

# **Estonský animovaný film s důrazem na dílo Priita Pärna**

---

**Marek Pokorný**

Bakalářská práce  
2010



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Vyšší odborná škola filmová Zlín  
akademický rok: 2009/2010

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Marek POKORNÝ ..**  
Osobní číslo: **K07017**  
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Klasická animovaná tvorba**

Téma práce: **Estonský animovaný film s důrazem na dílo Priita Pärna**

Zásady pro vypracování:

**1. Teoretická část Bc. práce:**

- Teoretická část práce je v pevné vazbě, která nedovoluje vyjímání ani vkládání listů.
- Rozsah: min. 20 stran textu podle zadání: **Estonský animovaný film s důrazem na dílo Priita Pärna**
- nutno odevzdat 1 ks v pevné vazbě, vč. 1 ks CD s verzí PDF + 2 ks v měkké vazbě. A 1x PDF elektronicky odeslat knihovně UTB.

**2. Praktická část Bc.práce zahrnuje:**

- **Bakalářský film, název : Most**  
nutno odevzdat na nosiči DVD -- 3 ks formát video dvd a 3 ks formát .avi se zvukem (pokud možno nekomprimované avi)
- **Propagační plakát k filmu**
- **Součástí praktické části je i neomezené množství ilustrací a příloh obsahující výtvarné návrhy a technický scénář, vše inteligentně prezentováno v deskách.**

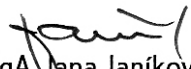
Rozsah bakalářské práce: **viz. Zásady pro vypracování**  
Rozsah příloh: **viz. Zásady pro vypracování**  
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

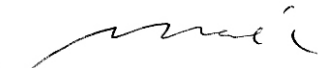
**Estonian animation: Between genius and utter illiteracy; Chris J. Robinson; Eastleigh : J. Libbey , c2006.; ISBN 9985-3-0722-4**

Vedoucí bakalářské práce: **PhDr. Zdeněk Storch**  
Výšší odborná škola filmová Zlín  
Datum zadání bakalářské práce: **11. ledna 2010**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **17. května 2010**

Ve Zlíně dne 11. ledna 2010

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
doc. Vladimír Malík  
vedoucí oboru Klasická animovaná tvorba

# PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 10.5.2010



MAREK POKORNÝ

Jméno, příjmení, podpis

<sup>1)</sup> zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

<sup>2)</sup> zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

<sup>3)</sup> zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídně k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **Abstrakt**

---

Tento text přibližuje historický vývoj estonské animace od jejího vzniku do současnosti (2010). Vypráví o hlavních postavách tohoto vývoje, jako byli Elbert Tuganov nebo Rein Raamat. V druhé části textu je věnována zvláštní pozornost karikaturistovi, animátorovi a režisérovi Priitu Pärnovi.

### **Klíčová slova**

---

estonská animace, film, Priit Pärn, Elbert Tuganov, historie

## **English Abstract**

---

This text deals with the history of estonian animation from its very beginning until presence (2010). It tells story of main persons of this process (i.e. Elbert Tuganov and Rein Raamat). There is a special section dedicated to caricaturist, animator and director Priit Pärn.

### **English keywords**

---

estonian animation, film, movie, Priit Pärn, Elbert Tuganov, history

## Poděkování

---

Děkuji Anne Krčkové z Estonského velvyslanectví v Praze, která mi ochotně zapůjčila některé filmy Priita Pärna a také obtížně dohledatelnou literaturu.

A děkuji Kaupo Kikkasovi<sup>1</sup>, který mi umožnil bezplatně použít svou fotografii Priita Pärna.

---

<sup>1</sup> Kaupo Kikkas, [www.flickr.com/photos/kaupokikkas/](http://www.flickr.com/photos/kaupokikkas/), 2010.

# Obsah

---

Abstrakt.....	5
Klíčová slova.....	5
English Abstract.....	5
English keywords.....	5
Poděkování.....	6
Úvod.....	8
Historický kontext vývoje estonské animace.....	9
Historické přiblížení Estonska.....	9
Historické pozadí během vývoje estonské animace.....	10
Vznik estonské animace.....	11
První animovaný film.....	11
Studio Tallinnfilm.....	11
Vznik a vývoj studia Nukufilm.....	12
Elbert Tuganov.....	12
Heino Pars.....	14
Nukufilm po odchodu Elberta Tuganova.....	16
První estonské kreslené filmy.....	17
Studio Reklaamfilm.....	17
Vznik a vývoj studia Joonisfilm.....	18
Rein Raamat.....	18
Avo Paistik.....	21
Další osobnosti Joonisfilmu.....	22
Priit Pärn.....	24
Je Země kulatá? (1977).....	25
...a předvádí triky (1978).....	26
Cvičení k přípravě na nezávislý život (1981).....	27
Trojúhelník (1982).....	28
Time out (1984).....	29
Snídaně v trávě (1987).....	30
Hotel E (1992).....	31
1985 (1995).....	33
Noc mrkví (1998).....	34
Karel a Marilyn (2003).....	35
Život bez Gabrielly Ferri (2008).....	36
Závěr.....	38
Literární prameny.....	39

# Úvod

---

Původně jsem chtěl psát tuto práci pouze o estonském tvůrci animovaných filmů Priitovi Pärnovi. Vedoucí mé práce PhDr. Zdeněk Storch mě však přesvědčil, že bude vhodné psát o estonské animaci celkově. Nic jsem proti tomu neměl, už při prvním seznámení s estonskou animací mi totiž bylo zřejmé, že to na zamýšleném zaměření mé práce příliš nemění, protože Priit Pärn má v estonské animaci podobné postavení jako třeba skupina Velvet Underground v hudbě 20. století. Myslím tím to, že člověk v dané oblasti určitě najde podobně populární zjev, ale při počítání zjevů podobně osobitých, inspirativních a zábavných mu budou stačit prsty jedné ruky.

První film Priita Pärna, který jsem viděl - a který vedl k mé rostoucí fascinaci tímto tvůrcem - byl *Život bez Gabriely Ferri* na festivalu animovaných filmů Anifest 2009 v Třeboni. Mezi většinou ostatních filmů na tomto festivalu vyčníval již svojí délkou (44 minut), většina v současnosti tvořených animovaných filmů trvá buď do 10 minut anebo jde o celovečerní film. Zatímco dobrá polovina těch velmi krátkých měla problém udržet mou pozornost do závěrečných titulků, *Život bez Gabriely Ferri* jsem sledoval jako zjevení. Pocit, že člověk cítí na vlastní kůži to, co se děje postavám na plátně je totiž vzácný. To přirovnání s kůží je myšleno doslova, některé Pärnovy filmy totiž stimulují určitý druh hmatových pocitů, o tom ale později.

Doufám, že se mi touto prací podaří na tohoto tvůrce upozornit ty, kteří se s jeho dílem ještě nesetkali.

Literatury zabývající se estonskou animací je málo. Jako výborný zdroj informací se osvědčila kniha Chrise J. Robinsona *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation* a historické články internetového časopisu *Animation World Magazine*.



## Historický kontext vývoje estonské animace

Účelem této kapitoly je naznačit kontext pro specifika Estonska vůči Evropě obecně a poté kontext přímo pro vývoj estonské animace ve 20. století, kdy hrála největší roli nadvláda Ruska.



Obr. 1: Zeměpisná poloha Estonska

### Historické přiblížení Estonska

Pro vývoj Estonska má specifický význam jeho zeměpisná poloha. Na jeho území - východní pobřeží Baltského moře - se totiž od 13. století střídaly nejrůznější mocenské vlivy okolních výbojnějších národů. Přibližně od r. 1227 bylo Estonsko postupně pod nadvládou Dánska, Polska, Švédska (1561-1710), Německa (1227-1561), Ruska (1721-1860), krátce Německa (1941-45) a opět Ruska (1945-1991). Chris Robinson ve své knize<sup>2</sup> tuto zjednodušenou bilanci shrnuje tím, že byly jen tři historická období, kdy bylo Estonsko nezávislou zemí: 1200 AD, 1918-1940 a 1991-současnost. V souvislosti s měnícími se mocenskými vlivy na Estonsko působilo také široké spektrum vlivů kulturních.

První doklad o estonském jazyce pochází z 13. století. První čistě estonská kniha byla napsána v r. 1535. Nejstarší estonskou universitu v Tartu založili Švédští vladaři v r. 1632. Kultura

<sup>2</sup> Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.

země se zřejmě nejosobitěji zvedla během tzv. Národního obrození v letech 1860-1885, kdy např. začaly pravidelně (týdně) vycházet noviny, bylo vydáváno množství knih a - což je pro Estonsko specifické - ustálila se tradice hudebních festivalů (první proběhl v Tartu v r. 1869 s téměř 900 účastníky a s více než 10 000 diváků). I později, např. během sovětské nadvlády ve 20. století, znamenalo pořádání těchto festivalů pozvednutí národního sebevědomí, na které zákazy režimu nedosáhly.

## **Historické pozadí během vývoje estonské animace**

První estonský animovaný film se objevil už v roce 1931 - během první estonské nezávislosti - ale šlo o ojedinělý pokus, který dlouho neměl žádné následovatele. Zřejmou příčinou je druhá světová válka, která přerušila estonskou suverenitu. Během druhé světové války došlo na základě paktu Ribbentrop-Molotov v roce 1940 k obsazení země sovětským vojskem. Nově vyhlášená Estonská sovětská socialistická republika byla v srpnu téhož roku připojena k Sovětskému svazu. V letech 1941-1944 zemi opět okupovalo Německo. Rusko však zemi znovu dobylo a po skončení války ji okupovalo až do estonského osvobození 20. srpna 1991.

Jako většina kulturní činnosti v Estonsku druhé poloviny 20. století i animovaný film byl (od svého počátku v roce 1957 z požehnání moskevských úředníků) pod dohledem ruských kontrolních úřadů. Scénáře musely být zasílány ke schválení do Moskvy, často byly vraceny k přepracování, např. kvůli červené barvě zlé postavy filmu, a ani po dokončení filmu neměli jeho tvůrci jistotu, že se jejich film dostane do zahraniční distribuce, protože musel projít sítím ruské instituce Goskino.

Spojení estonského filmu s Moskvou mělo ale i dobré stránky - většina filmařů estonského studia Tallinnfilm studovala na Moskevském Státním Kinematografickém Institutu (VGIK) pod vedením velmi zkušených filmových mistrů. A kromě toho byla Moskva také zdrojem financí. Tento peněžní aspekt zejména v letech 1986-92, kdy cenzurní dohled Moskvy slábl, výrazně převážil a umožnil vzniknout některým mistrovským kouskům estonské animace. „Měli jsme svobodu dělat, co jsme chtěli, a Moskva to všechno zaplatila“, vzpomínal Priit Pärn<sup>3</sup>. A předvídatelně - po estonském osvobození v roce 1991 vyvolalo zastavení přísunu moskevských peněz velký tlak na schopnosti estonských producentů přizpůsobit se tržnímu systému. Zde je třeba dodat, že tento přechod ze státem podporovaných studií na studia soukromá, zvládli estonští producenti ve srovnání s ostatními zeměmi bývalého sovětského svazu velmi dobře. Přísun peněz zajistili výrobou dobrých animovaných filmů a serií pro děti, z nichž některé si získali

---

3 Heikki Jokinen: Little Big Estonia: The Nukufilm Studio, <http://www.awn.com>

světovou oblibu, a prodejem práv na ně 15 televizním sítím (od Německa po Čínu a Austrálii) získali prostředky k tomu, aby studia nemusela omezovat ani výrobu osobních filmů svých tvůrců, ani jejich kvalitu.

## **Vznik estonské animace**

---

Již 2 roky před obhájením první estonské nezávislosti v r. 1918. natočil fotograf Johannes Pääsuke první krátký film *Karujaht Pärnumaal* (*Lov medvědů v Pärnumaa*, 1916), satiru o hloupých městských úřednících. První dlouhometrážní film, který se ale nedochoval, byl *Mineviku varjud* (*Stíny minulosti*, 1924) od Konstantina Märška. První estonské filmy se naivitou a přeháněním příliš nelišily od produkce v ostatních zemích té doby.

Počáteční éra filmových experimentů a neprofesionálů skončila, když byla r. 1936 vládou ustavena instituce nazvaná Eesti Kulturfilm (Estonské Kulturní Filmy), která měla ukazovat úspěchy státu v tomto novém médiu - začala tedy produkovat filmové zpravodajství. Ty se povinně promítaly v kinech před celovečerními filmy, což byly produkty z Hollywoodu, Francie, Německa a Británie.

### **První animovaný film**

---

Na jaře 1931 byl dokončen - a 17. dubna měl v Tallinnu premiéru - první estonský krátký animovaný film *Kutsu-Juku seiklusi* (*Dobrodružství psíka Juku*). Šlo o kreslený film, na jehož výrobě spolupracovali tři lidé (producent Aleksander Teppor, výtvarník Elmar Jaanimägi a kameraman a režisér v jedné osobě Voldemar Päts). Byl to zřejmě pokus o vytvoření roztomilé estonské národní ikony inspirované úspěchem Mickey Mouse. A také pokus o vstup na pole animace, kde do té doby dominovaly jen ty největší země - USA a Německo. Tvůrci měli nejen technické, ale i finanční problémy a tak z původně zamýšlené třídílné série natočili jen dva filmy, z nichž se dochoval pouze ten první šestiminutový. Filmu se v tehdejších novinách dostalo malé, ale laskavé pozornosti.

### **Studio Tallinnfilm**

---

V roce 1941 byla ustavena odnož Kulturfilmu jménem Tallinnfilm jako studio, které se v počátcích své existence omezovalo na dokumentární filmy a deníky. V roce 1954 ale rozšířilo svou činnost na celovečerní filmy a roku 1957 zde vzniklo oddělení animovaných filmů, ze začátku pouze loutkových.

## Vznik a vývoj studia Nukufilm

---

K založení Nukufilmu (doslova Loutkový film) - oddělení studia Tallinnfilm - došlo díky spojení dvou okolností. Jednou z nich byla přítomnost činorodého Elberta Tuganova v oddělení výroby titulků Tallinnfilmu, který zmodernizoval aparát na jejich snímání, postavením nového stojanu pro kameru, který umožňoval snímání titulkového pásu po okénku na vodorovném stole (dříve byly titulkové pásy přitloukány ke zdi). Druhou okolností byla návštěva moskevských úředníků v tomto oddělení - stojan na ně udělal dojem a navrhli zde výrobu animovaných filmů. Začátek studiové výroby Tuganova filmu *Peetrikese unenägu* (*Petříčkův sen*) v novém studiu Nukufilm 25. listopadu 1957 považuje dlouholetý estonský filmový žurnalista Jaak Lõhmus za počátek estonské animace<sup>4</sup>. Elbert Tuganov tvořil dvě desetiletí vůdčí osobnost studia, i kromě toho je to zajímavý člověk, proto mu v této práci věnuji následující samostatný oddíl.

### Elbert Tuganov

---



Obr. 2: Elbert Tuganov při natáčení *Petříčkova snu* 8. listopadu 1957

Chrisovi Robinsonovi připadá ironické, že se tento „dědeček estonské animace ve skutečnosti narodil v Baku v Ázerbajdžánu (1920)“. Po rozvodu svých rodičů žil Tuganov ve velké rodině své matky. Po úmrtí šesti příbuzných během tří let se s matkou vrátil do její domoviny - Estonska, kde ale vydrželi pouze tři měsíce a přesunuli se za sestrou jeho matky do Berlína, kde Tuganov vystudoval základní i střední školu a začal pracovat jako číšník, což bylo finančně výhodné, ale nebavilo ho to. Proto

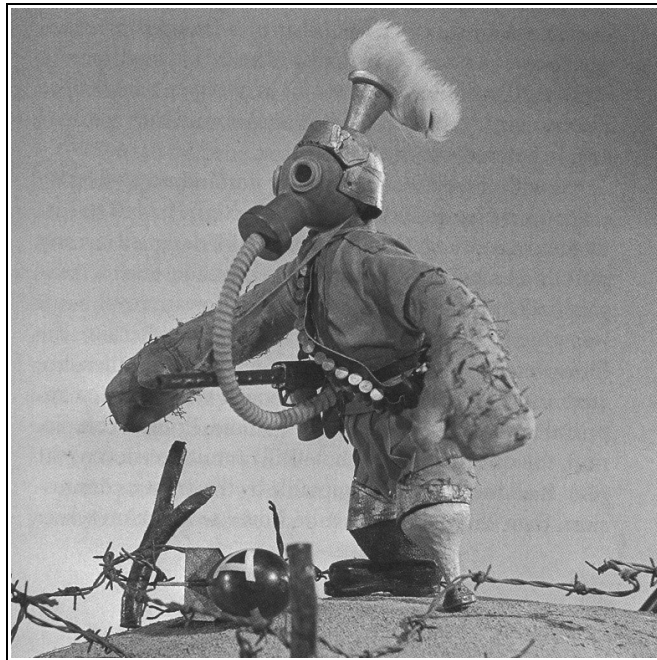
---

<sup>4</sup> Jaak Lõhmus: Predecessors of Little Peter, Young pensioner, soon to be fifty; <http://www.einst.ee>, 2006/2.

se - úspěšně - hlásil o práci u animovaného filmu (inzerovanou v novinách) nejprve u malé osmičlenné společnosti a poté u profesionálnějšího Döhring Filmu, kde se naučil důležité fáze technologie výroby animovaného filmu. Před Hitlerem odešel do Estonska s plánem vrátit se později zpět, vystudovat architekturu a pracovat se svým otcem, stavařem. Ale po válce, ve které Tuganov narukoval do estonské armády, která byla přiřazena na stranu Rudé armády, se do Německa už nevrátil a našel si práci ve studiu Tallinnfilm v oddělení výroby titulků, kde později, po zmíněné návštěvě moskevských úředníků, vzniklo r. 1957 studio Nukufilm.

*Peetrikese unenägu (Petříčkův sen, 1957)*, jeho první film, je o malém uličníkovi, který zažije večer plný nočních můr, po kterých si uvědomí, jak je důležité být laskavý k ostatním. Po technické stránce vyniká originalitou a propracovaností prostředí - zřejmě to souvisí s Tuganovovou zálibou v architektuře - zatímco animace je prý „místy nemotorná a trhavá“, tvrdí Chris Robinson<sup>5</sup>.

Výroba během dalších 4 let probíhala podobně jako u tohoto filmu - v 6-7 lidech. Natáčení bylo dlouhodobě dopředu plánované v rámci státní ekonomiky. Nejdříve Moskva musela schválit scénář. Pak byl sestaven storyboard, který schvalovalo vedení studia. Celý neozvučený film schvaloval producent. A hotový film se pak dostal do Goskina v Moskvě, které rozhodovalo o distribuci.



Obr. 3: Postava válečníka z filmu *Malý kosmonaut*

---

<sup>5</sup> Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.

První filmy Nukufilmu ještě nepříznivě ovlivnil technický diktát sovětského svazu, který předepisoval délku krátkých filmů na 10 nebo 20 minut - pravidlo ulehčující práci promítačům, protože jedna filmová role měla desetiminutovou délku. *Petříčkův sen* je vzhledem k jednoduchosti příběhu v 20 minutách příliš dlouhý. Tuganov později r. 1969 napsal report o nevhodnosti tohoto předpisu a brzy bylo opravdu dovoleno aby délku určovaly potřeby vyprávění.

Podobný příběh jako *Petříčkův sen* má *Ott kosmoses (Malý kosmonaut, 1961)* - první film, který dosáhl kritického úspěchu (na festivalu astronautiky a aeronautiky v Donville ve Francii). Vyznačuje se nápaditým ztvárněním postav, jednoohé obludy se samopalem na Marsu nebo boha moří s trojzubcem na Neptunu.

V roce 1961 si Tuganov výrobu filmů rozdělil s Heino Parsem (do té doby asistentem kamery) tak, že vždy, když jeden z nich dokončil film, druhý byl připravený začít točit ten svůj, čímž byla zajištěna spojitost produkce. Takto studio fungovalo dvě desetiletí. V šedesátých letech se Tuganov věnoval kromě dětských filmů také dospělejším satirám a experimentoval s ploškovou animací. Např.: *Just nii! (Prostě proto!, 1963)* o despotickém šéfovi. *Park (1966)* - satira o nesmyslném plánování. Nebo *Jonn (Tvrdohlavost, 1966)* o třech rybářích, jejichž tvrdohlavost je téměř stojí životy. V těchto filmech se jemně vysmívá sovětské byrokracii.

Jeho nejúspěšnější parodií je *Verine John (Mizera John, 1974)*. Její příběh vypráví o nečekaném vlivu ženy na neohroženého pirátského kapitána.

Ve srovnání s většinou sovětské produkce jsou Tuganovovy filmy blíže západní produkci, jsou barevnější a jeho kompozice mají více volného prostoru.

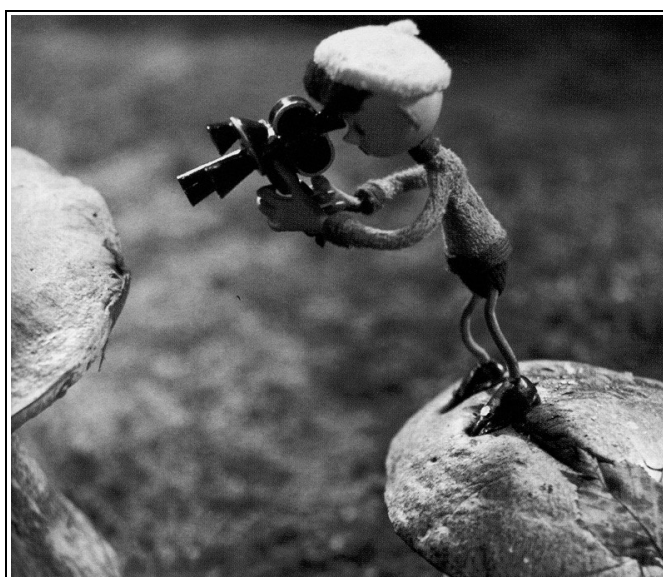
Jeho koncepčně nejdotaženější film je *Inspiratsioon (Inspirace, 1975)*, což je pixilovaný a časosběrný dokument o přípravách a průběhu slavného estonského hudebního festivalu. Po natočení pravděpodobně prvního světového 3D stereoskopického loutkového filmu *Suveniir (Suvenýr, 1977)* už hledal své nástupce pro studio a v r. 1982 z Nukufilmu odešel.

## **Heino Pars**

---

Pars pocházel z malého města. Jeho otec byl zahradník, včelař a obchodník. Pars měl jednu sestru a bratra - dvojče - ten ale zemřel ve dvou letech. Ve válce byl nucen narukovat do německé armády, byl zraněn a zajat Rusy. Zřejmě to podnítilo jeho zájem o medicínu. Po válce se mu ale nepodařilo dostat na lékařskou fakultu. Studoval veterinářství, ale nebavilo ho to. Později se

pokusil dostat na sovětskou filmovou školu, ale nebyl přijat, protože mu chyběl středoškolský diplom. Shodou okolností, když pak hledal práci v Tallinnfilmu, Elbert Tuganov právě potřeboval nového asistenta kameramana k filmu *Petříčkův sen*. Když pak Tuganov potřeboval druhého režiséra, aby studio zvládlo větší produkci, byl Pars, který za ním už dříve chodil se svými nápady a práci režiséra chápal, logickou volbou. První Parsův film se jmenoval *Väike motoroller (Malý skútr, 1962)*. Je o hračce, která spadne z nákladního auta, ale nakonec najde cestu na dětské hřiště, kde přináší dětem radost.



Obr. 4: Kameraman Kõps v houbové zemi

Pars natočil první estonskou animovanou sérii (měla čtyři díly), ve které se projevila jeho obliba přírody. Hlavní postava této série je malý kameraman *Kõps*, který filmuje zajímavosti v makrosvětě na místech jako houbová země, borůvkový les nebo území nikoho.

Parsova nejvyspělejší pohádka je *Nael (Hřebík, 1972)*. Podobně jako John Lasseter o desetiletí později se stolní lampou, vypráví Pars příběh oživlého objektu, oproti Lasseterovi ale animuje skutečné objekty (ne počítačové 3D modely), což si vynutilo řešení několika technických problémů počínaje volbou snadno ohybatelného materiálu hřebíků (nakonec nebyly z kovu, ale z gumy). Ve čtyřech příběhových částech se Pars vysmívá některým lidským typům, které představují postavy hřebíků.

V sedesátých letech pak ještě vyjádřil svou náklonnost k přírodě například ve filmu *Laulud kevadele (Píseň jaru, 1975)*, což je kombinace animace s hraným filmem, kde starý pán diriguje orchestr lesního ptactva, rostlin a slunce.

Heino Pars točil v Nukufilmu filmy do roku 1990.

## **Nukufilm po odchodu Elberta Tuganova**

---

Elbert Tuganov hledal své nástupce už v druhé polovině 80. let, ale neúspěšně. Lidé, které do studia přivedl na zkoušku, byli už příliš zvyklí na své dosavadní profese (výtvarník, kameraman) a nepříznivě se tvorbě animovaného filmu. V roce 1982 do studia přišli čtyři mladí filmaři Rao Heidmets, Kalju Kivi, Riho Unt a Hardi Volmer. Jak již bylo výše naznačeno, po osvobození země od Ruska, po 20. dubnu 1991 studio už nedostávalo peníze na filmy z Moskvy. Estonské státní dotace tvořily přibližně jen desetinu dřívějších prostředků. Roku 1993 producenti a animátoři rozpuštěného státního studia obnovili Nukufilm jako studio soukromé. Během devadesátých let se jim dařilo držet i výrobu osobních filmů. Rozšířili výrobu opět o dětské filmy, které jim zajišťují přísun peněz.

### **Rao Heidmets**

Do Nukufilmu nastoupil jako animátor. V r. 1983 natočil svůj první film *Tuvitädi (Holubí teta)*, kde experimentoval s novou technikou - poloplastem -s tím nápadem přišel Priit Pärn, jeho učitel animace. Nejúspěšnější Heidmetsovy filmy jsou *Papa Carlo teater (Divadlo papá Carla, 1988)* o znečitlivělé společnosti, *Noblesse oblige (Vznešený závazek, 1989)* a *Elutuba (Obývatel, 1994)*.

### **Kalju Kivi**

Je známý svým experimentováním s animačními technikami (animoval objekty, loutky, fotokoláže, dráty, tkaniny, pixiloval). Mezi jeho nejznámější filmy patří *Paberileht (List papíru, 1981)*, *Tähe mosrsja (Hvězdná nevěsta, 1984)* s animací tkanin a zpívaným vyprávěním, nebo snímek *Klaasikillumäng (Kaleidoskop, 1985)*, kde je pomocí skleněných úlomků zobrazen vývoj planety a lidí. Po osvobození Estonska se více věnoval práci v estonském loutkovém divadle jako scénograf.

### **Riho Unt a Hardi Volmer**

Riho začínal v Nukufilmu jako animátor Kalju Kiviho, později si pozval svého bývalého spolužáka a spolutvůrce Hardiho Volmera, aby animované filmy točili také spolu. Tak vznikly *Imeline Nääriöö (Zázračné Vánoce, 1984)*, *Nõiutud saar (Začarovaný ostrov, 1985)* nebo *Sõda (Válka, 1988)*. Volmer se později začal více věnovat hraným filmům a divadle. Unt natočil trilogii s tvrdohlavým farmářem Samuelem: *Kapsapea (Hlávka zelí, 1993)*, *Tagasi Euroopasse (Zpátky do Evropy, 1997)* a *Saamueli internet (Samuelův internet, 2000)*.

Filmy studia Nukufilm získaly ceny na mezinárodních festivalech v Záhřebu, Tampere, Annecy, Otavě, Lipsku a estonští animátoři obecně jsou často zváni přednášet na norských a finských školách.



Studio má několik dlouhodobých ko-produkcí se společnostmi z Finska, Islandu a Norska. Vedoucím studia je režisér Riho Unt.

## **První estonské kreslené filmy**

---

Kalju Kurepõld a Ants Looman, kteří se oba narodili ve 30. letech, se v 60. letech setkali ve studiu Tallinnfilm. Oba bavilo kreslit karikatury. Kurepõld pracoval nejdříve v oddělení titulků a pak dělal kameramana u Parsova filmu *Malý skůtr* (1962). Looman vystudoval filmovou administraci na Moskevské Filmové Škole a pracoval v Tallinnfilmu jako administrátor, což ho nebavilo: „V podstatě vše, co jsem dělal, bylo shánění kladiv a hřebíků“. Ani Kurepõld už nechtěl být kameramanem, tak se oba rozhodli využít Loomanova kontaktu v Moskvě, což byl známý Sergei Michalkov, který v té době spravoval ruský filmový deník (jehož název se dá přeložit jako *Roznětka*). Poslali mu svůj storyboard krátkého kresleného satirického filmu, který mírně parodoval ruskou byrokracii. Michalkov ho schválil, s úmyslem použít ho do svých filmových deníků, a vyjednal v Moskvě peníze na jeho výrobu ve studiu Tallinnfilm.

Výroba tohoto filmu *Borovicové šišky* (1965) byla pro dvojici obtížná ze tří příčin. První byla jejich nezkušenost (k výrobě kresleného filmu dostali jen pár rad v Sojuzfilmu), druhou byla pokoutnost této výroby ve studiu. Kurepõldovi a Loomanovi se totiž nepodařilo vydobýt si v Tallinnfilmu uznávanou oficiální pozici studia kresleného filmu. Byli tam spíše trpěni - protože se s nimi studio muselo dělit o techniku - ale „Tallinnfilm s tím nemohl nic dělat, protože jsme byli zaměstnanci Moskvy“, jak řekl Kurepõld<sup>6</sup>. Třetí příčina složitosti výroby byl fakt, že v té době ještě oba tvůrci stále zastávali své původní funkce v Tallinnfilmu.

Jako výpomoc pro mezifáze a finální kresby využívali studenty Estonského státního institutu výtvarných umění. Pro Michalkovův filmový deník podobným způsobem vyrobili ještě dva přibližně čtyřminutové filmy *Hromosvod* (1966) a *Dvě hlavy jsou víc než jedna* (1968), pak je množství práce a nízké finanční ohodnocení odradilo od práce na dalších. Navíc v té době se jim naskytla příležitost pracovat v nově založeném studiu Reklaamfilm.

## **Studio Reklaamfilm**

---

Toto ústřední reklamní studio Sovětského svazu bylo založeno r. 1969 v Tallinnu (ale nezávisle na Tallinnfilmu). Kurepõld zde

---

<sup>6</sup> Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.

dělal přibližně na 200 reklamách a kromě neshod s některými klienty mu tato práce vyhovovala, protože byla dobře finančně ohodnocená a nabízela i dost prostoru k experimentování. Podniky měly v té době v rámci plánování vyhrazenou pevnou částku na propagaci a tu musely utratit. A nejefektivnější způsob jak se zbavit těchto peněz nebyla reklama v novinách, ale filmová.

Studio existovalo až do roku 1993.

## **Vznik a vývoj studia Joonisfilm**

---

Vedle dřívějšího loutkového Nukufilmu vzniklo r. 1971 v Tallinnfilmu uznávané oddělení kreslené animace - Joonisfilm z iniciativy jedné ze silných estonských osobností, výtvarníka Reina Raamata.

### **Rein Raamat**

---

Narodil se v r. 1930. Oba jeho rodiče byli umělci a i Reina samotného výtvarné umění od dětství bavilo, mj. fotografoval. Chtěl studovat na filmové škole v Moskvě, ale odmítli ho - chybělo mu povolení úřadů a neovládal ruštinu. Vystudoval Institut výtvarných umění v Tallinnu, kde se šest let věnoval malbě a kresbě v hodně nepříjemných poměrech. „Náš rektor neuměl slovo estonsky a jedna z prvních věcí, které udělal bylo zakrytí antických soch fíkovými listy. Naši učitelé během Stalinovy éry byli obviňováni z nacionalismu a formalismu. Byla to hrozná doba, protože někteří z těch pedagogů spáchali sebevraždu (...) Vedoucí studijních skupin byli ruští studenti, kteří útočili na naše oslavované umělce a přednášející. Taková byla atmosféra během mých studií.“<sup>7</sup>

Pak mu zástupci Tallinnfilmu, kteří viděli jeho kresby, nabídli práci ve studiu. Navrhoval tam pozadí a kulisy, což ho ale moc nenaplňovalo, protože o kvalitě těch filmů neměl vysoké mínění. Krátce (do r. 1960) dělal v Nukufilmu na pozvání Elberta Tuganova. Potom ho k natáčení svého hraného filmu přizval zkušený Herbert Rappoport (vyučil se na různých pozicích v Hollywoodu a v Německu). Ten se stal Raamatovým nejdůležitějším učitelem. Během 60. let se Raamat při práci na celovečerních filmech zajímal o celý proces jejich výroby, dokud se nerozhodl založit studio kreslených filmů.

Začátek studia Joonisfilm zorganizoval v r. 1971: Podařilo se mu

---

<sup>7</sup> Citován Rein Raamat; Chris J. Robinson: Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation; Eastleigh: K.Libbey, 2006.

vyjednat část peněz z rozpočtu Tallinfilmu, vypsal soutěž na pozice animátorů (ze 300 účastníků jich vybral 15). Animátoři z Moskvy studiu často radili a Raamat sám jel do Moskvy, kde ho Fjodor Khitruk (slavný ruský animátor) naučil základy psaní scénáře, jeho překlad do filmu a dělení filmu do sekvencí. V prvních dvou letech se studio muselo několikrát stěhovat dokud jim Tallinnfilm nesehnal vlastní budovu - během této doby studio natočilo dva filmy: *Veekandja (Nosič vody, 1972)* a *Vari ja tee (Stín a cesta, 1973)*.

Raamat byl zaměřený na dospělejší filmy a vážnější témata než loutkový Nukufilm, proto proces schvalování scénářů Joonisfilmu v Moskvě byl sice podobný jako u scénářů Nukufilmu, ale bylo jim věnováno více přísné pozornosti. Zde je dobré zmínit jeden sovětský předpis, který určoval, že celkovou produkci animovaných filmů Tallinnfilmu musely ze 70% tvořit dětské filmy. Díky dětskému zaměření Nukufilmu se Joonisfilm mohl zaměřit na dospělou produkci, moskevští úředníci však jednou Joonisfilmu odmítli jejich dlouhodobý plán (bez něj nebylo možné posílat na schválení jednotlivé scénáře) a studio ho muselo narychlo měnit - zařadit více dětských filmů a sehnat režiséry, kteří je natočí. To byl zřejmě ale jednorázový pokus Moskvy studio zastrašit a dohnat k poslušnosti. Raamatovy náměty byly totiž plné podezřelých metafor a estonského folkloru. Byla pro ně typická pečlivá kresba, filozofická témata a chybějící humor.

Raamat měl zvyk přizvat ke spolupráci na filmu dobré estonské výtvarné umělce. Ti často využívali této příležitosti k vystavení svých vlastních projevů moderních uměleckých směrů 20. století - jako byl pop art nebo op art - které byly v oficiálním veřejném uměleckém prostoru režimem potlačeny (jako projevy tzv. západních tendencí), ale v bezproblémové testovací oblasti, kterou animace byla (a mám pocit, že je dodnes), jim zákazy nehrozily<sup>8</sup>.

Takovými výtvarně jedinečnými filmy jsou: *Lend (Let, 1973)* s pop artovými a op artovými odkazy Ailiho Vinta. *Värvilind (Barevný pták, 1974)* - v němž se avantgardní výtvarník Leonhard Lapin soustředil více na možnost vystavit popovou estetiku než na vyprávění příběhu o tom, jak je důležitá různorodost oproti jednotnému zastoupení jednoho pólu ve společnosti. Nebo *Rüblük (Rarach, 1976)*, ojedinělý Raamatův pokus o dětský film, v němž karikaturista Priit Pärn a Kaarel Kurismaa svým výtvarnem dokonce pozměnili Ramaatem zamýšlené vyznění jednoduché dětské morality v jemný výsměch absurditě byrokracie (tím, že hlídače, který měl být divákovi sympatický, nakreslili vizuálně odpudivého).

---

<sup>8</sup> Andreas Trossek: Estonian Pop Animation 1973-1979..., Studies on Art and Architecture, 1-2/2009, [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)

*Kütt* (Lovec, 1976) je také výtvarně kvalitní film, jeho příběh je podle Chrise Robinsona ale příliš neživotný, protože realitu a postavu lovce, inspirovaného Hemingwayovým rybářem, příliš archetypálně zjednodušuje, není zajímavá.



Obr. 5: *Velký Tõll* (1980)

V roce 1980 Raamat natočil svůj nejslavnější film *Suur Tõll* (*Velký Tõll*), který vypráví silnou estonskou legendu o obrovi, který chrání svůj lid. Těsně před jeho dokončením došlo k zajímavé nepříjemné situaci: výtvarník Jüri Arrak namaloval nepřátelskou armádu jasně fialovou, po nasnímání na nepříliš kvalitní filmovou surovinu zjistili, že nepřátelští vojáci jsou rudí. Byla malá pravděpodobnost, že by takový film prošel ruskou cenzurou, proto hledali řešení, jak změnit tuto barvu. Kompromisem (po jehož provedení musel Raamat Arraka přemlouvat, aby z projektu neodešel) bylo přidání modrého filtru, což změnilo všechny barvy filmu. Hlavní postava filmu je zajímavá svou kombinací síly a mohutnosti a zároveň křehkosti podobné lidem, které chrání.

*Põrgu* (*Peklo*, 1983) je film, který Raamatovi přinesl nejvíce kladných kritických ohlasů a kterým Raamat nejvíce zastrašil moskevské úředníky. Tato ostrá kritika moderní společnosti je inspirována třemi expresivními rytinami estonského výtvarníka Eduarda Wiiralta z 30. let (*Peklo*, *Kabaret*, *Kazatel*). Pro Janno Põldmu to byla nejzajímavější kameramanská zkušenost, protože dostal od Raamata absolutní svobodu, kterou plně využil, kamera je velmi nepokojná. Raamat musel výrobu filmu několikrát zastavit a vysvětlovat v Moskvě, že film není zaměřený proti moderní sovětské společnosti.

V Joonisfilmu natočil ještě dva filmy. Po obnovení estonské nezávislosti se odmítl připojit k Joonisfilmu znovu-založenému formou soukromé společnosti a raději založil vlastní - Studio B. To existovalo jen 4 roky, během kterých se mu podařilo natočit 24 epizod dvou dětských sérií a jeden delší film. Od té doby Ramaat natočil několik dokumentů. A věnoval se malbě.

## **Avo Paistik**

---

Ramaat vybral Paistika k režimování v Joonisfilmu z podobných důvodů jako Tuganov Parse - k rozdělení zvýšeného množství vyráběných filmů, po kterých vznikla poptávka, když studio začalo být úspěšné.

Paistik se narodil v Tallinnu v r. 1936. V r. 1963 vystudoval polytechnickou školu v Tallinu jako radiotechnik. Po krátkém zaměstnání ve vojenské továrně pracoval od r. 1971 v Tallinfilmu jako vrchní inženýr v oddělení zvuku. Rád kreslil karikatury, po své vojenské službě se učil u estonského karikaturisty Heinze Valka, od r. 1968 byly jeho karikatury zveřejněny v různých zahraničních médiích. V Tallinfilmu ho Ramaat přizval jako animátora. V té době měl Paistik již předchozí zkušenost s animováním reklamy Kalju Kurepõlda.

Paistik měl už v r. 1972 připravený svůj scénář společnost kritizujícího filmu *Neděle* - dramaturgyni studia Silvii Kiik se líbil, ale Joonisfilm v tu dobu potřeboval dohnat kvótu dětských filmů, proto Paistik začal režimovat nejdříve dětské filmy. Například *Värvipliiatsid (Pastelky, 1973)*, jednoduchý příběh, kde černá pastelka hledá svou úlohu na kráse vytvářené ostatními barvami.

Paistikovy dětské filmy byly dost přímočaré a úspěšné. Nejvíc asi tři s novou postavičkou Klaabu, kterou měly být malé děti schopné snadno nakreslit - zřejmě proto vypadá jako brambora s obličejem a končetinami. Názvy těchto filmů jsou: *Klaabu (1978)*. *Klaabu, Nipi ja tige kala (Klaabu, Nipi a nekalé přání, 1979)*. A *Klaabu kosmoses (Klaabu ve vesmíru, 1981)*. V r. 1984 dokončil celovečerní dětský film *Naksitrallid (Tři veselí chlapíci, 1984)*

V 70. letech natočil několik krátkých satir, úspěch mu přinesl film *Lask (Výstřel, 1976)*, který byl vybrán na festival v Annecy 1977.

Jeho nejosobitějším filmem je *Pühapäev (Neděle, 1977)*. Vypráví příběh o nahrazení lidské práce technikou a kritizuje moderní konzumní společnost (která existovala i v sovětském Estonsku 70. let). Námět filmu byl nutně ruským cenzorům nepříjemný, proto dramaturgyně studia Silvia Kiik, poslala scénář na schálení až v době letních dovolených, kdy se dalo předpokládat, že tzv. velké

hlavy budou v Moskvě dočasně zastoupeny těmi tzv. malými, což se opravdu vyplatilo. Paistik musel ale stejně později moskevské úředníky přesvědčovat, že kritika filmu míří na kapitalistický konzum.

Problémy s moskevskými úřady měl i u svého dalšího filmu *Tolmuimeja* (*Vysavač*, 1978), ve kterém se nový červený vysavač vymkne kontrole, řadí a vysává ze světa vše živé. Goskino povolilo jeho promítání jen v Estonsku. Přesto je možné, že nešlo o metaforu pro ruský režim, ale pro prázdnotu moderního materialismu, jak naznačuje Chris Robinson<sup>9</sup>.

V 80. letech Paistik ještě více zvažněl, začal se věnovat bojovým uměním, józe, jeho filmy byly více duchovní a méně humorné. Nejzajímavější z jeho tzv. duchovní trilogie je *Hüpe* (*Skok*, 1985), vyjadřující zhoubnost svazující honby za úspěchem v lidském životě, která brání člověku užít si přítomnost. Do této trilogie patří ještě filmy *Lend* (*Let*, 1988) a *Silmus* (*Smyčka*, 1989).

Po obnovení nezávislosti Estonska se začal věnovat malbě a stal se kazatelem.

## **Další osobnosti Joonisfilmu**

---

### **Heiki Ernits**

Do studia Joonisfilm přišel v r. 1978 a spolupracoval s Reinem Ramaatem jako pomocný výtvarník např. u filmů *Velký Tõll* (1980) a *Peklo* (1983). S Jannem Põldmou režíroval úspěšné dětské filmy *Tom ja Fluffy* (*Tom a Fluffy*, 1997) a *Lotte reis lounamaale* (*Lottina cesta na jih*, 2000) nebo *Kontsert porgandipirukale* (*Koncert pro mrkvový koláč*, 2002).

### **Kaspar Jancis**

Vystudoval pod vedením Priita Pärna na univerzitě v Turku ve Finsku. V r. 2002 dokončil svůj první film v Joonisfilmu - *Weitzenbergi tänav* (*Weitzenbergská ulice*), s příběhem o složitostech se směřováním touhy muže a ženy, v němž je jasně rozpoznatelný Pärnův vliv. Jako režisér se podílel na animované televizní sérii *Frank ja Wendy* (*Frank a Wendy*, 2003-2005).

### **Matti Kütt**

Vystudoval technickou školu (energetiku) a později se vyučil malbě u Juhana Mukse. Natočil kreslené animované filmy *Labyrint* (1989) a *Plekkmäe Liidi* (*Malá Lilly*, 1994), kde se holčička postaví proti lidským stereotypům dobro a zla a obhájí všechny nenáviděné

---

<sup>9</sup> Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.

mouchy. Věnuje se také loutkovým animovaným filmům: *Sprott vōtmas päikeest* (*Šprot na slunci pečený*, 1992) překrucující pohádku o zlaté rybce, *Põrandaalune* (*Podsvětí*, 1997) nebo *Nööbi odüsseia* (*Knoflíková odysea*, 2002).

### **Ülo Pikkov**

Kromě animace na univerzitě v Turku ve Finsku vystudoval také práva. V Joonisfilmu režíruje animovanou tvorbu od r. 1998. Jeho zřejmě nejúspěšnějším filmem je *Bermuda* (1998), vyprávějící příběh o zvláštním soužití námořníka s vodní pannou. Jeho další filmy jsou *Ahviaasta* (*Rok opice*, 2003) a *Elu maitse* (*Chut' života*, 2006), kde rozvíjí souvislosti mezi láskou a jídlem - téma velmi časté u Priita Pärna. Byl také jedním z režisérů animované televizní série *Frank ja Wendy* (*Frank a Wendy*, 2003-2005).

### **Janno Põldma**

V Joonisfilmu od r. 1973 necelá dvě desetiletí pracoval jako kameraman na většině filmů Priit Pärna a na filmech Reina Raamata, jako je *Velký Tõll* (1980) nebo *Peklo* (1983). Natáčení druhého jmenovaného považuje za svůj největší kameramanský zážitek.

V r. 1991 natočil svůj první animovaný - loutkový - film *Vennad ja õed* (*Bratři a sestry*). S Priitem Pärnem spolurežiroval film ke 100. výročí prvního veřejného promítání bratří Lumiérů - *1895* (1995). Jeho zřejmě nejúspěšnějším samostatným filmem je *Armastuse võimalikkusest* (*O možnostech lásky*, 1999).

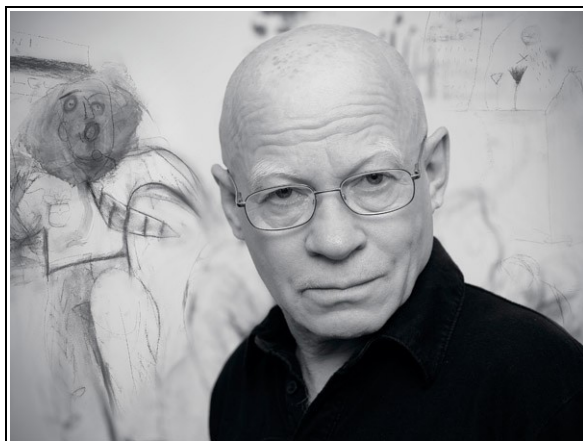
Od r. 1997 spolupracuje s režisérem Heiki Ernitsem na řadě filmů pro děti, jedním z posledních je *Leiutajateküla Lotte* (*Lotte z Hejblátkovic*, 2006).

### **Priit Tender**

Pracoval na filmu *1895* (1995) jako pomocný výtvarník. O rok později natočil svůj první film *Gravitatsioon* (*Gravitace*, 1996) vypráví o postavě, která touží létat a následcích splnění této touhy. Mezi jeho další filmy patří *Vares ja hiired* (*Dav a myš*, 1998) a *Mont Blanc* (2001). Jedním z jeho nejnovějších filmů je *Sõnum naabritele* (*Zpráva sousedům*, 2005) o opraváři televizí, který si uvědomí, že to, co je potřeba opravit nejsou televize ale svět. Podílel se i na televizní sérii o podivných tajných agentech *Frank ja Wendy* (*Frank a Wendy*, 2003-2005). Scénář k této sérii je plný absurdního humoru. Psal ho Priit Pärn.

## Priit Pärn

---



Obr. 6: Priit Pärn, foto Kaupo Kikkas 8. června 2008

„Je hezké pokračovat a udělat další film, ale také je příjemné nedělat nic.“<sup>10</sup>

Priit Pärn se narodil 26. srpna 1946 v Tallinu liberálně smýšlejícím rodičům, železničářovi Rudolfovi a Helene-Rosalii, amatérské malířce. Vystudoval gymnázium v Tapě a biologii na univerzitě v Tartu. Od r. 1970 pracoval šest let v botanické zahradě v Tallinnu jako rostlinný ekolog. Upjatý pozorovatel by možná našel spojitost mezi významem jeho jména (lípa, případně citronovník), pro Estonsko příznačným množstvím lesů (tvoří 47% rozlohy země) a Pärnovou první volbou povolání, faktem ale je, že Pärna práce, při níž spaloval a vážil popel všech předem identifikovaných rostlin na jednom metru čtverečním, nenaplňovala.

Od své matky zdědil potřebu kreslit. První karikatury mu otiskli během studií, později kreslil také dětské knihy. Od raných prací si byl vědom svých omezení v kresbě: „Pochopil jsem, že má kresba je slabá. Musel jsem ji zjednodušit. Z lidských bytostí v mých kresbách jsem udělal spíše symboly z velmi jednoduchých čar.“<sup>11</sup> V r. 1972 se zúčastnil semináře animace v Moskvě, kde objevil polskou animaci („Podivné příběhy a více výtvarné filmy.“). Ve stejném roce objevil inzerát na místo v Joonisfilmu, ale ještě se na práci u animovaného filmu necítil být připravený. S Reinem Ramaatem se setkal při natáčení hraného filmu *Viimne reliikvia* (*Poslední relikvie*, 1969), kde dělal Pärn kaskadéra a Ramaat

---

<sup>10</sup> Priit Parn talks to BRWC 3/3, [www.battleroyalewithcheese.com](http://www.battleroyalewithcheese.com), 2008/10/26.

<sup>11</sup> Citován Priit Pärn; Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.



výtvarníka - Ramaat ho pozval na návštěvu svého studia.

Od r. 1974 začal Pärn v Joonisfilmu pracovat s Kaarlem Kurismaou jako výtvarník animovaného filmu *Kilplased (Gothamité, 1974)*. Při výtvarné práci na Paistikově filmu *Pühapäev (Neděle, 1977)* studoval také práci režiséra, průběžně pracoval na vlastním scénáři. A v r. 1977 natočil svůj první film *Kas Maakera on ümmargune? (Je Země kulatá?)*.

## **Je Země kulatá? (1977)**

---

Přestože je v tomto filmu Pärnova animace místy hodně hrubá a některé postavy chodí neohrabaně, už tady se objevily některé jeho v následujících filmech specifické postupy ve velmi efektivní podobě. Příběh chlapce, který se vydá na cestu kolem Země, aby se přesvědčil o její kulatosti, je také velmi jednoduchý. Osobně Pärna nejvíce obdivuji za schopnost působit na všechny smyslové vjemy (s výjimkou čichu).



Obr. 7: Priit Pärn - *Je země kulatá?* (1977)

Ve zpomaleném záběru, kde se malý chlapec proplétá mezi krávy, které ho olizují, je zřejmě zesílený zvuk funění krav a tím je okamžik olíznutí natolik zvýrazněn, že má divák téměř husí kůže. Dále se v tomto filmu projevila Pärnova obliba metamorfóz - černé skvrny krav se např. mění v bouřkové mraky, z kterých prší - tyto proměny v jeho filmech velmi často tvoří atrakce, které strhávají divákovu pozornost nečekaným směrem někdy až do stavu trvalého zmatení diváka - v jeho příštím filmu jsou tyto atrakce dokonce hlavním motivem. Film obsahuje množství historických a kulturních odkazů: v pozadí proletí Otto Lilienthal na svém kluzáku, kolem chlapce plave Žlutá ponorka od Beatles atd. Mimochodem celý film výrazně připomíná tento pop artový snímek již svým výtvarným zpracováním, takže její zobrazení je potvrzením této inspirace.

Priit Pärn se tímto snímkem dostal do opozice proti konzervativnímu Reinu Ramaatovi a jeho učiteli Fjodorovi

Khitrukovi, kteří zastávali postup vycházející z Disneyho, při kterém musely být všechny rámečky animace pečlivě prokresleny a pohyby plynulé a realistické. Khitruk tvrdil, že Pärnova animace není nic než pohybující se grafika. „Pomatuji se, kde jsme o tom mluvili. V promítacím sále. Řekl, že můj filmový postup není správný, já tvrdil, že je. Myslím, že ho to překvapilo.“, řekl Pärn<sup>12</sup>. Je možné, že Pärnovo odhodlání v začátcích neměnit svůj výtvarný postoj, bylo podpořeno jeho možností se ještě vrátit k biologii. Film měl potíže i v Moskvě, úředníci nepochopili jeho pointu a jako podezřelý ho nedovolili promítat jinde než jen v Estonsku.

O nezbytnosti přítomnosti diváků, když jeden něco předvádí, vypráví o rok později Pärnův další film s názvem *... ja teeb trikke (... a předvádí triky)*.

### ...a předvádí triky (1978)

Malý medvěd tráví celý svůj den (život) tím, že rozptyluje ostatní zvířátka, která mají svá běžná zaměstnání. Konflikt filmu je založený na otázce, kdy (nebo jestli vůbec) je vhodné se nechat rozptylovat. Jak tvrdil Blaise Pascal - jediné, co člověku poskytuje útěchu v jeho bédách, je rozptýlení, přitom je samo jeho největší bídou, protože mu brání myslet na sebe a najít spolehlivější cestu, jak bídě uniknout. Tak se zvířátkům dějí různé katastrofy plynoucí přímo z rozptylování.



Obr. 8: Priit Pärn - *... a předvádí triky* (1978)

K rozptylování nechává Pärn postavu medvídky většinu filmu metamorfovat v nejruznější předměty, jako ptačí budku, stroj na lízání zmrzliny a podobně. Ani nevinná hra na flétnu není nevinná, protože způsobí rotaci slonova chobotu s těžkými následky. Přestože předvádění a pozorování těchto atrakcí lze chápat jako

<sup>12</sup>Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.

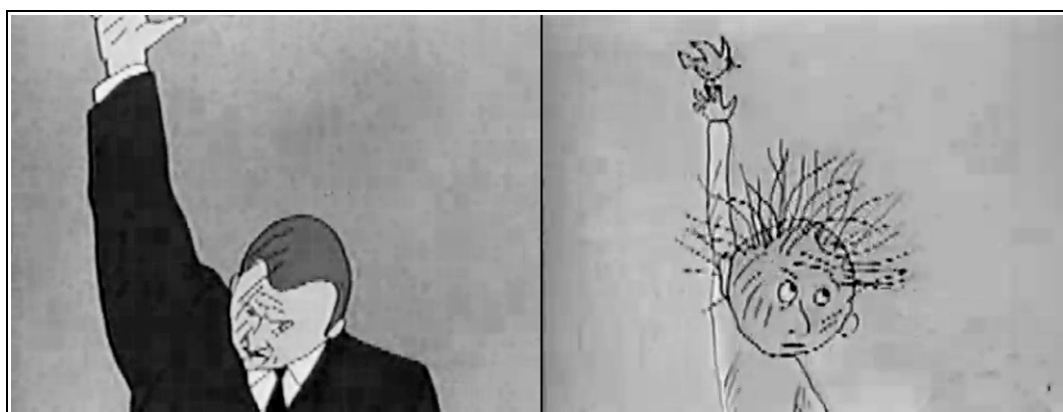
podobnosti o rozptylování obecně, myslím, že Pärn měl na mysli především své nové povolání filmáře a otázku, zda i on najde své diváky, které bude moci rozptylovat.

Je dobré zmínit technické zpracování filmu, které působí o poznání profesionálněji než u předchozího filmu - to se týká promyšleněji nasazených hudebních pasáží, plynulosti animace i jednotnosti vizuálního stylu, který používá sympatickou tlumenou barevnou paletu.

O principech dospívání (i principech opačného směru) je následující snímek *Harjutusi iseseisvaks eluks* (*Cvičení k přípravě na nezávislý život*).

### **Cvičení k přípravě na nezávislý život (1981)**

---



Obr. 9: Priit Pärn - Cvičení k přípravě na nezávislý život (1981)

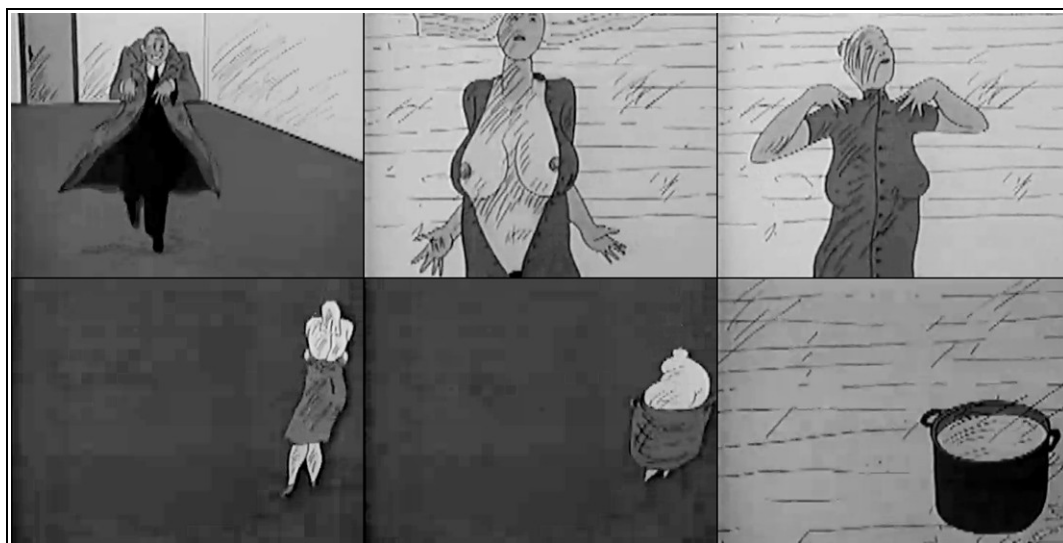
Velmi lyrický film, který působí jako jedna dlouhá rapidmontáž, vyvolává nejdříve chaotické dojmy, až po chvíli může divák odhalit jejich strukturu a směřování. V paralelním stříhu sledujeme usedlého úředníka v potměšilé místnosti, kde vykonává pohyby, které původně měly nějaký smysl, ale neměnným opakováním ho ztratily, a malého chlapce na zelené louce, který vykonává pohyby neopakovatelně hravé. Úředník na pokraji pomatenosti uniká do dětské hravosti a dítě si pozvolna osvojuje dospělácké opakování činností. Je zajímavé sledovat narůstající četnost spojitostí mezi oběma elementy a jejich postupné záměny.

Animace záběrů malého chlapce je freneticky roztřesená (a je doprovázena podobně rozpustilým pískáním na flétnu), Pärn se pohybuje po fyziologických hranicích vnímatelnosti jednotlivých pohybů postavy. Zřejmě šlo o experiment - vyvolává to dojem nespoutaného proudu energie, zároveň ale s účinkem znepokojivého rozrušení podobného rozrušení z chaoticky poletujícího hmyzu. V Pärnových filmech se takový roztřesený prvek ještě několikrát objevuje. Jde téměř o jeho expresivní podpis.

Jeden z mých nejoblíbenějších Pärnových filmů, *Kolumnurk* (*Trojúhelník*) vznikl o rok později.

## Trojúhelník (1982)

„Má žena byla v nemocnici a já se učil vařit. Existuje stará estonská pohádka o mužičkovi, který vyleze zpod trouby, prosí o jídlo a pak sní všechno. Prostě jsem chtěl udělat film o vaření.“ Priit Pärn<sup>13</sup>.



Obr. 10: Priit Pärn - *Trojúhelník* (1982). Viktor kráčejíci jako upír Nosferatu a proměna Julie v hrnec.

Milostný film o vaření, který zobrazuje manželství upadající do stereotypů. Pro tyto ustálené stavy je nejzajímavější jejich narušování (zde příchodem třetího) a přechodové děje, které nastávají před ustálením dalšího stereotypu a v kterých se projeví nejzajímavější vlastnosti postav. Přestože film působí jako jednoduchá hříčka, vyjadřuje cenné postřehy o některých principech lidského chování a jeho výrazové prostředky (jako jsou Pärnovy oblíbené proměny) jsou velmi dobře a účelně využity. *Trojúhelník* napodobuje některá filmová kliše vyjadřující idylickou atmosféru (např. paralelní stříh na zpomalené záběry muže a ženy padající si do náručí), která ale překrucuje a tím zdůrazňuje svou neidylickou realitu.

Je zajímavé, jak se Pärnovi podařilo spojit milostný element s vařením. Vaření a konzumace jídla není jen erotickou metaforou (přestože v jedné scéně se Julie přímo proměňuje v plný hrnec, který se Viktor i Eduard snaží celý shltnout) - jde také o

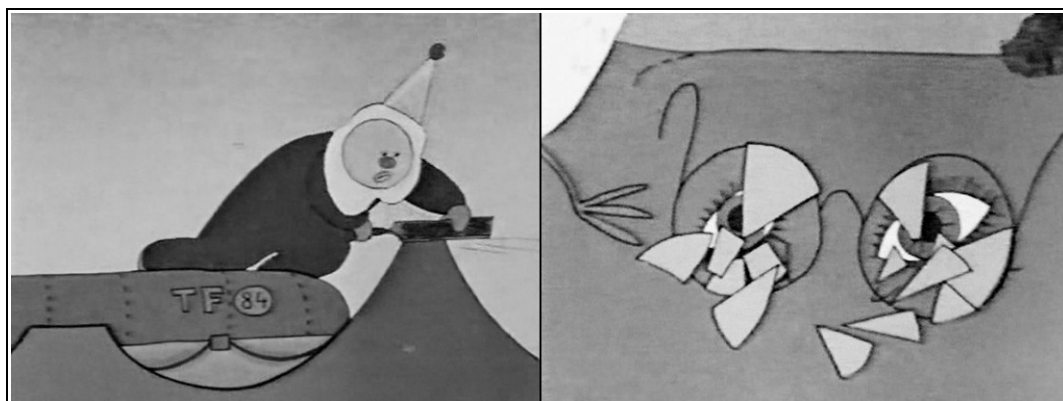
<sup>13</sup>Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.

přípravu jídla jako jeden z (v tehdejší společnosti snad víc než v té dnešní) vžitých stereotypů úlohy ženy v manželství. Jde tedy o znak, který v tomto filmu představuje jak svůj význam původní tak ten přidružený. Místy není zřejmé, o co vlastně mužům a ženám v tomto filmu jde víc, pravděpodobně ale chtějí oboje: milenku (resp. milence) i kuchařku (resp. někoho o koho se mohou ženy starat). Toto významové spojení Pärn použil i v několika svých dalších filmech. Snad proto je označují odpůrci za sexistické.

V letech 1982-1987 spolupracoval jako jeden z režisérů hrané televizní série komedií *Kitsas King*. Jeho další animovaný film *Aeg maha (Time out)* je také komedie, utahuje si z omezenosti myšlení v časovém stresu.

### **Time out (1984)**

Narozdíl od *Trojúhelníku*, kde atrakce spíše podporovaly hlavní příběhovou strukturu, v *Time outu* tvoří nejružnější proměny a optické klamy hlavní obsah děje. Ten je rámován scénami postavičky, která má v omezeném čase takový problém zkombinovat činnosti spojené s 5 prvky ve svém pokoji do správného pořadí, až se její vědomí vydá na dlouhou výpravu (ne nepodobné té z filmu *Je Země kulatá?*), během které si Pärn hraje s možnostmi optických i významových klamů, které kreslená animace nabízí. Podobně jako *Je Země kulatá?* i *Time out* svým stylem připomíná *Žlutou ponorku*. Tímto filmem se Pärn přímo dosadil do role medvídků ze svého filmu *... a předvádí triky (1978)*.

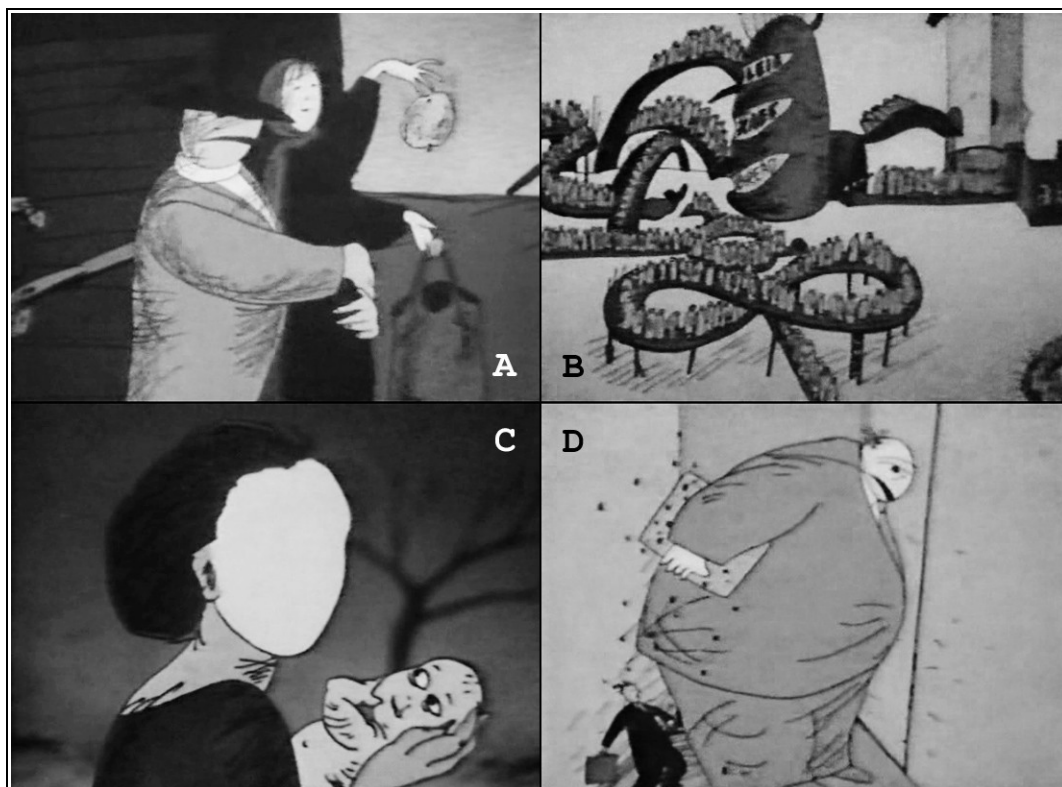


Obr. 11: Priit Pärn - *Time out* (1984), klaun upilovává špičky vln a slepice vyseděla brýle

Tyto triky ale opět spoutal do podoby sofistikovaného vyprávění ve svém kritiku nejvíce oblíbeného filmu *Eine murul (Snídaně v trávě)*.

## Snídaně v trávě (1987)

Stejnomený obraz Eduarda Moneta, který v r. 1863 šokoval francouzskou veřejnost drzostí projevu umělce svobody, inspiroval Priita Pärna k natočení příběhu vzniku živé rekonstrukce právě toho obrazu čtyřmi lidmi žijícími ve společenském režimu, kde se dá o možnostech veřejných projevů umělce svobody silně pochybovat.



Obr. 12: Priit Pärn - Snídaně v trávě (1987). A - Anna se prostituje kvůli jablku. B - Georgova dlouhá fronta na chleba (za který získá botu, za kterou získá brýle, za které získá oblek). C - Berta musí najít identitu ztracenou příchodem mateřství. D - Eduard shání souhlas úřadů ke vstupu do zamčeného parku.

Počínání čtyř aktérů, z nichž každý shání jakousi rekvizitu, je dlouho nepochopitelné (s výjimkou ženy hledající svou identitu). Až když v závěrečné epizodě filmu vyjde najevo, že jde o naplánovanou živou rekonstrukci Monetova obrazu, působí tato komplexní akce jako ukázka složitosti krycích mechanismů, které musel umělec v hlídaném režimu podstoupit, aby režimem nebyl identifikován jako možný narušitel funkčního společenského koloběhu a zlikvidován. To je ve filmu ukázáno na postavě malíře (připomínajícího Picassa), který chodí se svým podivným obrazem (holubice řídící válec) v podpaží přímo po ulicích a je také hned chycen a násilně zapojen do „stroje“ (na pozici úředníka přidělujícího lidem brýle). Čtveřice aktérů se zatím v tichosti

sestaví do uměleckého díla, chvíli setrvá a pak se zase účastníci rozejdou do svých neuměleckých životů.



Obr. 13: Priit Pärn - Snídaně v trávě (1987)

Ve filmu se objevuje motiv skličujícího modrého světa, který pravděpodobně odkazuje ke skličujícímu modrému světu ve filmu *Žlutá ponorka*. Najdeme zde také přímo parafrázi jedné scény z tohoto filmu: Ve *Žluté ponorce* je záběr dlouhé chodby, kde ze dveří do dveří putují roztodivné rekvizity a postavy (deštník, lebka, brýle, červený rarách). Eduard v Pärnově filmu zavítá na žlutý úřad (má to snad znamenat, že socialističtí úředníci byli šťastní lidé plní života?), kde vidí podobnou dlouhou chodbu, ale ze dveří do dveří tu putují obří tlusté úřednice s papíry v rukou.

Vytrvalému Pärnovi trvalo čtyři roky, než získal povolení k natočení tohoto absurditami naplněného filmu (povolení by zřejmě nezískal, kdyby v době M. S. Gorbačova nebyla cenzura odlehčena). Ani po dokončení filmu nebylo jisté, zda se film k divákům dostane. Brzy ale získal velké mezinárodní ocenění a zakázat ho pak již nebylo vhodné.

Ve svém prvním filmu po pádu Sovětského svazu a obnovení estonské nezávislosti - *Hotel E* (1992) - Pärn vypráví o svých dojmech z cestování mezi tzv. východní a tzv. západní společností a vysmívá se oběma.

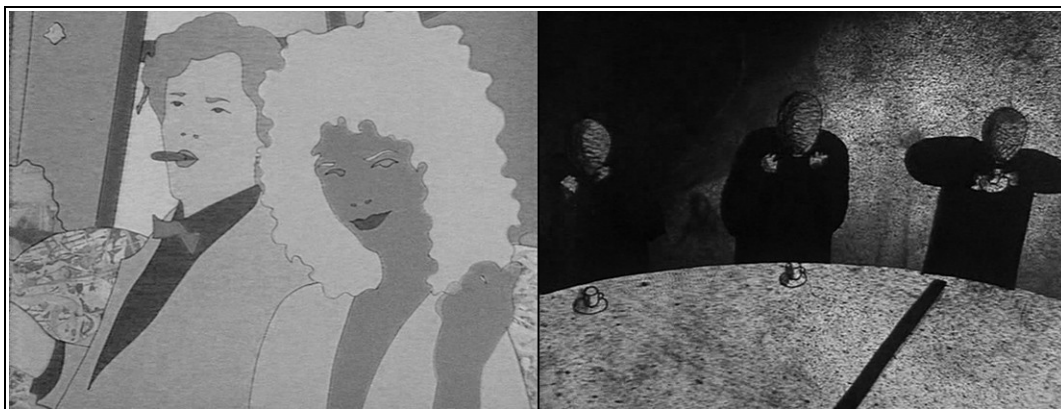
## **Hotel E (1992)**

---

Na žádný film, který dobře vyjadřuje prázdnotu se nedívá lehce. V tomto ohledu by se dal *Hotel E* porovnat s Kubrickovou *Vesmírnou odyseou*, ale zřejmě by z toho nevyplýnul žádný užitečný závěr.

Film tvoří několik epizod - v prvních dvou jsou představeny dva archetypy - zrádce a spasitele - které předjímají některé chování postav v ústřední epizodě. Ta zobrazuje kontrast mezi děním ve dvou sousedících místnostech. Pärn k tomuto filmu řekl: „Hodně

jsem cestoval mezi Východem a Západem. Mezi dvěma systémy. *Hotel E* je do určité míry můj vlastní příběh. Není to film o dvou systémech, o Východu a Západu. Pro mě to je příběh té postavy.“<sup>14</sup>



Obr. 14: Priit Pärn - *Hotel E* (1992). Vlevo západní pohoda, vpravo východní tíseň.

Tou postavou Pärn myslí anonymního muže, který se snaží dostat z místnosti, kde lidská společnost šlape jako hodinky (a lidé tu nemají ani vteřinu času na jakékoli své zájmy), do místnosti, kde mají lidé moře času na zírání na moře, hraní golfu, rozbíjení drahých váz a nekonečné zvedání drahých doutníků k ústům. Dveře mezi oběma místnostmi odemyká klíčem s vyraženým textem „Hotel Euro“, symbolika dvou místností je tedy jasná a je také jasné, že zobrazení Západu a Východu jsou zde spíše karikaturami než projevem snahy věrně přiblížit fungování jejich společností. Rozdíly mezi dvěma místnostmi jsou vyjádřeny několika prostředky: výtvarným stylem (Západ - pastelově barevný pop art/ Východ - vybledlé syrové karikatury), hudbou (otupující klasická/ hektická disharmonie) a především tempem (Západ - zpomalené).

Zajímavější než zaměřit se na rozdíly Západu a Východu je sledovat, co mají společného - především to, že lidé ani v jedné z těch dvou místností nedělají nic smysluplného (v místnosti Východu proto, že jsou pohlceni stísnujícím režimem, v místnosti Západu proto, že k tomu nemají žádný motiv).

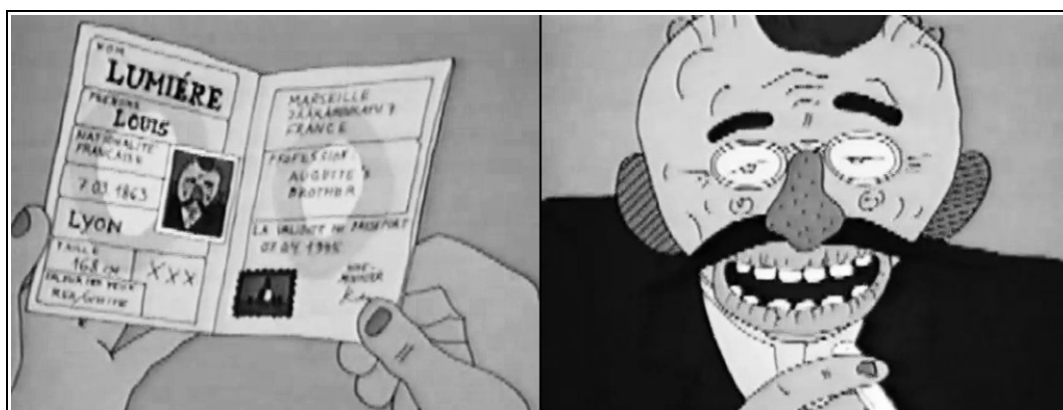
Pärn: „Za Sovětského svazu vše co nebylo výslovně dovoleno, bylo zakázáno. Takže tu existovala nekonečná politická omezení, která byla prostě šílená. Teď jsou všechna omezení spojená s penězi. Výsledek je často stejný jako dřív, někdy horší.“<sup>12</sup>

<sup>14</sup>Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.



## 1985 (1995)

Po tísnivém *Hotelu E* obnovuje Pärn rovnováhu nálad ve své filmografii dalším výpravným filmem s množstvím atrakcí, který režíroval spolu s Jannem Pöldmou. Jean Paul hledá svou identitu po celé Evropě. Tentokrát ale atrakce nejsou tak samoučelné jako např. v *Time outu* nebo v *... a předvádí triky*, ale parodují přímo některé postupy filmového média a opodstatňují médium animace. Pro ukázkou - ani v tomto filmu Pärn nezobrazí klišé idylického paralelního stříhu zpomalených záběrů muže a ženy padajících si do náručí do idylického konce - ženě během otoček v náručí upadne spodní polovina těla a okamžitě je pohřbena přímo na romantické pláži. Podobnými triky Pärn plně využil média animace a vytváří svět vlastních pravidel, z nichž některá vyplývají přímo z přiznání toho, že vše je jen nakreslené (při honičce lovec rukou posune myši díru, jako plošnou součást zdi, myš skrz ní ale stejně uteče). Některé tyto hříčky odkazují k populárním filmům (např. záběr s okem z Buñuelova *Andaluského psa*), některé jsou původní a vyjadřují nálady (postava se přikloní na stranu zla, rozteče se a lidé skrz tuto louži chodí).



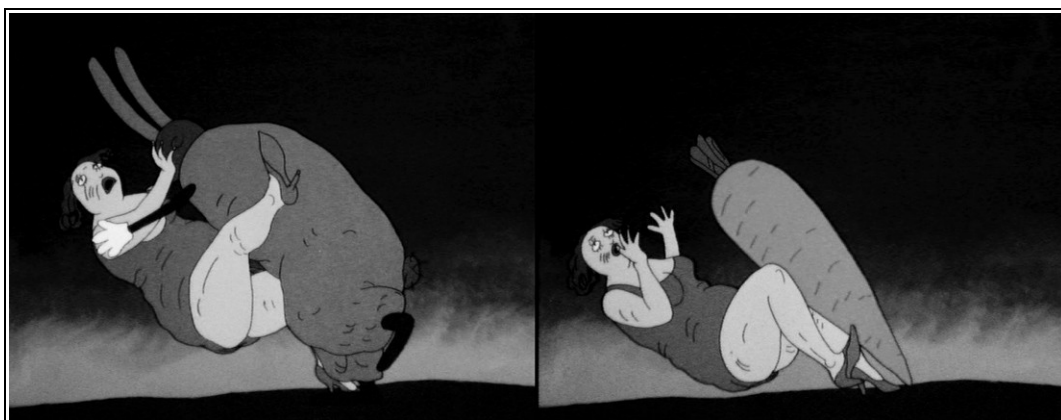
Obr. 15: Priit Pärn - 1895 (1995). Jean Paul našel svou identitu. Je vynálezcem kinematografu: „To není vůbec špatné!“

Celý film svou strukturou dělenou do krátkých groteskních epizod spojených mezititulky imituje formu filmů němé éry. Většinu epizod tvoří překroucené, nebo zcela falešné kulturní, technické a historické odkazy, které dokládají jak životný a přitom zcela nepravdivý může být svět vytvořený filmem - jak prohlašuje citát v úvodních titulcích: „Film je lež.“

Svou další lež Pärn dotočil za tři roky: *Porgandite ÖÖ* (*Noc mrkví*).

## Noc mrkví (1998)

---



Obr. 16: Priit Pärn - Noc mrkví (1998).

Zdá se, že Priit Pärn neustále hledal prvky, který stojí nad společnostmi a ovlivňují její chování. V tomto filmu rozvíjí představu instituce (ve filmu zvané PGI), do níž se většina lidí snaží dostat, přestože ví, že když se do ní dostanou, nebudou mít nic na práci. Podle Chrise Robinsona film zobrazuje závislost člověka na svých vlastních technologiích (zejména na počítačích a internetu), které se postupně vyvinuly do tak složité podoby, že už je nikdo nechápe. Dění v instituci PGI tak řídí obří ušáci pomocí mrkvových ovladačů, všichni obyvatelé budovy jsou spojeni se svými místnostmi a zabývají se zkoumáním malicherností uvnitř těchto svých cel. Rozuzlení tohoto spletitého řetězce souvislostí se uskuteční až během tzv. Noci mrkví, kterou nedokáže nikdo předvídat a během níž se všichni králíci promění v mrkve, obyvatelé PGI jsou volní a mohou opustit své cely a vnímat svět kolem sebe (a sebe navzájem)<sup>15</sup>.

Myslím, že sdělit toto poselství (které jsem si uvědomil až po přečtení Robinsonova textu) se Pärnovi nepovedlo. Dění v instituci PGI je příliš chaotické a absurdní. Ale prvkem, který nejvíc zesiluje divákův dojem, že se ho film vůbec netýká, je nekonečný absurdní komentář. Kombinace světa bez pevných pravidel a stejně neuchopitelného komentáře ve filmovém úseku delším než 15 minut (objevuje se ještě např. ve filmu *Falls* mého jinak také oblíbeného režiséra Petera Greenawaye) je zaručená metoda, jak diváka uspat.

Do natočení Pärnova dalšího filmu *Karl ja Marilyn* (*Karel a Marilyn*) uplynulo pět let. Během nich (ale i dříve) natočil několik reklam, které obsahují jeho příznačné výtvarno a erotické náznaky. Také se svými dřívějšími žáky - Ülo Pikkov, Kaspar

---

<sup>15</sup>Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.

Jancis, Priit Tender - připravoval pilotní díl animovaného televizního seriálu *Frank a Wendy*.

## Karel a Marilyn (2003)

---

Při svém výkladu tohoto filmu o slávě vyjdu z domněnky, která vyplývá z Pärnovy vlastní slávy (minimálně v Estonsku): že Pärn byl unaven svou slávou a tím co mu přinášela (resp. brala). Ve filmu vysloužilý atlet Karel Marx znuděně čeká na svou pravidelnou exhibici, před davem hysterických fanynek pak skáče z vysokého mostu do řeky. Dojde k závěru, že si musí od slávy odpočinout a změnit svou identitu (nechá si oholit rudý plnovous). V kontrastu s tím, na druhém konci města žije Marilyn, která slávu nezná ale touží po ní. Jejich příběhy tak mají opačné směry, v určitý okamžik se ale potkají, protože Karla nebaví se před slávou skrývat v kanále a po získání své identity zpět (zase mu naroste jeho plnovous) se vrací mezi lidi. Opět ho vítají davy, ale - jak naznačuje postava revolucionáře Che Guevary, který zahazuje svou čepici s hvězdou a odchází - revoluce se nekoná.



Obr. 17: Priit Pärn - *Karl a Marilyn* (2003). Marilyn se stává slavnou. Karel zjišťuje, že bez slávy neumí žít.

Pärn si vždy hlídal svou osobní tvůrčí svobodu. Bránil se proti vlivům, které působily proti této svobodě a chuti tvořit: utlačovatelský režim sovětského svazu (*Snídaně v trávě*, 1987), demotivující prázdnota západní společnosti (*Hotel E*, 1992) a nyní unavující vědomí, že od slavného člověka lidé očekávají především další činy potvrzující jeho slávu a nekomunikují s ním jako s člověkem ale jako s fenoménem.

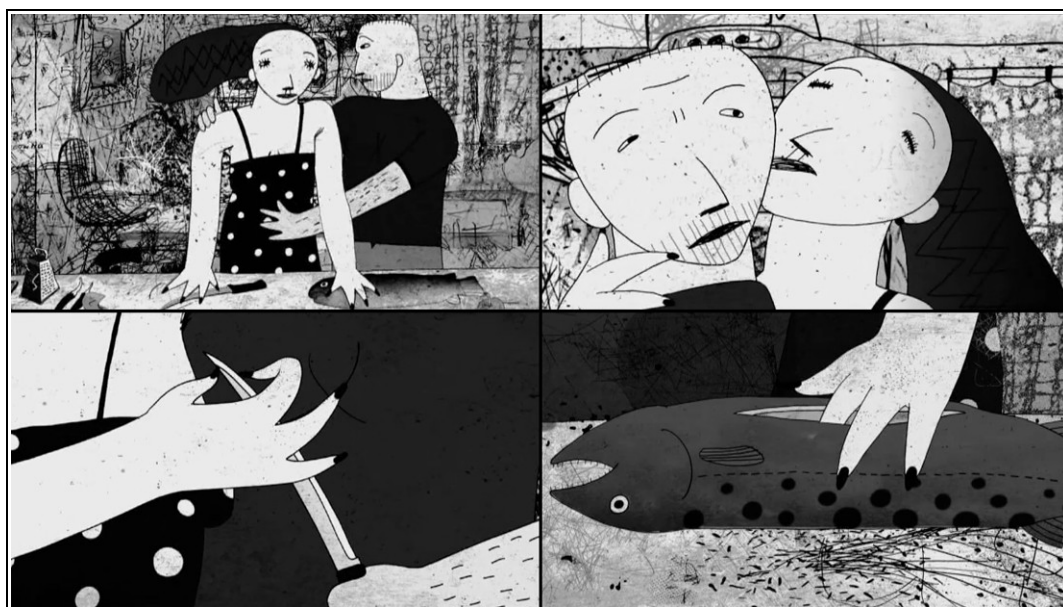
Otázka současné slávy Priita Pärna je zajímavá - většina filmových znalců, kteří se seznámili s jeho tvorbou, je jím fascinovaná a neváhala by o něm tvrdit, že je jednou z nejosobitějších a nejinspirativnějších osob světové animace - přitom skutečně známý je jen doma v Estonsku. Možná za tím stojí jeho vlastní soudnost a nevole cpát svůj obličej do médií. A nebo zvláštní ale pochopitelný fakt, že animace jako osobní autorský projev (ne jako médium dětských filmů) je stále na okraji kulturního zájmu, podobně jako komiks. Souvisí to s tím, že většina kulturních

konzumentů postrádá citlivost k vnímání často nenásilných prostředků, které autoři využívající tato média používají. A také s tím, že pro animaci dosud nejsou zavedená média, kudy by se dostávala k širšímu okruhu diváků (na festivaly animovaného filmu chodí téměř výhradně fanoušci animovaného filmu). Snad to v budoucnu internet změní.

Citlivé, ale ne *příliš* citlivé, vnímání je nutné k tomu, aby si divák vychutnal další Pärnův film *Elu ilma Gabriella Ferrita* (*Život bez Gabrielly Ferri*).

## **Život bez Gabrielly Ferri (2008)**

Motiv spojující sex a přípravu jídla se objevil už v Pärnově filmu *Trojúhelník* (1982). V Gabrielle je ale smyslnost tohoto spojení několikanásobně silnější: doteky milenců na několik způsobů doprovází např. přejíždění špiček nehtů po ostří nože, kterým je na několik způsobů krájeno maso ryby. K zvýraznění působení této zpomalené scény jsou použity i zesílené ruchy - hlasitý šelest chlupů na mužově paži, šustění prstů po šatech ženy a podobně - a omezená barevnost - jen růžové maso ryby a její červené vnitřnosti. Vše v této rapidmontáži zesiluje dojem doteků, až má divák husí kůži, podobně jako ve scéně s chlapcem uhýbajícím před jazyky krav v Pärnově prvním filmu *Je Země kulatá?* (1977) a přece jinak.



Obr. 18: Priit Pärn - *Život bez Gabrielly Ferri* (2008). Úvodní sekvence.

Myslím, že zde je dobré místo ke krátkému rozboru této zvláštní Pärnovy schopnosti zprostředkovat filmem tak silný hmatový prožitek. Nutnou podmínkou, kromě výše popsaných zvýrazňujících

postupů, je zřejmě přímo Pärnův jednoduchý výtvarný styl. Díky té jednoduchosti divák méně vnímá obraz jako obraz, ale jako jeho obsah - a děje, které ukazuje, o to více prožívá (a nevědomě si je vztahuje k podobným vlastním zážitkům). Je to výborný příklad jedinečnosti média animace, protože v hraném filmu je vždy pozornost diváka od obsahu rozptýlena příliš mnoha detaily. Kromě toho divákovu důvěru v Pärnovo vyprávění zesiluje syrová osobní přirozenost jeho kresby, která je oproštěna od zbytečných příkrášlujících čar ani nekopíruje populární styly (jako jsou časté imitace amerického cartoonu, nebo japonského anime) ani není na takovém stupni realismu, aby měl divák tendenci všimnout si anatomických nesrovnalostí - vše je přiznaně deformované, ale jen do té míry, kdy postavy ještě neztrácí přesné výrazy svých gest. Myslím, že Pärnova úroveň stylizace a jeho volba motivů je k vyjádření silných prožitků pomocí animace téměř ideální.

Pärn má zvláštní absurdní druh humoru, který si dělá legraci sám ze svého vyprávění - je zde např. postava tajemného zloděje, jehož tvář divák nesmí vidět a proto ji vždy zakrývá nějaký jiný prvek obrazu - tato zásada má v realitě tohoto filmu dokonce větší váhu než fyzikální zákony (dítě, jehož balónky zakrývají zlodějovu tvář, je taženo neexistující silou proti směru své chůze, jen proto, že tajemný muž jde tím směrem). Většina motivů je zde velmi mnohoznačná a je na divákovi, najít si k nim vlastní přístup a výklad. Na tom přímo závisí jeho prožitek.

Je vhodné dodat, že právě ta stylizace, volba krutých motivů a mnohoznačnost výkladů v tomto filmu, dokázala některé diváky donutit k odchodu z kina. Ocituji část nejmířlivějšího odstavce článku jednoho z nich, Kanadana Chrise Landretha, autora oskarového Ryana (2004): „...To bylo podruhé, co jsem *Život bez Gabrielly Ferri* viděl (...) byl jsem překvapený, že nemám chuť odejít a dát si pivo v přízemí kina. Nakonec jsem jsem to znovu viděl celé. Včetně milostné scény s rozřezanou rybou, scény připoutání k posteli se šestinohým pavoukem, pak scény s bezrukým trpaslíkem surfujícím na laptopu. A tak dál. Všiml jsem si, že se přes tento krutý, nepřátelský film dostávám na temné, krásné místo obývané Luisem Buñuelem. Zeptal jsem se ho: "Proč?" A Luis se jen usmál. Na okamžik jsem vše pochopil."<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Chris Landreth: Priit, Gabriella and Luis,  
<http://films.nfb.ca/the-spine/blog, 2009/6/25>.

## Závěr

---

Osobitost animovaných filmů Estonska zřejmě přímo souvisí s jeho zeměpisnou polohou (zmíněnou v jedné z úvodních kapitol), která Estonsko předurčila stát se součástí mostu mezi Východem a Západem a umožnila tak jeho kultuře získávat z obou. Jak by ekologové (kterým dříve byl právě Priit Pärn) mohli potvrdit, nejrozmanitější množinu druhů člověk najde na hranicích, kde se stýkají dva ekosystémy (např. okraje louky podél cesty). Bohatost estonské animace je možné vysvětlit podobně (a na tom základě předpovídat se zapojením země do Evropské Unie a globalizací postupné mizení této bohatosti) ale pokoušet se o to není smyslem této práce ani schopností jejího autora.

Autorovi této práce ve většině současných animovaných filmů chybí bohatost výrazů a dětská hravost, jaká se dá najít např. ve filmech Priita Pärna. Ve filmech se dnes sice objevuje spousta hravých motivů, ale většinou jsou dospěle promyšlené, což dospělý divák intelektuálně ocení, ale to většinou umenšuje jeho prožitek. Je to pochopitelné, málokdo se při tvorbě tak (minimálně časově) náročného díla, jakým klasický animovaný film je, rád pouští na tenký led improvizace a dětských nápadů, dokud je pečlivě neanalyzuje a nepřesvědčí se, že divák na jeho hru pravděpodobně přistoupí. Nesnažím se zde tvrdit, že to není dobře. Ale (teď použiju nadsázku) kdyby existovaly jen takové filmy, divák by se při jejich sledování mohl nechat unést jen do promyšlené výšky.

## Literární prameny

---

- Chris J. Robinson: *Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation*; Eastleigh: K.Libbey, 2006.
- Eda Koppel & col.: *Estonian Films 2005-2006*; Tallinn: Estonian Film Foundation, 2006.
- *Eesti Joonisfilm: Filmography, Filmmakers, History*; <http://www.joonisfilm.ee>, 2010.
- *Nukufilm: Filmography, History* ; <http://www.nukufilm.ee>, 2010.
- *Tallinfilm: Filmography*; <http://www.tallinnfilm.ee>, 2010.
- *Internet Movie Database*; <http://www.imdb.com>, 2010.
- Heikki Jokinen: *Little Big Estonia: The Nukufilm Studio*; <http://www.awn.com>, 1998/2/11.
- Chris J. Robinson: *Having Soul: 45 Years of Nukufilm Studio*; <http://www.awn.com>, 2003/3/25.
- Andreas Trossek: *Estonian Pop Animation 1973-1979...*, *Studies on Art and Architecture*, 1-2/2009; <http://www.ceeol.com>.
- Milo Waterfield: *Year of the Monkey: Estonian Animation from Soviet Union to European Union*; <http://www.sevenzeds.com>, 2005/3/11.
- Chris Landreth: *Priit, Gabriella and Luis*; <http://films.nfb.ca/the-spine/blog>, 2009/6/25.
- *Priit Parn talks to BRWC 3/3*; <http://www.battleroyalewithcheese.com>, 2008/10/26.
- Jaak Lõhmus: *Predecessors of Little Peter, Young pensioner, soon to be fifty*; <http://www.einst.ee>, 2006/2.
- *Wikipedia, the free encyclopedia*; <http://en.wikipedia.org>, 2010.