULENSTEEN / Vincent POLAKOVIČ: Milan Paštéka, Rudolf Uher. Les messages. Bratislava 2009
- MĚSÍC 2016 — Radim MĚSÍC: Československý filmový plakát – možná typologie a rétorika propagační formy. (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2016
- MLADIČOVÁ 2006 — Iva MLADIČOVÁ: Zdeněk Palcr (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2006
- O'REGAN 2013 — Cyril O'REGAN: An Introduction to Jacob Boehme. In: Goldsmiths University of London,  
<http://research.gold.ac.uk/8538/1/Introduction%20to%20Jacob%20Boehme.pdf>, vyhledáno 1. 7. 2020
- PAŠTÉKA — Milan PAŠTÉKA: Životopis. In: MEULENSTEEN / POLAKOVIČ 2009, 121–126
- PERŮTKA/GRONSKÝ/SOUKUP 2004 — Marek Perůtka / Libor GRONSKÝ / Michal SOUKUP (eds.): Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959–1989. Olomouc 2004

- PILÁT 1963 — Jan PILÁT: Nejlepší filmové plakáty v roce 1962. In: Filmové novinky III, 1963
- PILÁT 1964a — Jan PILÁT: Výkřik s nároží (strojopis). Praha 1964
- PILÁT 1964b — Jan PILÁT: Nejlepší filmové plakáty v roce 1963. In: Filmové novinky II, 1964
- PILÁT 1964c — Jan PILÁT: Galerie pro všední den. In: Kulturní tvorba II 1964, 5–6
- PILÁT 1965 — Jan PILÁT: Filmové plakáty v roce 1964. In: Filmové novinky III, 1965
- PILÁT 2009 — Tomáš PILÁT: Milan Grygar – filmové plakáty. In: Český rozhlas Vltava, <https://vltava.rozhlas.cz/milan-grygar-filmove-plakaty-5134818>, vyhledáno 15. 7. 2020
- PILÁTOVÁ 1964 — Agáta PILÁTOVÁ: Svět toho, kdo přichází. In: Film a doba X, 1964, 101–102
- POHRIBNÝ / TKÁČ 1967 — Arsén POHRIBNÝ / Štefan TKÁČ: Naivní umění v Československu. Praha 1967
- PRIMUS 2016 — Zdenek PRIMUS: Jiří Balcar. Filmové plakáty malbou a koláží. 1959–1967. Praha 2016
- PRUŽINEC 1967 — Jaroslav PRUŽINEC: Velký den poslance Pružince. In: Scéna XV, 1990, 5
- PŘÁDNÁ 2002 – Stanislava PŘÁDNÁ: Poetika postav, typů, (ne)herců. In: Jan DVOŘÁK (ed.): Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně. Praha 2002, 149–295
- PŘÁDNÁ 2009 — Stanislava PŘÁDNÁ: Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty. Brno 2009
- RAJČAN 2010 — Pavel RAJČAN: Konfrontace (kat. výst.). Praha 2010
- ROUS 2012 — Jan ROUS: Chvála jemné typografie. In: HUDEČKOVÁ/LEDNICKÁ 2012, 179–226
- RUTTKAY 1988 — Josef RUTTKAY (ed.): Milan Paštéka: obrazy, kresby, grafiky pre obchodnú reprezentáciu Datasystém na XXX. Medzinárodnom strojárskom veľtrhu v Brne. Bratislava 1998

- SMEJKALOVÁ 1982 — Jana SMEJKALOVÁ (ed.): Grafický design ve službách kultury a umění: mezinárodní symposium [poř. u příležitosti] 10. bienále užité grafiky. Brno 1982
- SOELDNER 1962 — Ivan SOELDNER: Dvě festivalové výstavy. In: Film a doba VIII, 1962, 447–448
- SYLVESTROVÁ 1997 — Marta SYLVESTROVÁ: Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno. Brno 1997
- SYLVESTROVÁ 2004 — Marta SYLVESTROVÁ: Český filmový plakát od roku 1945 do současnosti. In: Marta SYLVESTROVÁ (ed.): Český filmový plakát 20. století. Brno 2004, 35–61
- SYLVESTROVÁ 2008 — Marta SYLVESTROVÁ: Bruselský styl a grafický design. In: Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Praha 2008
- SYLVESTROVÁ 2012 — Marta SYLVESTROVÁ: Architekt plakátu. In: HUDEČKOVÁ/LEDNICKÁ 2012, 73–178
- ŠETLÍK 1996 — Jiří ŠETLÍK: Cesty po Ateliérech. Praha 1996, 32–40
- ŠKAPOVÁ 2002 — Zdena ŠKAPOVÁ: Cesty k moderní filmové poeťice. In: Jan DVOŘÁK (ed.): Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně. Praha 2002, 11–148
- ŠMÍD 1963 — Jiří ŠMÍD: K českému filmovému plakátu. In: Film a doba IX, 1963, 222–223
- ŠPINKOVÁ 2010 — Tereza ŠPINKOVÁ (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2010
- ŠTĚCH 1961 — Josef ŠTĚCH: Za lepší filmovou propagaci. In: Film a doba VII, 1961, 140–141
- ŠVANKMAJEROVÁ / ŠVANKMAJER 2001 — Eva ŠVANKMAJEROVÁ / Jan ŠVANKMAJER: Imaginativní oko, Imaginativní ruka. Praha 2001
- TAUSSIG 1998 — Pavel TAUSSIG: Do třetice všeho oscarového. In: Pavel TAUSSIG: Třikrát Oscar pro český film. Praha 1998
- VACHTOVÁ — Ludmila VACHTOVÁ: Jiří Balcar. In: Výtvarné umění XVI, 1967, 278

VALOCH/SEKERA 1991 — Jiří VALOCH / Jan SEKERA: Milan Grygar (kat. výst.). Davle 1991

VALOCH 1977 — Jiří VALOCH: Soudobý český filmový plakát (kat. výst.). Brno 1977

VALOCH 1991 — Jiří VALOCH: O partiturách, zvuku a tichu. In: VALOCH/SEKERA 1991

VLČEK 1982 — Tomáš VLČEK: Koláž a filmové plakáty Milana Grygara. In: SMEJKALOVÁ 1982, 84–91

ŽALMAN 2008 — Jan ŽALMAN: Umlčený film. Praha 2008

ŽURALEV 1968 — V. ŽURALEV: Sovětský dokument o nové vlně. In: Iluminace XIII, 2001, 122–139

## SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. **Jaroslav Šváb:** Život znovu začíná, 1959, ofset, 42 x 30 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
2. **Zdeněk Kleindienst:** Paprsek ve tmě, 1960, ofset, 84 x 60 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
3. **Karel Teissig:** Burziáni, 1960, ofset, 42 x 30 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
4. **Jiří Balcar:** Bílá velryba, 1960, fotografie, tempera, 83,4 x 59,3 cm. Terryho ponožky. Reprodukce z: PRIMUS 2016, 41
5. **Karel Vaca:** Sladký život, 1962, ofset, 84 x 60 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: SYLVESTROVÁ 2004, nepag.
6. **Štefan Uher:** Slnko v sieti, 1962, Fajolo ve svém pokoji, fotografie rukou
7. **Štefan Uher:** Slnko v sieti, 1962, záběr se slepou matkou
8. **Milan Paštéka:** Slnko v sieti, 1962, ofset, 84 x 60 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
9. **Zdeněk Ziegler:** Křik, 1963, ofset, 42 x 30 cm. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
10. **Zdeněk Ziegler:** Markéta Lazarová, 1966, ofset, 42 x 30 cm. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
11. **Bedřich Dlouhý:** Den lvů, 1962, ofset, 42 x 30 cm. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
12. **Bedřich Dlouhý:** O něčem jiném, 1963, ofset, 42 x 30 cm. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
13. **Zdeněk Palcr:** Černý Petr, 1963, ofset, 42 x 30 cm. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
14. **Miloš Forman:** Černý Petr, 1963, Petr a Giorgionova Venuše
15. **Vladimír Krejča:** Návrh plakátu k Černému Petru pro ctnostná města. Reprodukce z: KREJČA 1965



16. **Jiří Svoboda:** Démanty noci, 1964, ofset, 84 x 60 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
17. **Zdeněk Palcr:** Každý den odvahu, 1964, ofset, 84 x 60 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
18. **Jan Libíček:** Každý den odvahu, 1964. Reprodukce z: Filmové novinky IV, 1965, nepag.
19. **Jiří Balcar:** Perličky na dně, 1965, ofset, 84 x 60 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
20. **Jiří Balcar:** Dekret, 1960–1961, olej, lepenka, 100 x 70 cm. Reprodukce z: KLIMEŠOVÁ 2013, 92
21. **Jiří Balcar:** Hvězdný lístek 1963, ofset, 84 x 60 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
22. **Jiří Balcar:** grafická úprava Filmových novinek, 1963. Reprodukce z: Filmové novinky II, 1963/5
23. **Zdeněk Palcr:** Lásky jedné plavovlásky, 1965, ofset, 42 x 30 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
24. **Miloš Forman:** Lásky jedné plavovlásky, 1965. Pohled na Andulino zápěstí
25. **František Zálešák:** Ostře sledované vlaky, 1966, ofset 42 cm x 30 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
26. **Milan Grygar:** Žert, 1966, ofset 84 cm x 60 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
27. **Milan Grygar:** Žert, 1966, ofset 42 cm x 30 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
28. **Eva Švankmajerová:** Ovoce stromů rajských jíme, 1970, ofset 42 cm x 30 cm. Terryho ponožky. Foto: Pavel Rajčan
29. **Věra Chytilová:** Ovoce stromů rajských jíme. Úvodní sekvence filmu od Evy Švankmajerové