

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ

ČESKÝ FILMOVÝ PLAKÁT ŠEDESÁTÝCH LET 20.STOLETÍ A JEHO
PROMĚNY

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Autor práce: Josefina Frýbová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: IV.

2014

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. V platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. Zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 7. května 2014

.....

Chtěla bych poděkovat Mgr. Hynku Látalovi, Ph.D., za vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat Pavlu Rajčanovi za vypůjčení mnoha materiálů a za cenné informace, které mi poskytl.

ANOTACE

Autor: Josefína Frýbová

Název práce: Český filmový plakát 60. let 20. století a jeho proměny

Tato bakalářská práce se zabývá filmovými plakáty a jejich dobovým a kulturním kontextem. Vymezuje plakátovou tvorbu a nastiňuje vznik filmového plakátu obecně. Dále se zaměřuje na tvorbu filmových plakátů v šedesátých letech 20. století a na možné inspirační vzory a důvody vzniku autorského pojetí filmových plakátů, z kterého se stal jistý fenomén doby. Druhá část bakalářské práce se zabývá již konkrétními třemi umělci, kteří svým specifickým přístupem tento fenomén ovlivnili.

ANNOTATION

Author: Josefína Frýbová

Topic: The Czech movie poster of the sixtieth and its changes.

Movie posters and their cultural context are the subjects of this thesis. It defines the poster production and outlines the origins of film poster creation. It also shows the place of movie posters in the era of 60's of last century and it's certain inspirations, also reasons for the rise of author's conception of film posters. The second part of thesis is dedicated to 3 certain artists and their specific contribution to this phenomenon.

OBSAH

1. Úvod.....	1
2. Filmový plakát – Základní vymezení, dobové vnímání a rozlišení od ostatních plakátových druhů	5
A. Vymezení plakátové tvorby.....	5
B. Plakát, doba a společnost.....	7
C. Rozlišení druhů plakátů.....	9
D. Vnímání filmového plakátu dnes.....	11
3. Počátky tvorby filmových plakátů a inspirační vzory v předválečné plakátové tvorbě	13
A. První filmové plakáty v Evropě.....	13
B. První filmové plakáty v Československu.....	14
C. Podoba předválečného filmového plakátu a podstatná díla, na která mohli výtvarníci dále navázat.....	14
4. Inspirační zdroje československého filmového plakátu šedesátých let 20. století.	18
A. Fenomén předních umělců jako tvůrců filmového plakátu a Ústřední filmová půjčovna.....	19
B. Ruská avantgarda dvacátých a třicátých let 20. století	21
C. Polský filmový plakát.....	23
5. Filmový plakát šedesátých let 20. století v Československu	25
A. Architekt plakátu Zdeněk Ziegler a jeho pojetí plakátové tvorby...26	
B. Poetický malíř filmových plakátů Karel Vaca.....	31
C. Atmosféra filmových plakátů Jiřího Balcara.....	34

6. Závěr	37
7. Bibliografie	39
8. Obrazová příloha	43

1. ÚVOD

Dnešní filmový plakát se řídí převážně čistě komerčními pravidly, jimž jsou podřízeny i jeho výtvarné kvality. V době plné komunikačních médií je to navíc spíše jen doprovodný prvek propagace. V této bakalářské práci bych se chtěla zaměřit na dobu šedesátých let 20. století, kdy tvorba filmového plakátu byla brána jako umělecká aktivita, kterou se zabývali přední umělci a estetické kvality plakátu byly nadřazené jeho komerčnímu poslání. Snažila jsem se postihnout důvody vzniku těchto výtvarně pojatých plakátů, jejichž zlatým obdobím se stala šedesátá léta 20. století. Tato doba dala vzniknout nové generaci umělců, kteří z jejího odkazu čerpali i v dalších letech. V práci jsem se snažila vymezit tuto tvorbu a ukázat specifické okolnosti, které vznik fenoménu filmových plakátů šedesátých let 20. století ovlivnily a na daných příkladech ukázat jejich charakteristiku a specifika. Práci jsem rozdělila na čtyři hlavní části. V první z nich jsem chtěla celkově vymezit plakátovou tvorbu, určit její charakter a její inspirační vzory. Snažila jsem se zde také ukázat tuto tvorbu v kontextu doby a vystihnout odlišnosti jejího vnímání dnes a v šedesátých letech 20. století.

V druhé části jsem se zabývala konkrétními třemi umělci, kteří výrazně zasáhli do podoby filmových plakátů nejen šedesátých let 20. století, ale i let následujících, a skrz jejich tvorbu ukázat základní prvky, které tvorbu filmových plakátů charakterizovaly. Zaměřila jsem se na tvorbu Zdeňka Zieglera, Jiřího Balcara a Karla Vaci. Nebyli to pouze tito tři výtvarníci, kteří přispěli ke vzniku tohoto výtvarně pojatého plakátu, ale patří mezi nejvýznamnější tvůrce této doby. Každý z nich přistupoval k tvorbě trochu jinak. Zdeněk Ziegler byl převážně zaměřen na tvůrčí typografii a díky svému přístupu může být nazýván „architekt plakátu“¹. Karel Vaca se ve svém malířském přístupu nejvíce podobal polským afišistům² a později malbu kombinoval například s koláží. A v neposlední řadě Josef Balcar, ovlivněn soudobými uměleckými směry jako například pop artem nebo abstrakcí, se snažil svými plakáty sdělovat atmosféru a vnitřní prožitek filmu. V práci se objevují i jiná jména, spojená

¹ Takto se o Zieglerovi zmiňuje Marta Sylvestrová v kapitole Architekt plakátu v monografii

² Afšista, neboli tvůrce plakátů.

s tvorbou filmových plakátů šedesátých let 20. století, na jejichž tvorbě jsem se snažila ukázat a vysvětlit její atributy.

K tématu filmového plakátu šedesátých let 20. století nebylo vydáno příliš mnoho titulů. Většina publikací, ze kterých jsem čerpala, byly katalogy k výstavám autorského filmového plakátu. Hlavním zdrojem, ze kterého jsem vycházela, je publikace *Český filmový plakát 20. století*³, jejíž odbornou koncepci sestavila Marta Sylvestrová. Kniha vznikla jako katalog k výstavnímu projektu *Svět hvězd a iluzí, Český filmový plakát 20. století*⁴. Jedná se o nejobsáhlejší a nejucelenější dílo, mapující tyto dějiny na poli užitého umění. Kniha pojednává o celkovém vývoji filmového plakátu se zaměřením na jeho výtvarná hlediska. Další výstavou s katalogem, na kterém se podílela Marta Sylvestrová, je *Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno*⁵. Je to již menší koncepce pouze s krátkým doprovodným textem, snažící se stručně vysvětlit vznik tohoto fenoménu a ukázat tvorbu umělců zastoupených ve sbírkách Moravské galerie a její činnost. Katalog k výstavě *Flashback; Český a slovenský filmový plakát 1959–1989*⁶, která se konala v Muzeu umění Olomouc 4. března - 9. května 2004, obsahuje texty různých autorů, popisující dobu a tvorbu kolem filmových plakátů. Jeden z posledních katalogů, ze kterých jsem čerpala, je katalog k výstavě *Konfrontace*⁷, konající se v polské Lodži od 9. prosince 2010 do 31. prosince 2011. Na zhruba 150 celostránkových reprodukcích je srovnáváno české a polské pojetí plakátu ke stejnému filmu od různých tvůrců.

Mezi první pokusy o postihnutí tematiky filmových plakátů a plakátů obecně se řadí kniha od Josefa Kroutvora *Poselství ulice*⁸. Zabývá se zde historií a vznikem plakátů jak filmových, tak reklamních. O filmovém plakátu šedesátých let se ale zmiňuje pouze okrajově.

³ Marta Sylvestrová (ed.), *Český filmový plakát 20. Století* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Exlibris, 2004.

⁴ Výstava byla pořádána Moravskou galerií v Brně za podpory Programu EU Culture 2000 (18. 6. – 20. 10. 2002) Výstava měla několik repríz v zahraničí a poslední výstava se konala v Macau Museum of Art 9. července – 3. října 2004.

⁵ Alena Křížová – Marta Sylvestrová, *Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno* (kat. výst.), Brno 1997.

⁶ Libor Gronský – Marek Perůtka – Michal Soukup (ed.), *Flashback: český a slovenský filmový plakát 1959 – 1989* (kat. výst.), Olomouc 2004.

⁷ Pavel Rajčan, *Konfrontace* (kat. výst.), Praha 2010.

⁸ Josef Kroutvor, *Poselství ulice: z dějin plakátu a proměn doby*, Praha 1991.

Jelikož jsem se v práci zaměřila konkrétně na Zdeňka Zieglera, Karla Vacu a Jiřího Balcara, dalším důležitým zdrojem mi byly jejich monografie. *For Eyes Only*⁹ se věnuje tvorbě a životu Zdeňka Zieglera. Obsahuje jak jeho rozsáhlý rozhovor s Karlem Hvizďalou, tak doplňující texty¹⁰ popisující jeho tvorbu. O Jiřím Balcarovi vznikla monografie *Jiří Balcar*¹¹, která jeho dílo poprvé ukazuje v celé šíři. Kromě jeho volné tvorby pojednává i o užitém umění, a tedy i o plakátech, kterými se zabýval, a zhodnocuje jeho přínos v tomto oboru.

O Karlu Vacovi nevznikla doposud větší publikace shrnující jeho dílo. Převážně jsem čerpala z katalogu *Karel Vaca*¹² k jedné z jeho samostatných výstav konané v Galerii Václava Špály v roce 1992. V textu od kurátorky výstavy Evy Petrové se dočítáme o plakátové tvorbě Karla Vaci jen okrajově.

Dále jsem čerpala z článků a časopisů vycházejících jak v době šedesátých let 20. století, tak dříve. Časopisy ukazovaly nové filmy jdoucí do kina. Objevovaly se v nich i články ukazující tvorbu filmových plakátů, kterou redaktoři často konfrontovali se zahraničními plakáty. Byl to například časopis *Tvar*, *Film a doba* nebo *Filmové novinky*.¹³

Vzniklo i několik bakalářských a diplomových prací, mapující téma českých filmových plakátů. Kristýna Škrabalová se zabývala ve své bakalářské práci československým filmovým plakátem v období mezi lety 1945–1992¹⁴. Kateřina Klejchová se zaměřila na užitou tvorbu Jiřího Balcara se specializací na tvorbu filmových plakátů¹⁵ a Michaela Černá zmapovala vývoj českého plakátu do roku 1969.¹⁶ Toto jsou pouze hlavní publikace, se kterými jsem pracovala – tituly s nejtěsnější vazbou na tvorbu českých filmových plakátů šedesátých let 20. století a jejich tvůrce.

⁹ Viz Hudečková - Lednická (ed) (pozn 1).

¹⁰ Na textech se podíleli Alan Záruba, Marta Sylvestrová, Jan Rous.

¹¹ Marie Klimešová - Jan Rous, *Jiří Balcar*, Řevnice 2013.

¹² Eva Petrová, *Karel Vaca* (kat. výst.), Praha 1992.

¹³ V časopisu *Tvar, časopis pro užitě umění a průmyslové výtvarnictví*, roč. XII. 1961, vznikl článek od Aleny Adlerové *Průřez světovým kulturním plakátem*. V článku ukazuje a porovnává plakátovou produkci v Čechách s polskou plakátovou školou a s ostatními zeměmi, které podle ní nedosahují takové kvality jako u nás, či v Polsku.

¹⁴ Kristýna Škrabalová, *Československý filmový plakát v období mezi lety 1945 –1992* (bakalářská práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2009.

¹⁵ Kateřina Klejchová, *Filmové plakáty Jiřího Balcara* (bakalářská práce), Seminář Dějin umění FFMU, Brno 2011.

¹⁶ Michaela Černá, *Český filmový plakát do roku 1969* (bakalářská práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2008.

2. FILMOVÝ PLAKÁT – ZÁKLADNÍ VYMEZENÍ, DOBOVÉ VNÍMÁNÍ A ROZLIŠENÍ OD OSTATNÍCH PLAKÁTOVÝCH DRUHŮ

A. VYMEZENÍ PLAKÁTOVÉ TVORBY

Plakátová tvorba obecně tvoří specifickou kategorii umění a nemůžeme ji tak srovnávat s fotografií či s obrazem a ani nespadá přímo pod grafiku, i když jsou tyto prvky v její tvorbě využívány. Vznik plakátu je spjat s vynálezem techniky tisku tzv. litografie. O vzniku a počátcích plakátové tvorby píše Josef Kroutvor, který vyzdvihuje sílu tohoto nového sdělovacího prostředku, posouvajícího tak možnosti obrazové komunikace: *„Pražský rodák Alois Senefelder nabídl veřejnosti už ke konci 18. století techniku, jež dává tištěnému obrazu stejné možnosti jako slovu. Od této chvíle se síly obou prostředků vyrovnávají, civilizace slova bude i civilizace obrazu. Když v roce 1837 přichází na svět litografie barevná, je vítězství tištěného obrazu už definitivní věcí.“*¹⁷

Tato forma pouliční komunikace se stala velmi populární a již ve třicátých letech 19. století vzniká v Londýně společnost pro inzerci a reklamu používající plakát jako své hlavní médium. V roce 1824 byl na témže místě patentovaný plakátový sloup sloužící k výlepu plakátů, což posunulo vizuální komunikaci dál a informace se začaly šířit mnohem rychleji.¹⁸ Postupně se stále více dbalo na vizuální podobu plakátů, kdy plakát do určité míry spojuje užitou funkci s funkcí uměleckou. Pro své vyjádření používá různé umělecké techniky, které korespondují s dobovými uměleckými trendy. Náměty těžší spíše z kolektivní fantazie a představ dané doby, a reagují tak více na vnější podněty publika.¹⁹

¹⁷ Viz Kroutvor (pozn. 8), s. 8.

¹⁸ Ibidem, s. 9.

¹⁹ Josef Kroutvor, *Příběh filmového plakátu*, in: Gronský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 12. - Dále Josef Kroutvor píše o tom, že dobrý plakát musí vycházet z obecných požadavků publika, čímž tak o dané době vypovídá a stává se jakýmsi jejím fenoménem.

Jak bylo výše uvedeno, plakát tvoří vlastní kategorii umění. Spadá do kategorie užitého umění, je součástí populární kultury „*vycházející ze vzájemné inspirace mezi vysokým a nízkým uměním.*“²⁰ Samotná kategorizace umění částečně vychází z jeho institucionalizace, s čímž tedy souvisí rozdělení umění na vysoké a nízké. Jejich samotná definice je velmi komplikovaná, kdy právě umění vysoké se zařazuje do jakéhosi institucionálního rámce a umění nízké je umění lidové, populární, masové a určené pro širší skupinu populace. Je zde možná jakási reprodukovatelnost a ideologizace.²¹ Tomu by odpovídala plakátová tvorba ve svém širším kontextu. Avšak podoba československého filmového plakátu šedesátých let 20. století v sobě ukrývá něco více, než aby ji bylo možné do tohoto širšího kontextu zařadit. V šedesátých letech 20. století došlo k určitému povýšení užitého umění, kdy k tvorbě filmových plakátů byli osloveni významní umělci, kteří tak proměnili způsob tvorby i náhled na tuto kategorii umění. Jejich tvorba překračovala základní vymezení plakátových specifík, kdy se z pouhého informativního média stává umělecky ceněné dílo, rozvíjející a posunující i jejich volnou tvorbu dál. Dnes jsou tato díla sbírána a jsou součástí sbírek jak galerií, tak soukromých sběratelů.²²

²⁰Viz Křížová – Sylvestrová, (pozn. 5), s. 5.

²¹Marta Filipová – Matthew Rampley, *Možnosti vizuálních studií–Obrazy–Texty–Interpretace*, Brno 2007, s. 14.

²²Zdeněk Ziegler uvádí, že mezi první sběratele českého filmového plakátu bylo Kunstgewerbemuseum v Curychu, kterou založil švýcarský grafik a pedagog Dario Zuffo, který navštívil Prahu v roce 1868, za účelem seznámení se s českými grafiky. Viz Gronský – Perůtka –Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 32.

Na Českém území se se sbírkami filmových plakátů můžeme setkat například v Moravské galerii v Brně, kde sbírka grafického designu byla ustanovena začátkem roku 2001 jako samostatné oddělení, vypracované tamější ředitelkou Kaliopi Chamonikolou. Do té doby byla sbírka pod Uměleckoprůmyslovým odborem MG. Další institucí je UPM Praha, která obsahuje cca 2000 filmových plakátů.

Sbírka plakátů Národního filmového archivu obsahuje jak zahraniční, tak české filmové plakáty všech velikostí. –Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 490–491.

Obchod Terryho ponožky vznikl v roce 2005 a zaměřuje se jak na prodej, tak na sbírku filmových plakátů. Je největším prodejcem filmových plakátů u nás a ve své sbírce mají přes 6000 filmových plakátů. <http://www.terryhoponozky.cz/> vyhledáno 10. 3. 2014.

B. PLAKÁT, DOBA A SPOLEČNOST

„Mytologie banality, žurnalismus, nástup politické ekonomie a prudký rozvoj techniky se podílejí na vzniku plakátu daleko víc než estetika umění“.²³

Umění vždy odkazuje na dobu, v níž vznikalo. I díky tomu můžeme lépe pochopit dobu samotnou, její myšlení, politickou a kulturní situaci, kterými byla ovlivněna. Raymond Williams ve své studii²⁴ o kultuře uvádí, že je vždy politická a závisí na materiálních podmínkách své produkce.²⁵ Stále se vyvíjí a proměňuje, stejně tak jako se vyvíjí a proměňuje společnost, která ji vytváří.²⁶ Můžeme tak nahlížet na plakáty jako na specifický druh média, kde se zrcadlí daná kultura, jelikož je v její bezprostřední blízkosti a v nejbližším kontaktu. Je to velmi silné médium vizuální komunikace, se kterým se setkáváme na ulici denně.

Mluvíme-li o plakátové produkci, pak vizuální sdělení, které nese, se využívá ke „komunikaci, manipulaci, propagaci, či dokonce propagandě“,²⁷ stejně jako samotný film, ke kterému se v první řadě váže. Josef Kroutvor popisuje plakát přímo jako fenomén dané doby: „Plakát není obraz, není to umělecký objekt, ale kulturní fenomén doby [...] Jeho počátky jsou spojeny se sociologií města, s psychologií davu a symbolikou ulice.“²⁸ K tomuto názoru se přiklání i Pavel Dostál, který tuto myšlenku dále rozvádí: „Plakát není jen čistě uměleckým žánrem. Je rovněž jakousi sociologickou sondou do atmosféry dané doby. Jeho obě výpovědní roviny – umělecká a sociologická – tak tvoří velmi zajímavé historické a umělecko-historické panoráma.“²⁹ Tyto dvě roviny se mohou dostávat ale i do rozporu. Střetává se zde svět umění a svět obchodu, tedy potřeba volného uměleckého vyjádření a svobody s ekonomickými ukazateli a požadavky.

Plakát je jistým prostředkem k oživení ulice, k proměně nálady a myšlení chodců. Jeho podoba souvisela s dobovým jak uměleckým, tak politickým klimatem. Přes jeho vývoj od 19. století do současnosti se jeho role i vzhled měnily tak, aby vyhovovaly měnícím se potřebám společnosti. V plakátové tvorbě byla vždy snaha

²³ Viz Kroutvor, (pozn. 8), s. 9.

²⁴ *Culture and Society*. Raymond Williams je dále znám pro svou teorii kulturního materialismu.

²⁵ Viz Filipová –Rampley, (pozn. 21), s. 8.

²⁶ *Ibidem*, s. 8.

²⁷ *Ibidem*, s. 7.

²⁸ Viz Kroutvor, (pozn. 8) s. 9.

²⁹ Viz Gronský – Perůtka –Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 12.

využívat co nejjednodušších a nejefektivnějších prostředků grafického ztvárnění, aby co nejsilněji oslovila co největší možné publikum.³⁰ S odkazem k tomuto tvrzení spadá plakátová tvorba mnohem více k propagaci.

Obecně plakáty jakožto součást ulice mají moc zapůsobit na větší vrstvu populace než umění vystavované v galerijních prostorech, které navštěvuje mnohem menší skupina lidí. Obrazové médium má velký vliv na své okolí. Vyšlo mnoho studií na téma antropologie obrazu. Jako příklad zde uvedu studii od Davida Freedberga nazvanou *The Power of Images (Moc obrazů)*.³¹ Právě tato teorie by se dala použít na vysvětlení mechanismu manipulace vědomí masy skrze médium plakátu.

V dobách totalitní vlády platí toto tvrzení ještě více. Plakátová tvorba byla v rámci propagandy nejjednodušší formou manipulace, k čemuž se využívaly extrémně jasné formy a jednoduché grafické techniky. Nebylo zcela možné se oprostit od autorského výrazu, ale tlak na to byl stále větší. Proto v období politického uvolnění vzniká prostor pro větší produkci tzv. autorských plakátů, kterým se věnovali oslovení výtvarníci. Z tohoto důvodu se z těchto autorsky pojatých plakátů časem stal fenomén, který se objevuje hlavně na našem území, v Polsku³² a na Kubě³³. Toto propojení není tak úplně náhodné. Všechny zmíněné země se musely vypořádat s určitým omezením volné produkce, a proto se významní umělci věnovali tvorbě pro komerční účely, kde se snažili uplatnit svou invenční polohu. Pavel Rajčan píše doslova v katalogu k výstavě *Konfrontace*³⁴ o příčině kvalit polské a československé filmové školy: „*To, že se mohl jak polský, tak československý plakátový zázrak zrodit a vyrůst do zmiňované kvality, bylo samozřejmě důsledkem specificky filmové distribuce v zemích východního bloku, neexistence komerční reklamy a vstupu předních výtvarných umělců na pole užitého umění.*“³⁵

³⁰ Viz Černá (pozn. 16), s. 7.

³¹ Viz Filipová – Rampley, (pozn. 21), s. 29. V této studii se snaží postihnout antropologickou studii v historické reakci na obrazy, kterým vkládá jistou moc v působení na lidi.

³² Polsko je vůbec první země, kde se začal tvořit výtvarný, autorský plakát. - Přednáška Pavla Rajčana v Českých Budějovicích konaná 13. 12. 2012 ve Wortnerově domě. Čerpáno z prezentace k této přednášce, kterou mi Pavel Rajčan laskavě zapůjčil.

³³ O tomto fenoménu pojednává kniha *Graphics Without Computer*, která ukazuje zastoupení plakátů při budování socialistické společnosti.

³⁴ Výstava byla uspořádána ve spolupráci s pražskou filmovou galanterií Terryho ponožky a Muzeem kinematografie v Lodži. Celkem bylo vystaveno 42 dvojic filmových plakátů. Viz Rajčan (pozn. 7), s. 7.

³⁵ Ibidem s. 11.

Opačně tomu bylo v záměří, kde byla politická i společenská situace zcela odlišná. Pro umělce nebyla plakátová tvorba zcela zapotřebí, a tak podoba užitého umění, tedy i plakátové produkce, byla zcela jiná, bez uměleckých ambicí. Na jejich tvorbě se podílela celá grafická či reklamní studia a jejich forma tak ukazovala pouze na jejich spotřební charakter.³⁶ Podobně bylo s plakátem zacházeno i od konce 2. sv. války v Československu do konce padesátých let 20. století. Na jejich tvorbě se podílela hlavně Ústřední půjčovna filmů v Praze, která zaměstnávala několik grafiků, jako např. Jiřího Figera, kteří navrhovali plakáty v duchu *popisných, realistických návrhů*.³⁷

Vliv na zlepšení tohoto bezinvenčního pojetí nastal v Československu na konci padesátých let 20. století, tedy po „*mírném zlepšení politicko-spoločenské situace po Stalinově smrti a především po odvolání zákazu zakládání výtvarných skupin [...] se začaly objevovat první moderní československé filmové plakáty*“.³⁸ Uvolněnější pojetí tvorby mohlo nastat i díky novým redaktorům v Ústřední půjčovně filmů, kteří v této době začali při zadávání nových zakázek oslovovat umělce z mladé generace, a tím dodali této kategorii zcela nový, netradiční charakter. Pro mnoho z oslovených výtvarníků to byl i první kontakt se širokou veřejností, kterou tak mohli prostřednictvím své tvorby oslovit, a dostat se tak do povědomí většího publika. Lidé se před plakáty zastavovali a ulice se stávaly veřejnou galerií, která byla přístupná všem bez rozdílu.

C. ROZLIŠENÍ DRUHŮ PLAKÁTŮ

„Hledat přesná slova pro charakteristiku toho, čím se filmový plakát liší od ostatních plakátů, znamená použít stejný metr, jakým se měří odlišnost hudby

³⁶ Toto srovnání je zřejmé u plakátů k italskému filmu *Horalka*[1., 2.]z roku 1961. Je velmi zajímavé, že jak na italské, tak i na české verzi je zobrazena stejná scéna z filmu. Avšak na české verzi od Jaroslava Fišera můžeme cítit jeho vnitřní prožitky z filmu, na rozdíl od italské, čistě popisné formy.

³⁷ Viz Rajčan (pozn. 7), s.10.

Jiří Figer byl propagačním grafikem a patřil k těm tvůrcům filmového plakátu, kteří již pomalu začali proslapávat cestu a určovat směr jeho dalšího vývoje. Stále u něj ale převládala ona ilustrativní podoba, jak můžeme vidět např. na plakátu *Daleko od Moskvy* [3.]z roku 1951.

³⁸ Idibem, s. 10.

od filmové hudby či umělecká fotografie od fotografie filmové. Film je totiž syntézou všech umění.“³⁹

Filmové plakáty obecně, se od ostatních druhů plakátů výrazně odlišují, a proto na ně musíme nahlížet zcela jinak, než na ostatní plakátové typy. Již zmiňovaný Josef Kroutvor vidí odlišnost tohoto plakátového žánru od forem plakátů výstavních, divadelních či reklamních právě v důležitosti jeho dialogu s filmem a upozorňuje dál na to, že po formální stránce nejde jen o jeho zjednodušenou vnější typografickou klasifikaci, ale přímo o specifický charakter, který je dán díky jeho primárnímu poslání.⁴⁰ Jeho hlavním námětem je tedy film samotný přizpůsobující si tak plakát jak ve formě, tak v obsahu. Do určité míry se plakát stává zástupcem filmu a taktéž prostředníkem mezi filmem a divákem, který si tak může o filmu udělat jistou primární představu.

U československého filmového plakátu šedesátých let 20. století se můžeme více než kdykoliv jindy setkat s větším podílem experimentu a nápaditosti, než bývá zvykem u plakátu reklamního. Je zde snaha o vyjádření atmosféry daného filmu, čímž se tak stává nositelem hlubšího, druhotného významu. V protikladu můžeme vidět plakát reklamní, který je v celé míře záležitostí, stojící na určité marketingové propagaci, čemuž je i jeho vizuální forma zcela přizpůsobena.

Podobně jako plakát filmový můžeme vnímat plakát divadelní. I tomu se v šedesátých letech 20. století dostalo velké pozornosti ze stran předních výtvarných umělců. Avšak jeho podoba a forma byla odlišná, stejně tak jako film a divadlo jsou dvě rozdílné věci. V obou případech dochází ke kontaktu s publikem, ale každý oslovuje své specifické publikum, a výsledek je tudíž odlišný. Film se obrací k široké veřejnosti, kterou musí zaujmout, a je tedy více masový. Divadlo je komornější, má své stálé diváky a navazuje na delší tradici, o kterou se opírá, a kterou film jakožto mladší médium postrádá. Filmový plakát si proto mohl dovolit mnohem větší podíl experimentu, mohl překvapovat, ale ne již šokovat, tak jako plakát určený pro spotřební reklamu.⁴¹

³⁹ Juraj Jakubisko, *O plakátu a filmu*, in: Gronský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 30.

⁴⁰ Viz Kroutvor, (pozn. 8) s. 12.

⁴¹ Ibidem, s. 12.

D. VNÍMÁNÍ FILMOVÉHO PLAKÁTU DNES

Rozdílnost plakátových druhů je patrná i dnes, ale v šedesátých letech 20. století byly tyto rozdíly vnímatelné mnohem více. V dnešní době, přesycené vizuální komunikací, je mnohem náročnější si těchto jemných aspektů všítat.⁴² Obrazů je kolem nás tolik, že se nám stávají samozřejmostí, a tím pádem se do určité míry stávají neviditelnými. Dnešní majoritní divák vnímá například to, jestli na plakátu vidí svého oblíbeného herce a očekává od něj pouze základní informace. To přímo souvisí s tím, kolik času je divák ochoten v přehlcené době plakátu věnovat. Proto se většina moderních filmových plakátů zaměřuje na vyobrazení hlavních herců, či scén z filmů, a zbytek místa na plakátě vyplňují nutné doprovodné informace. Plakáty tak splňují ve velké míře pouze svůj marketingový účel bez větší umělecké invence. Je to do značné míry způsobeno tím, že filmový plakát je v první řadě ovlivněn samotným filmem, který jako do značné míry komerční záležitost ovlivňuje i svou formu propagace, tedy plakát. Můžeme tak vidět jistý vliv marketingových tlaků, kdy jsou plakáty většinou zadávány komerčním grafickým studiím.⁴³ Juraj Jakubisko tak srovnává současnou plakátovou tvorbu s šedesátými lety: „*I když se zdá být práce na filmovém plakátu v současnosti lehčí, novým balvanem v cestě se stává marketing. Komerční požadavky filmových producentů, kteří chtějí diváka získat mnohdy až dryáčnickým způsobem, odsouvají umělecké ambice tvůrců plakátů do pozadí.*“⁴⁴ K této transformaci autorského pojetí filmových plakátů k jejich komercializaci dochází hlavně po roce 1989 a po vstupu velkých amerických studií na filmový trh. Na český trh tak přichází reklamní studia⁴⁵ po vzoru Západu, která tak přebírají i jejich

Dále ukazuje na to, že filmový plakát se odehrává spíše v prvním plánu filmového plátna, zatímco divadelní počítá s hloubkou jeviště i na jeho plakátech.

⁴² V dnešní době se mluví o tzv. vizuálním smogu. Umělec Yossi Lemel, zaměřující se na tvorbu plakátů v rozvoru pro rádio Wave uvedl, že v dnešní době je velmi těžké v tomto „vizuálním smogu“ diváka na ulici zaujmout. Konkurence internetu je velmi vysoká a plakát je spíše přesunut do tohoto virtuálního světa, takže jeho podíl ve veřejném prostoru je samozřejmě mnohem menší než dříve.

<http://www.rozhlas.cz/radiowve/kultura/zprava/umelec-yossi-lemel-je-cim-dal-tezsi-lidi-zaujmut--1331115>, vyhledáno 27. 3. 2014.

⁴³ Viz Filipová – Rampley, (pozn. 21), s. 16.

⁴⁴ Viz Jakubisko, *O plakátu ve filmu*, in: Grónský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 30.

⁴⁵ Marta Sylvestrová v článku pro čtrnáctideník A2 uvádí, že specializované týmy těchto reklamních studií „jsou schopny zajistit a realizovat celé reklamní filmové kampaně. Součástí jsou návrhy megaboardů, billboardů, plakátů a citylight boxů (metro, zastávky MHD), polepy tramvajů, běžné i atypické druhy inzercí včetně webdesignu a další přímé marketingové produkty ve formě upomínkových předmětů, potisků triček, obalů CD-romů, hudebních CD se soundtrackem filmu ad. Rozsah kampaní se odvíjí od výše rozpočtu filmové produkce.“ Marta Sylvestrová, *Současný filmový plakát*, A2 č.36, 2008.

<http://www.advojka.cz/archiv/2008/36/soucasny-filmovy-plakat>, vyhledáno 24. 3. 2014.

komerční plakátovou kulturu.⁴⁶ Dnes však znovu nastává určitá snaha zadávat tyto zakázky jednotlivým výtvarníkům a vyzdvihnout tak práci konkrétního umělce nad prací grafického studia. Stále se tak děje pouze v omezené míře.⁴⁷

⁴⁶ Viz Přednáška Pavla Rajčana (pozn. 32).

⁴⁷ V rámci výtvarných aktivit obchodu s plakáty Terryho ponožky, dochází k oslovení studentů grafických škol, kteří tak v rámci studia plakáty navrhuji.

3. POČÁTKY TVORBY FILMOVÝCH PLAKÁTŮ A INSPIRAČNÍ VZORY V PŘEDVÁLEČNÉ PLAKÁTOVÉ TVORBĚ

A. PRVNÍ FILMOVÉ PLAKÁTY V EVROPĚ

Vznik filmového plakátu je spjat s počátkem kinematografie, jako její neoddělitelný doprovod a snaha její propagace. Jednotlivé publikace se zcela neshodují v uvedení prvního filmového plakátu. Michaela Černá ve své diplomové práci uvádí jako první filmový plakát od Marcellina Auzoella, který vznikl k projekci bratrů Lumierových, konající se dne 25. 12. 1895.⁴⁸ Na tomto plakátu nešlo o zobrazení děje promítaného skeče s názvem *Pokropený kopáč (L'Arroseur Arrosé)* [4.], ale bylo zde zobrazeno kino s diváky sledující filmové plátno. Jde o ilustrativní zobrazení této společenské akce, která byla v plakátu zdůrazněna jako stěžejní věc. Neukazuje tedy na film konkrétně, a proto i jeho provedení je v odpovídajícím duchu. Scéna je rozdělena lineárními obrysy jednotlivých postav s tlumenými, nektrastními barvami.⁴⁹

V katalogu *Český filmový plakát dvacátého století* se ale můžeme dočíst, že prvním filmovým plakátem byl plakát od Henriho Brispotha [5.], vzniklý pro vůbec první film z roku 1894, který se veřejně promítal v roce 1895 v Grand Café v Paříži.⁵⁰ V této době vznikl onen plakát pro studio Cinématograph bratří Lumièreů. Zde je taktéž zobrazen velmi kresebným způsobem dav lidí stojící před promítacím sálem. Oba styly jsou velmi podobné, snaha je dána spíše do ukázání nové zábavy, která se k tomu váže.

V článku o historii grafického designu⁵¹ je uveden plakát, který by svou datací odpovídal prvním plakátům uvádějící filmovou projekci. Jde o plakát od Julese Chereta z roku 1890, kdy je na něm zobrazena dívka, která oznamuje začátek filmové projekce

⁴⁸ Viz Černá (pozn. 16), s. 8.

⁴⁹ Ibidem, s. 8.

⁵⁰ Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 14.

⁵¹ A history of the American Movie Posters, *Guity novin*,
<http://guitynovin.blogspot.cz/2011/09/chapter-46-history-of-american-movie.html>, vyhledáno 2. 3. 2014.

nazvané Projections Artistiques.⁵² Tento plakát se k filmu vztahuje jen okrajově, tudíž není zcela za první filmový plakát považován.

B. PRVNÍ FILMOVÉ PLAKÁTY V ČESKOSLOVENSKU

První filmové promítání se na českém území začalo objevovat s téměř ročním zpožděním po pařížské premiéře, a to v roce 1896 v podobě krátkých skečů a pohyblivých obrázků.⁵³ První české filmové scénky začaly vznikat až po roce 1898. Toto promítání bylo ještě bráno jako jakási jarmareční zábava, kdy nebyl přímo určený stálý prostor pro promítání. Změna nastala v roce 1907, kdy vzniklo první české kino v Karlově ulici v Praze nazvané Ponrepo. A teprve až kolem roku 1913 začaly vznikat kromě krátkých skečů i opravdové filmy.⁵⁴ Avšak plakátová produkce nebyla na našem území v této době příliš rozšířená a nedosahovala velké kvality.⁵⁵ Na rozdíl od Paříže, kde jsme se již s obrazovými plakáty lákajícími na ulici ke zhlédnutí filmu mohli setkat zcela běžně, v českém prostředí byly k vidění plakáty spíše textové. Tyto typografické plakáty byly doplněny nanejvýš lehkým secesním ornamentem. Jako první filmový plakát je uváděn bianco plakát, který byl ovšem tištěn ve Vídni v roce 1900.⁵⁶ Nebylo ani zvykem, aby si kina dělala k filmům vlastní plakáty, jak tomu bylo například u kina Ponrepo, které přejímalo se zahraničními filmy i jejich plakáty, které se jen přelepily českým nápisem.⁵⁷ Jako první tvůrce filmových plakátů na českém území se považuje Josef Wenig, tvořící ještě v secesním stylu, jehož plakáty odpovídají dobové, do značné míry sentimentální filmové tvorbě.⁵⁸ V dalších letech se reklama začíná objevovat na ulicích stále více, a stejně tak se více začínají objevovat plakáty k jednotlivým

⁵² Ibidem.

⁵³ Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 15.

⁵⁴ Ibidem, s. 15.

⁵⁵ Čeští podnikatelé byli v tomto ohledu velmi nedůvěřiví. Nevěřili v reklamu jako takovou a obzvláště pak v propagaci filmů v podobě plakátů.

- Pavlína Adlerová, Reklamní praxe Ústřední půjčovny filmů 1957–1970 (bakalářská práce), Ústav filmu a audiovizuální kultury FFMU, Brno 2013, s. 9.

⁵⁶ Viz Sylvestrová ed. (pozn. 3), s.15.

Plakát byl ručně dopsán textem: „v sále hotelu Friml, Ústí/L.“ Plakát je dnes vystaven v expozici Interkamery v NTM.

⁵⁷ Z dobových fotografií jsou známé filmové plakáty až 2 metry velké. Kino Ponrepo však upoutávalo na své filmy pouze malými a úzkými textem a xylografovaným obrázkem vybavenými plakáty, jako byl například plakát k filmu Zlaté srdéčko z roku 1916. Ibidem, s.15.

⁵⁸ Jako příklad bych uvedla plakát k filmu „*Idyla ze staré Prahy*“ [6.]z roku 1932.

filmům. Jejich podoba se začíná proměňovat a začínají být stále více odvážné a expresivní.

Zajímavé je, že filmový plakát zcela jinak reagoval na film němý a zvukový. Petr Štembera popisuje přechod od plakátu zastupující němý film k filmu zvukovému takto: „*Zmizel jednolitý, celistvý ‚obraz‘ jednoho výjevu přes celý list, charakteristickým rysem je spíše [...] skládanka několika výjevů, portrétů apod., doplněná někdy velkými plochami ‚čistých‘ barev, nikoliv malovaným pozadím.*“⁵⁹ Zvukový film nastupuje do českých kin ve třicátých letech 20. století, avšak podoba plakátů, jdoucích k méně ilustrativní formě, se prosazuje pomaleji. Stále více se prosazuje zahraniční model plakátů, který se projevuje až hyperrealistickou malbou filmových hvězd s velkými barevnými plochami, dokreslující děj filmu. V této době končí spolu s němým filmem tisk velkoformátových plakátů pomocí litografie a nastupuje levnější ofset, který dovozoval použít fotografii kombinovanou s malbou či jinou technikou.

Tyto plakáty však nebyly nikdy brány jako kvalitní umělecká díla a nebyla jim věnovaná zvláštní pozornost. Dost často byly naopak označovány za kýč: „*Komentátoři se přímo předháněli v odsudcích, ať už šlo o plakáty k českým filmům či o plakáty k filmům zahraničním [...]*“.⁶⁰ Psali o plakátech mnoho článků a „*výrazy nejčastěji v nich užívané jsou kýč, škvár či jejich ekvivalenty, a nejběžnějším ‚lékem‘ zákaz, cenzura [...]* kupodivu, *filmy, takovými plakáty propagované, většinou ‚nevadily‘*“.⁶¹

C. PODOBA PŘEDVÁLEČNÉHO FILMOVÉHO A PODSTATNÁ DÍLA PLAKÁTU, NA KTERÉ MOHLI VÝTVARNÍCI DÁLE NAVÁZAT

Kino, neboli biograf, byl ve dvacátých a třicátých letech 20. století velmi oblíbenou formou volnočasové zábavy. Kina stále přibývala a jejich popularita rostla. Nový rozmach techniky zaznamenal velký ohlas. Kina byla přístupná téměř každému a filmová produkce i estetika filmového plakátu se přizpůsobovala většinovému vkusu bez nějaké hlubší snahy o jejich rozvoj. V plakátové tvorbě byla přítomná velká

⁵⁹ Petr Štembera, *Český filmový plakát od počátků do prvních let druhé světové války*, in: Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 19.

⁶⁰ Ibidem, s. 22.

⁶¹ Ibidem, s. 22.

sentimentalita a plochosť bez jakékoli reakce na tehdejší modernistické tendence v umění.

V předválečném období si umělecká veřejnost začala uvědomovat, že vývoj filmového plakátu nejde tím správným směrem, a často se v tisku objevovaly na toto téma kritické ohlasy. „*Propagaci filmové tvorby cizí i naší obstarává nejnápadněji, ne však vždy nejúčinněji reklamní plakát [...] Je však dostatečně známo, že filmové plakáty vylepované na nárožích návěstních tabulích i před biografy, mnohdy nepůsobí jako umělecká reklama, nýbrž jako odstrašující obrazové vydání hrůzostrašných krváků.*“⁶²

Pavel F. Malý píše v Českém filmovém světě: „*V tomto oboru (tvorbě filmových plakátů) právě i naši kreslíři a malíři většinou zapomínají, že ani filmový plakát nemá být zvětšenou ilustrací nebo genrem, přecpaným figurami a stafáží.*“⁶³

Otakar Štorch-Marien⁶⁴ velmi ostře hodnotil vznikající filmové plakáty, které podle něho škodily veřejnému prostoru. Srovnával je s produkcí na Západě, u kterých pokládal za výhodu dokonce jejich velkou kýčovitost, oproti českým plakátům, které označuje přímo za „*umělecké zvracení*“.⁶⁵ Dále uvádí, že je-li takovýto filmový plakát zástupcem filmu, není tedy třeba brát filmové tvůrce za nositele nějaké kultury.

Můžeme zde ale pozorovat některé výjimky, jako například u známého tvůrce této doby Václava Čutty. Z jeho plakátů je cítit emotivnost a hrůznost spolu s romantickými představami⁶⁶, což byl již výrazný posun k vyjádření obsahu filmu. Stále se však tyto plakáty od těch poválečných lišily, nedosahovaly takové psychologické hloubky a experimentálnosti v rámci použitých technik a materiálů.

⁶² Pavel F. Malý, Spolupráce maliřského umění s filmovou tvorbou II., *Český filmový svět XI*, 1922, s. 16. – Dále uvádí, že „*Podstatou plakátu, i filmového, není však zobrazení divokých scén, zalitých krvavou barvou a přecpaných romantickou dynamikou divoce posuňkujících osob [...] Každý dobrý účinný plakát je složen z několika málo prvků – z markantní linie a barvy, jednoduché kompozice a mohutně působících obrysů [...] zobrazeného námětu.*“

⁶³ Ibidem, s. 13.

⁶⁴ Otakar Štorch-Marien byl český publicista a nakladatel, který provozoval vlastní nakladatelství Aventinum. Mimo to byl velkým milovníkem a donátorem umění.

⁶⁵ Otakar Štorch-Marien, *Nové české filmy. Plakáty*, Rozpravy Aventina: měsíční list pro kulturu, umění, kritiku a zvláště literaturu I., 1925, s. 13.

Špatnou výtvarnou kvalitu přisuzuje „vkusu“ davu.

⁶⁶ Viz Kroutvor, *Příběh filmového plakátu*, in: Grónský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 12.

Kroutvor tyto jeho plakáty srovnává s plakátem od Zdeňka Zieglera k filmu Alfréda Hitchcocka *Ptáci*. [8.] Pováleční autoři byli již mnohem více poučeni hororovou literaturou, a i proto je jejich vyjádření děsu a hororové tematiky mnohem citlivější a hlubší.

Josef Kroutvor zmiňuje plakát k filmu Gustava Machatého „*Extáze*“ [7.]. Tento film byl natočen v roce 1932 a plakát k němu vznikl v ateliéru Rotter.⁶⁷ Plakát se projevoval do té doby nezvyklou odvážností, stejně jako samotný film. *Extáze* Gustava Machatého potvrzuje jeho snahu o mezinárodní uznání a moderní výraz. Dílo mělo velmi dobré přijetí a úspěšnou účast na benátském festivalu v roce 1934.⁶⁸ Tento film šokoval svými scénami, a stejně tak i plakát šokoval kolemjdoucí na ulici svým ztvárněním. Byla zde zobrazena silueta zakloněné ženské hlavy, která vyjadřovala tělesný stav extáze. Zcela jednoduchým způsobem byla naznačena lidská rozkoš, a plakát tak reagoval na film svou podstatou, ne jednotlivou scénou či vyobrazením hlavních aktérů.

Jako další autor předválečného období, který se vymykal tehdejší tvorbě a který používáním nových technik a prací s materiálem předznamenával pozdější vývoj, byl karikaturista a člen uměleckého spolku Mánes, Antonín Pelc. „*Po počátečních naivně eklektizujících a typograficky vadných pokusech dospěl tento výtvarník plakátem pro Sňatkovou kancelář k výrazu, který má nepopíratelně propagační hodnoty.*“⁶⁹ Josef Kroutvor zase vyzdvihuje jeho plakát pro film *Obrácení Ferdýše Pištory* z roku 1931 od režiséra Josefa Kodyčka. Pelc zde použil metodu analogickou k filmovému stříhu: „*Pelc sice použil kolážovou techniku s prvky dada a Teigeho či Nezvalova poetismu, ale film sám ho donutil přehodnotit styl. Jeho úkolem bylo nejen rozstříhat obrazový a textový materiál, ale uvést věci v nový soulad a řád. Tím Pelcův plakát připomíná diapozitiv promítnutý na filmové plátno.*“⁷⁰ Tímto novým náhledem přinesl do této kategorie umění „*nový vzhled, nový druh poselství, novou řeč obrazových ploch, fotografických detailů a znaků.*“⁷¹ Tyto techniky objevující se u Pelcových plakátů, jako stříhání a lepení, jsou jedním z prvků objevující se u plakátů poválečných.

⁶⁷ Ateliér Rotter založil Vilém Rotter, grafik, který se tomuto řemeslu věnoval ve Francii, kde pracoval pro velké obchodní domy a posléze pro reklamní agenturu Damour. Posléze v roce 1930 vzniká v Čechách tento ateliér, který byl ovlivněn francouzskou tvorbou a měl určitou snahu jít s dobou, kdy odstoupil od tvorby dekorativních plakátů a naopak se snažil tvořit pomocí výtvarné zkratky. Mění se i tvar plakátů, který se celkově protahuje a stává se tak čitelnějším. Ateliér Rotter se velmi brzo stal největším grafickým ateliérem zaměřujícím se na reklamu.

⁶⁸ Film avšak neměl nijak propracovanou reklamní strategii. Ta samotná začala až 2 dny před zahájením promítání filmu v kinech a na tuto reklamní kampaň bylo vyhrazeno 160 plakátů a inzerce v časopisech. Kromě toho bylo vyrobeno kolem 10 000 pohlednic s hlavní hrdinkou Hedou Kieslerovou a rozdávaly se i malé reklamní balóčky. - Viz Adlerová (pozn. 55), s. 39.

⁶⁹ Viz Sylvestrová ed., (pozn. 3) s. 27.

⁷⁰ Viz Kroutvor, *Příběh filmového plakátu*, in: Gronský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 14.

⁷¹ Ibidem, s. 14.

4. INSPIRAČNÍ ZDROJE ČESKOSLOVENSKÉHO FILMOVÉHO PLAKÁTU ŠEDESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

„Když sledujeme v průběhu historie vývoj estetiky filmového plakátu a její zápas o umělecké uznání, setkáme se snad se všemi uměleckými styly, které ovlivňovaly i samotný film.“⁷²

Mezi hlavní impulsy, které daly vzniknout fenoménu československého plakátu šedesátých let, patří několik na sobě do jisté míry závislých událostí. Zejména nástup nových pracovníků na pozice redaktorů v Ústřední půjčovně filmů, oslovující mladé, progresivní výtvarníky. Tato situace mohla nastat díky uvolnění politické situace a společenského klimatu. Filmový plakát pak začal různým způsobem navazovat na „meziválečnou českou avantgardu, sovětský konstruktivismus, kreativním způsobem využíval koláž a dával čím dál mocněji v návrzích filmových plakátů zaznít rodícím se aktuálním výtvarným stylům a směrům.“⁷³ Značný vliv byl dán i specifikou filmové distribuce v zemích východního bloku či neexistence komerční reklamy: „Při neexistenci komerčních tržních mechanismů ve státně řízené, centrálně plánované ekonomice nebyla až do konce osmdesátých let funkce filmové reklamy závislá na tržních mechanismech, neboť se výše prostředků do ní vložených odvíjela od státních dotací.“⁷⁴ Plakát byl sice produktem filmové reklamy, ale nemusil tak plnit její marketingovou roli, čímž měl funkci čistě informativního prostředku, „[...]a nic tedy kromě ideologických zásahů cenzorů nebránilo rozvoji jeho estetických kvalit, jimiž se stát mohl pyšnit na zahraničních přehlídkách v rámci mezinárodních filmových festivalů.“⁷⁵

⁷² Viz Jakubisko, *O plakátu ve filmu*, in: Gronský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 30.

⁷³ Viz Rajčan (pozn. 7) s. 11.

⁷⁴ Viz Sylvestrová (pozn. 45).

⁷⁵ *Ibidem*.

A. FENOMÉN PŘEDNÍCH UMĚLCŮ JAKO TVŮRCŮ PLAKÁTŮ A ÚSTŘEDNÍ PŮJČOVNA FILMŮ

Mezi důležité faktory patří mimo jiné oslovení předních umělců zaměstnanci Ústřední půjčovny filmů (dále jen ÚPF). Velmi často se plakátové tvorbě nevěnovali čistě grafici nebo malíři, ale i architekti, sochaři⁷⁶ apod., kteří byli ve své volné tvorbě značně omezováni režimem. Většinou tak tvořili tzv. do šuplíku a vystavovat mohli jen velmi zřídka. Když se jim tedy naskytla příležitost tvorby filmových plakátů, brali to také jako určitou možnost ukázat svou tvorbu širšímu publiku. Ve většině případů to byla jejich hlavní forma obživy a možnost realizace. I existenční důvody tak byly v případě těchto umělců jednou z důležitých příčin vzniku takto kvalitních filmových plakátů. V západních zemích nedosahovala podoba filmových plakátů šedesátých let 20. století zdaleka takové kvality jako tomu bylo na našem území či v Polsku. Na Západě neměli umělci zabývající se volným uměním takovou potřebu zasahovat do umění užitého. Měli možnost vlastní tvorby, ve které se mohli svobodně realizovat a následně jí vystavovat. Mnozí z nich také považovali tvorbu užitého umění za oblast nižšího umění. Proto v oblasti filmového plakátu nalezneme na Západě jen stěží práce mající takovou uměleckou kvalitu, spíše se jedná o uniformní ukázkou malovaných či fotografických plakátů s předem danou formou a tematikou, prodávající film skrz hlavní postavy filmů, a jsou tak unifikovaným prefabrikátem reklamních studií. Toto hollywoodské pojetí plakátu převládá v amerických a celkově západních filmových plakátech již od padesátých let 20. století.⁷⁷

Jak bylo výše zmíněno, výtvarníky oslovovali noví pracovníci ÚPF, kteří byli ovlivněni výstavami filmových plakátů konajícími se na mezinárodních výstavách při filmovém festivalu v Karlových Varech. Toto je inspirovalo natolik, že chtěli povýšit podobu filmových plakátů a začali spolupracovat s předními českými výtvarníky. ÚPF byla monopolním distributorem filmové produkce a centrálním zadavatelem a vydavatelem filmových plakátů v Československu od roku 1957,⁷⁸

⁷⁶ Jedním ze sochařů, kteří se tvorbě filmových plakátů věnovali, patřil Zdeněk Palcr.

⁷⁷ Viz Přednáška Pavla Rajčana (pozn. 32) – Reklamní studia se plakátem nesnaží vyjádřit „duši“ filmu. Plakáty se stávají pouhými nositeli log a komerční reklamy, která využívá popularitu filmu nebo herců.

⁷⁸ ÚPF sídlila v Praze na Národní třídě 28 s dalšími pobočkami jak v Praze, tak v Brně. Vnitřně se dělila na čtyři odbory: Hospodářský, Účetní, Kinotechnika, Tisk a propagace, kdy v roce 1958 došlo k jejich reorganizaci. Došlo ke spojení úseků Tisk a propagace a programového úseku, spolu s novým úsekem Technologie kopií do tzv. distribučního odboru (zahrnující i filmovou reklamu). Zbylé

kdy vznikla reorganizací Československého státního filmu (ten měl od roku 1945, tedy od vydání dekretů, na starost veškerou filmovou produkci).⁷⁹

Jelikož ÚPF byla centrálním distributorem filmových plakátů, veškerá produkce pod jejím dohledem. S politickým uvolněním v šedesátých letech 20. století docházelo ke změně v obsazení redaktorů ÚPF, kdy se na pozicích objevili noví pracovníci, kteří začali prosazovat progresivnější styl tvorby a začali oslovovat mladé umělce.⁸⁰ Díky těmto lidem bylo plakátu umožněno stát se zcela nezávislým elementem, nepodléhající komerčnosti.⁸¹ Pavel Rajčan uvádí, že důležitým přínosem pro ÚPF a celkově filmový plakát byl mimo jiné Karel Vaca, který kromě své vlastní tvorby zasedal v komisi, která plakáty schvalovala, a snažil se prosazovat díla svých uměleckých kolegů.⁸²

ÚPF promítala na Národní třídě v malém kinosále dvakrát do týdne filmy určené k distribuci, kde mohli oslovení výtvarníci čerpat inspiraci. Také se ovšem stávalo, že film nebyl stále k dispozici, a tak redaktoři děj filmu výtvarníkům sami převyprávěli.⁸³ Avšak nebylo ani výjimkou, když umělci film neviděli, a ani redaktoři nevěděli o čem je. Tvořili tak podle osobních pocitů (například z názvu filmu) a plakáty již nebyly popisem filmu, ale dávaly volnost imaginaci. Někdy jim bylo pracovníky ÚPF zadáno, že plakát musí obsahovat fotografii určitého herce, ale to, jakým způsobem byla na plakátu zpracovaná, již nechávali volně na výtvarnících.⁸⁴ Ti poté dodali dva nebo tři originální návrhy plakátu, které byly většinou na kartonu o velikosti A3 nebo A2, popřípadě A1. Vše bylo vyrobeno ručně. V drtivé většině případů šlo o kombinaci různých technik. Používali techniku kresby, malby, vystřihovali písmo, na karton lepili předměty a stříkali barvu. Často také na své plakáty umísťovali různé předměty, které u sebe našli. Výtvarníci také sami určovali místo, kam se měl v tiskárně

dva (Účetní a Hospodářský), byly sloučeny do ekonomického odboru. - Viz Adlerová (pozn. 55), s.16 -17.

⁷⁹ „V poválečném období provázaném radikálními změnami společenských struktur byla jako jedno z prvních hospodářských odvětví znárodněna kinematografie dekretem prezidenta Edvarda Beneše o zestátnění československého filmu z 11. srpna 1945.“ Viz Sylvestrová (ed.)(pozn. 3), s. 35.

⁸⁰ Československý svaz výtvarných umělců jmenoval do výtvarné komise ÚPF v roce 1959 Dobroslava Folla, Karla Vacu a Zdeňka Mlčocha. Ibidem, s. 7.

⁸¹ V československé filmové distribuci se v této době neuplatňovala autorská práva zahraničních filmových produkcí, a tak nebylo třeba dávat na plakáty loga filmových sponzorů, jelikož všechno sponzoroval stát. Také nebylo dané kolik a jaký text má plakát obsahovat. - Viz Sylvestrová (ed.)(pozn. 3), s. 43.

⁸² Viz Rajčan (pozn. 7), s. 11.

⁸³ Viz Sylvestrová (ed.)(pozn. 3), s. 42.

⁸⁴ Jako ukázkou bych uvedla plakát k filmu *Frajer Luke* [9.], který vytvořil Milan Grygar v roce 1967.

vysadit doprovodný text k filmu (jméno režiséra, země kde byl film vyroben atd.).⁸⁵ Tyto osobité návrhy byly předloženy výběrové komisi ÚPF. Ta byla tvořena ze zástupců Českého svazu výtvarných umění, jako byl již zmiňovaný Karel Vaca, Jana Klusáková, Jan Pilát⁸⁶ nebo Zdeněk Ziegler, dále se pak skládala ze zástupců ÚPF,⁸⁷ delegátů provozovatelů kin a zástupce tiskového odboru Ministerstva kultury, dohlížejícího na ideovou nezávadnost plakátového návrhu.⁸⁸ Podle výběru komise šel návrh do výroby, kde se tiskly dva základní formáty plakátů, A1 a A3.

B. RUSKÁ AVANTGARDA DVACÁTÝCH A TŘICÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

Dvacátá a třicátá léta 20. století v Rusku byla dobou, kdy nastaly radikální změny a inovace jak v umění, tak i v architektuře a designu. Tyto tendence byly rychle přijímány, a ovlivňovaly tak okolní prostředí, které přijímalo modernitu jako symbol nového věku. „*Umělci se vzbouřili proti dobovým hodnotám, konvencím a institucím a vyprovokovali nové pojetí krásy, nový estetický svět.*“⁸⁹

Ruská revoluce 1905–1917, která se zaštiťovala v první řadě cílem vytvořit spravedlivější společnost, přivedla do země politicko-společenskou změnu,⁹⁰ na které umění ve všech směrech reagovalo. Tyto změny společenského uspořádání souvisí s proměnou umělecké reprezentace a umělci měli chuť stát se „*spolutvůrci nového*

⁸⁵ Přednáška Pavla Rajčana (pozn. 32).

⁸⁶ Jan Pilát připravil v roce 1964 publikaci *Výkřik s nároží*, kde se píše o počátcích českého uměleckého plakátu. Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 42.

⁸⁷ Ředitel ÚPF, jeho zástupce, hlavní dramaturg, vedoucí oddělení propagace a oddělení Krátkého filmu. Ibidem, s. 43.

⁸⁸ Přednáška Pavla Rajčana (pozn. 32), Dál se zmiňoval, že se vždy nevybrala ta lepší varianta, ale často se tiskla ta, která byla méně kontroverzní, přijatelnější. Tyto nerealizované návrhy se staly velmi ceněným sběratelským artefaktem. Často tyto návrhy zničili samotní výtvarníci, jelikož pro ně neměly už větší cenu.

Plakát Zdeňka Palcra k filmu *Devět dní jednoho roku*[10.] z roku 1962, byl dokonce důvodem k uspořádání tiskové konference, na níž byl kritizován a byla diskutována hranice sdílnosti. Tato abstraktní skvrna na plakátě se měla vztahovat k filmu se sovětským hrdinou v podobě atomového vědce tím, že skvrna měla symbolizovat explozi. Nakonec to bylo uznáno za přípustné. - Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 48.

⁸⁹ Tomáš Glanc – Jana Kleňhová, *Lexikon ruských avantgard 20. století*, Praha 2005, s. 7.

⁹⁰ Zde se zrodily první vskutku efektní formy moderní masové propagace této bolševické revoluční éry. Používaly se hlavně letáky, stranické noviny, agitační hesla a podobně...používali se zde vizuální prostředky pro výchovné prostředky.

*sociálního a estetického světa.*⁹¹ Ze začátku zakládali nové experimentální skupiny za podpory komunistického režimu. Zejména krátce po revoluci měla většina avantgardních umělců vysoké postavení, ale již přelom dvacátých a třicátých let 20. století znamenal jejich marginalizaci a byli napadáni za antisovětské imperialistické umění.

*„Umění plakátu sloužící jako ideologická zbraň politické moci je produktem ruské říjnové revoluce[...]Jednotu zájmů umělecké avantgardy a politiky vyjadřuje heslo sovětských konstruktivistů: Revoluce umění – umění revoluci!“*⁹² A právě ve filmu byl spatřen mocný nástroj masové manipulace. Právý obraz o revoluci byl dlouho skryt, a tak vznikala díla významných umělců, která obsahovala agitační tematiku, což se ale nevylučovalo s přítomností uměleckých kvalit děl.

První filmová vlna dorazila do Ruska s téměř patnáctiletým zpožděním a s nijak velkou odezvou. Až když se Rusko vzpamatovalo z první světové války, začaly vznikat první filmy vztahující se ve většině případů právě k tamější revoluci, která dala vzniknout tzv. agitkám, tedy filmům, které ji propagují.

Umělecké proudy v Rusku se vyvíjely v souladu s evropskými avantgardními směry, jako byl surrealismus, dadaismus nebo konstruktivismus a suprematismus. U filmu jako takového se spíše rozvíjely nové konstrukční techniky, které zahrnovaly zejména techniku tzv. montáže. Jejimi hlavními propagátory byli například Sergej Michajlovič Ejzenštejn, Lev Kulešov či Alexander Dovženko.⁹³ Časem se ukázalo, že tyto experimenty odpovídaly tehdejší tendencím na Západě a taktéž se staly pro západní umělce přínosné a inspirativní. V plakátové tvorbě to byli ruští konstruktivisté, kteří jako vůbec první umělci povýšili tvorbu plakátu na umění. Byli inspirováni futurismem a německou školou Bauhausu a jejich tvorba předběhla vývoj plakátu o mnoho let. Mezi hlavní tvůrce patří Nikolaj P. Prusakov, Alexander Naumov, Georgii

⁹¹ Viz Glanc – Kleňhová, (pozn. 89), s. 7.

– Dále uvádí, že takto se revoluce umění a politiky nakrátko sjednotila.

⁹² Tomáš Bojar - Jan Třeštík - Jakub Zelníček, *Moc obrazů, obrazy moci, Politický plakát a propaganda*, (kat. výst.), Praha 2005, s. 16 –18.

Výstava se konala v Galerii u Křižovníků 26. 1. - 30. 3. 2005. V publikaci se uvádí, že politický plakát existoval i v předrevolučním Rusku, nebyl však používán v takové míře k ideologickým obsahům.

⁹³ Lev Kulešov patřil mezi zakladatele montážních technik ve filmu, - točil pro propagandu. V jeho filmech můžeme prvně vidět kombinaci dokumentárních záběrů spolu s hranými. Je znám taktéž pojem Kulešovův efekt, což je použití neutrálního hercova výrazu v různých situacích, což vede k zcela jiným emocím.

Alexander Dovženko režisér a malíř, byl členem skupiny Die Brücke. Opak k jeho tvorbě byl Sergeje Ejzenštejna, který měl teorii koncepčního intelektualismu. Film by měl podle něho na divákovi zanechat nějaký psychologický účinek. Dovženko měl zase velmi blízko k fotografii, což se projevovalo i v jeho filmech určitou statikou záběrů.

& Vladimír Stenberg či Anatoly Belsky.⁹⁴ Srovnáme-li tak plakátovou tvorbu ruských konstruktivistů, jako například plakáty od Anatolyho Belskyho či od Nikolaje P. Prusakova k filmu *Eliso*[12, 13] z roku 1928 a nebo plakát k filmu *Friigo na mašině*[15] od Georgije & Vladimíra Stenbergových z roku 1929, s českými plakáty té doby, vidíme zcela jinou, v té době velmi originální a experimentální tvorbu, v protipólu k malovaným či kreslenými plakátům, postrádajícím i určitý obsahový přesah, který u ruských plakátů vidět můžeme. U všech těchto ruských plakátů je přítomná velmi výrazná tvůrčí typografie, spojená s koláží, montáží a malbou, vytvářející zcela originální pojetí filmových plakátů. Tyto plakáty nechávají na diváka působit atmosféru z filmu, aniž by prozrazovaly o filmu příliš konkrétních informací.

Později byly tyto plakáty prohlášeny za ideově nekorektní umění a uzavřeny do depozitářů. Naopak dnes jsou obtížně dostupnými raritami a mají velkou sběratelskou hodnotu.⁹⁵

C. POLSKÝ FILMOVÝ PLAKÁT

Další velkou inspirací pro český filmový plakát byla polská plakátová škola.⁹⁶ V roce 1954 se v Praze konala výstava polského filmového plakátu v Domě uměleckého průmyslu na Národní třídě.⁹⁷ Tato výstava ukázala českým umělcům nový, svobodný styl, využívající obrazové metafory a výrazové zkratky, umožňující tak lepší vystižení podstaty filmové tvorby. Výstava byla velmi inspirativní a dočkala se značně pozitivní odezvy, v důsledku čehož se zde od roku 1956 začal distribuovat polský časopis *Projekt*, ukazující nejnovější trendy v tehdejší výtvarné tvorbě.⁹⁸

⁹⁴ Přednáška Pavla Rajčana (pozn.32). – Jako příklad uvedu plakát od Anatolyho Belskyho k filmu *Soukromý život Petra Vinogradova*[11.], nebo plakát k filmu *Bella Donna*[14.] od Alexandera Naumova z roku 1927.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Mezi zakladatele polské plakátové školy patří Henryk Tomaszewski a Józef Mroczak, kteří v těchto letech definují polský moderní plakát a začínají se věnovat pedagogické činnosti. Vychovali tak během let slavnou generaci polských afišistů. *Ibidem*.

Filmy jdoucí zde do distribuce byly vybaveny plakáty na zakázku monopolního distributora filmů v Polsku – Centrál Wynajmu Filmów v PLR – obdoby ÚPF. - Viz Rajčan (pozn. 7), s. 9.

⁹⁷ Mezi vystavovanými umělci byli například díla od Wojciecha Fangora, Tadeusze Gronowského, Waldemara Świerziho, Eryka Lipińskiego, Jana Lenici, Henryka Tomaszewského, Wiktora Górského, Juliana Palka nebo Josefa Mroszczaka. - *Ibidem*, s. 10.

⁹⁸ Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 38–41.

„Kořeny polského autorského filmového plakátu nalezneme již ve 40. letech dvacátého století, kdy skupina autorů, mezi nimiž byli například Józef Mroszczak, Henryk Tomaszewski, Eryk Lipiński, Wiktor Górka, Wojciech Zamecznik a další, začala povyšovat do té doby vesměs pouze ilustrativní filmové plakáty na něco vyššího, výtvarnějšího. V této době se zrodila polská plakátová škola.“⁹⁹ Tvorba polské plakátové školy se od československé lišila hlavně v technice. Plakát polský byl mnohem více malířský a nebyla zde tak často využívána koláž¹⁰⁰, montáž či jiné výtvarné prostředky, například tvůrčí typografie, jako v případě českého plakátu. Polští umělci se spíše zaměřovali na výraznou malbu a dost často používali ručně psané písmo, jak je zřejmé např. u Wiktora Górky¹⁰¹. Samozřejmě však existovaly i výjimky, jako byl Roman Cieślewicz,¹⁰² který formu koláží ve svých pracích používal. „Není jistě bez zajímavosti, že v plakátech Romana Cieślewicze se dokonce objevila ona v pozdějších letech pro československý plakát tak výslovně charakteristická a nosná fotokoláž dříve než u plakátů československých.“¹⁰³ Jako příklad uvádí Pavel Rajčan plakát k sovětskému filmu *Operacja Konieczna*[19] z roku 1956 ve srovnání s jedním z prvních českých filmových kolážových plakátů od Karla Teissiga k filmu *Burziáni*[20] z roku 1961.¹⁰⁴ Oba tyto plakáty se vyznačují přetvořením figury, zachovávají pouze obrysy postavy kolážově dotvořené v oblasti hlavy.

⁹⁹ Viz Rajčan (pozn. 7), s. 9–10.

¹⁰⁰ Marta Sylvestrová o užívání techniky koláže na našem území píše: „Mistrem výtvarné koláže je Karel Teissig (Šelma na svobodě, 10 malých černoušků), který vystihuje funkci filmového plakátu.

- Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 8.

¹⁰¹ Zde bych uvedla plakát k filmu *Dom bez okien*[17] z roku 1962. Kromě Górkova přístupu k písmu je zde také dobře vidět, celkové pojetí polské školy ve srovnání s českou školou. V roce 1963 vznikl ke stejnému filmu plakát od Karla Vaci [18], který zde využil fotografii, koláž, dotvořenou malbou a autorským písmem. Naopak Górkův plakát je vytvořen pomocí malby, stejně jako například u plakátu k filmu *Kwaidan czyli opowiesci niesamowite*[22] z roku 1966.

¹⁰² V pozdějších dílech více pracoval se zapojením fotografie do plakátů jako například v plakátu k filmu *Ludzie i wilki* [21] (1959), nebo *Pan Anatol szuka miliona* (1959) [16].

¹⁰³ Viz Rajčan (pozn. 7), s. 13.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 13.

5. FILMOVÝ PLAKÁT ŠEDESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ V ČESKOSLOVENSKU

Již ve své době byla doba šedesátých let 20. století označována za zlatý věk československého filmu, a stejně tak i plakátu. Nastala obnova přerušovaných kontaktů se soudobým světovým uměním,¹⁰⁵ na což československý filmový plakát reagoval a velmi dynamicky vstřebával okolní vlivy uměleckého prostředí. V raných šedesátých letech se zde rychle prosazovaly moderní styly, jako byl surrealismus,¹⁰⁶ informel, abstraktní tvorba¹⁰⁷ či pop art, lettrismus a další. Umělci byli těmito směry hlavně na počátku této „zlaté“ éry výrazně ovlivněni a snažili se je ve své tvorbě rozvíjet.¹⁰⁸

Jak bylo uvedeno výše, umělci věnující se tvorbě filmového plakátu nebyli většinou přímo grafici, ale sochaři, malíři, architekti apod. Je také známo, že mnozí jinak uznávaní výtvarníci na plakátové tvorbě ztroskotali, protože nepřijali propojení s užitým charakterem plakátu.¹⁰⁹ Právě mezi umělce, kteří měli vystudovaný zcela jiný umělecký obor, patří Zdeněk Ziegler.

¹⁰⁵ Bylo to i díky světové výstavě EXPO 58, konané v Bruselu, na které měli čeští výtvarníci možnost shlédnout zahraniční tvorbu. Prosadil se zde tzv. bruselský styl, za jehož typické znaky jsou: větší barevné plochy, použití pastelových barev a zjednodušené geometrické tvary. Jako příklad této tvorby můžeme považovat plakát od Adolfa Borna k filmu *Všechno zlato světa*[23] z roku 1962, jehož pozdější tvorba se mnohem více vyznačuje tlumenějšími barvami.

¹⁰⁶ Asi největším surrealistou v tvorbě filmových plakátů byl Josef Vyleťal. Stejně tak jako jeho volná tvorba, tak i jeho plakátová, ukazuje jeho fantazijní propojení realismu a surreálu. Jako příklad zde uvedu plakát z roku 1965 k filmu *Hrdina má strach*[24]. Je zde vidět vliv surrealistů jako byl například Salvator Dalí či Max Ernst. Vyjádřil tam strach a nejistotu vyššího úředníka z jistého rozhodnutí, co měl udělat. Z plakátu jde cítit ona beznaděj a strach, který je často v jeho tvorbě přítomen. Dále bych uvedla Vyleťalův plakát k filmu *Don Gabriel*[25] z roku 1967, který je tvořen ve stejném surreálním duchu.

¹⁰⁷ Plakáty Vladimíra Tesaře ukazují jeho snahu uplatnit volnou malířskou tvorbu. Abstraktně pojaté plakáty jako je plakát k filmu *Popel a dýmání*[26], nebo *Zatmění*[27], jsou příkladem projevení soudobých výtvarných trendů a ukázání je veřejnosti. – Viz Sylvestrová (ed) (pozn. 3), s. 46.

¹⁰⁸ Milan Grygar se ve svých zápiskách o filmovém plakátu zmiňuje: „Během let měla tato činnost (tvorba filmových plakátů) svůj přirozený vývoj a nebyla bez vlivů současného umění.“ http://www.terryhoponozky.cz/profile_file/file/21/Milan_Grygar_o_plakatech.pdf vyhledáno 2. 4. 2014

¹⁰⁹ Viz Kroutvor, *Příběh filmového plakátu*, in: Gronský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 12.

A. ARCHITEKT PLAKÁTU ZDENĚK ZIEGLER A JEHO POJETÍ PLAKÁTOVÉ TVORBY

Zdeněk Ziegler studoval v letech 1955–1961 architekturu na pražském ČVUT u profesora J. Krise.¹¹⁰ V devadesátých letech 20. století působil jako pedagog na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a roku 1992 se stal profesorem. V letech 2002–2003 se stal na Vysoké škole uměleckoprůmyslové jejím rektorem.¹¹¹ Od roku 2006 vyučuje grafický design na Ústavu umění a designu Západočeské univerzity v Plzni.

Ke studiu architektury se dostal náhodou, když po maturitě na gymnáziu nedostal doporučení studovat medicínu, na kterou se chtěl hlásit. Již při škole si vydělával kreslením, a tak se přihlásil na Akademii výtvarných umění, ale jelikož neměl dobré kádrové posudky, nebyl přijat tam ani na jiné vysoké školy. Začal pracovat na Barrandově u kresleného filmu a posléze se dostal na studium architektury na ČVUT.¹¹² Po vystudování dostal umístěnku do Chomutova, kam nakonec nejel a začal se věnovat svobodnému zaměstnání.¹¹³

Ke grafickému designu přišel koncem padesátých let 20. století. Jeho filmové plakáty jsou nezaměnitelné, hlavně ve způsobu práce s typografií, kterou doprovází fotomontáží a výraznými barvami. „Ziegler povýšil typografii filmového plakátu na samostatnou významovou formu, učinil z ní kreativní prvek.“¹¹⁴ Dvourozměrnou plakátovou plochu vnímal jako prostorový objekt, do kterého skládal různé obrazové plochy. Jeho způsob zacházení s prostorem je podobný jako v architektuře. Sám Ziegler vliv architektury ve své práci přiznává, avšak práci s prostorem vidí na jednu stranu spíše jako zpětnou interpretaci: „*To říkají či píší lidé, kteří vědí, že jsem architekt. Vždycky jsem na plakátech pracoval tak, jak jsem v tu chvíli cítil.*“¹¹⁵ Na druhou stranu

¹¹⁰ Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 485.

¹¹¹ <http://www.terryhoponozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/50-ziegler-zdenek> vyhledáno 10. 4. 2014.

¹¹² Zdeněk Ziegler ve své monografii *For Eyes Only* popisuje, jak se ke studiu architektury dostal: „*Naštěstí kousek od nás bydlela Neda Mikušková, provdaná Cajthamlová, a zase díky její protekci jsem se dostal na ČVUT, na architekturu.*“ - Viz Hudečková – Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 10.

¹¹³ „*Já do Chomutova ani nejel, protože jsem zase díky protekci sehnal papír na svobodné povolání. Kdo byl kandidátem nebo členem nějakého uměleckého svazu, dostal razítko do občanky a policie ho nemohla stíhat jako příživníka.*“ Ibidem, s. 11.

¹¹⁴ Ibidem, s. 75.

¹¹⁵ Ibidem, s. 12.

tento vliv přiznává: „*Základ mi dala právě architektura, naučila mě vnímat prostor.*“¹¹⁶ Spojení architektonického přístupu s grafickým designem popisuje takto: „*Architekti v podstatě dávají k sobě cihly, tvary, organizují prostor ke konečnému výsledku. A to platí stejně o člověku, který dělá užitou grafiku [...] Grafik určité věci neudělá, protože architekt by je taky neudělal.*“¹¹⁷ S typografií pracoval mnohem více než jeho kolegové, s čímž spojuje taktéž studium architektury.¹¹⁸ S písmem se poprvé setkal při práci ve sportovním vysílání České televize, kde dělal grafické vstupy, jako byly titulky ke sportovním utkáním,¹¹⁹ a od té doby je to jeho hlavní výrazový prostředek.

K tvorbě filmových plakátů se Ziegler dostal v roce 1963, kdy „*rovnou z ulice*“¹²⁰ zašel do ÚPF¹²¹ a zeptal se tam, jestli by pro ně nemohl dělat filmový plakát, načež byl po zhlédnutí svých prací přijat.¹²² Každý grafik v ÚPF patřil pod určitý tým redaktorů a Ziegler spolu s Milanem Grygarem či Karlem Vacou patřili pod redaktorku Hanu Kalouskovou.¹²³ První filmový plakát, který Zdeněk Ziegler vytvořil, byl k filmu *Křik*[28] od Jaromila Jireše z roku 1963.¹²⁴ *Křik* i jeho ostatní rané plakáty byly velmi úspěšné. V roce 1964 dostal na brněnském bienále 1. cenu za tento plakát i za plakáty *Přísně tajné (For Eyes Only)*¹²⁵ [29] a *Ruský zázrak*[30]. Za plakát *Přísně tajné* dostal v roce 1964 také čestné uznání na světové výstavě Typomundus v Montrealu.¹²⁶

¹¹⁶ Rozhovor pro deník Právo 5. května 2013, in: <http://www.novinky.cz/kultura/300876-zdenek-ziegler-hlavne-musite-neco-delat-aby-po-vas-neco-zustalo.html> vyhledáno 10. 4. 2014

¹¹⁷ Viz Hudečková - Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 11.

¹¹⁸ Viz Rozhovor pro deník Právo 5. května 2013 (pozn. 116).

¹¹⁹ Viz Hudečková - Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 12.

Titulky psal bělobou na černý papír a v rozhovoru přiznává, že ani nevěděl, jak titulky na obrazovce vypadají, jelikož doma neměli televizi.

¹²⁰ Rozhovor Zdeňka Zieglera s Tomášem Pilátem při vernisáži výstavy filmových plakátů konající se 30. 3. 2010. <http://www.rozhlas.cz/mozaika/film/zprava/716751>, vyhledáno 17. 4. 2014.

¹²¹ Zdeněk Ziegler to na své přednášce na UMPRUM popisoval takto: „*Tam jsem také přinesl své desky (do ÚPF) do malé kanceláře na konci chodby v prvním patře, v níž seděli dr. Jiří Bubla a paní Hana Kalousová. Oba si mé práce prohlédli, po nějaké době zavolali a pozvali mě na první pracovní promítání.*“ Viz Ziegler, *Vítejte do zlých časů*, in: Gronský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 32.

¹²² Viz Hudečková - Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 17.

¹²³ Viz Ziegler, *Vítejte do zlých časů*, in: Gronský – Perůtka – Soukup (ed.) (pozn. 6), s. 32.

¹²⁴ Viz Hudečková - Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 78.

¹²⁵ Nezaměňovat tento plakát za plakát k britskému filmu od Johna Glena z roku 1981 *For Your Eyes Only*, s hlavním agentem Jamesem Bondem.

Zajímavostí na tomto plakátu je použití anglického textu, který mu v této době šedesátých let 20. století prošel. Naopak v roce 1970 chtěl použít u plakátu k americkému filmu *100 pušek*[31] americkou 100dolarovou bankovku, kterou v této době nesměl vlastnit a musel její vlastnictví obhajovat před státní policií. Viz Hudečková – Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 78.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 17.

Český filmový plakát byl v zahraničí celkově velmi ceněn. Zdeněk Ziegler to uvádí i za důvod toho, proč umělce kolem filmového plakátu vlada trpěla.

Ruský zázrak je čistě typograficky pojatý plakát, kompozičně rozdělený velmi úzkou mezerou mezi posledním písmenem K a předchozími perspektivně ubíhajícími písmeny, která na sebe navazují bez mezer. Dochází tak k rafinovanému kompozičnímu ozvláštnění. Kromě tohoto výrazného motivu je na plakátu jen velmi malé množství textu, které je umístěné do spodní části a nepoutá žádnou pozornost.

For Eyes Only je plakát k německému špionážnímu filmu, který nemohl Ziegler zhlédnout před uvedením,¹²⁷ a tak hledal inspiraci v názvu filmu, tedy: Pouze pro oči, a na plakátě zobrazil oko s logotypem For Eyes Only. Je zde vidět, jakým způsobem filmové plakáty vnímal: „*Vlastně jde o to, neilustrovat film doslovně; plakát má být přitažlivý, má mít jednu výraznou a zapamatovatelnou dominantu a neměl by vylučovat téma.*“¹²⁸ Výrazný prvek spojující tak plakát s filmem je pro jeho plakáty typický.

Mezi Zieglerovy další oceněné plakáty patří plakát z roku 1965 k filmu *Smog*[32]. V roce 1964 získal čestné uznání na Mezinárodní výstavě filmového plakátu v Karlových Varech.¹²⁹ „*Lehounce rozptýlená typografická struktura*“¹³⁰ názvu *Smog* dělí plakát na dvě části. V horní části plakátu vychází ze sytě černého pozadí fotografie ženského obličeje, spodní část tvoří pouze černá plocha. Tato jednoduchá typografická zkratka je velmi působivá a výrazná, dokáže zaujmout a upoutat diváka. Marta Sylvestrová označuje pojetí tohoto plakátu jako „*závan psychedelické typografie*“¹³¹ v českém umění.

Velmi zajímavé je srovnání plakátu Zdeňka Zieglera z roku 1967 k francouzsko-italskému filmu Jean-Luc Godarda *Pohrdání (Le Mépris)* [35,36] s plakátem ke stejnému filmu od francouzského studia. Na francouzské verzi vidíme hlavní hvězdu filmu Brigitte Bardote, která je zobrazená téměř přes celou plakátovou plochu, ve velmi svůdné poloze a s výrazným doprovodným textem. Zieglerův plakát taktéž doprovodný text či portrét Brigitte Bardote obsahuje, ale tyto prvky jsou naopak potlačeny. Je zde

¹²⁷ Mnoho filmů neměli umělci zhlédnout. Často se stávalo, že v pátek zavolali lidé z ÚPF a do pondělka potřebovali plakát. Film ještě sami neviděli a měli jen nějaký obsah nebo fotografie. Viz Rozhovor Zdeňka Zieglera s Tomášem Pilátem (pozn. 120).

¹²⁸ Viz Hudečková - Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 12.

¹²⁹ <http://www.terryhoponozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/50-ziegler-zdenek>, vyhledáno 10. 4. 2014.

¹³⁰ Viz Hudečková - Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 56.

¹³¹ Ve stejném duchu označuje plakáty k filmu *Proces*[33] (1968, 1969), či *Muž pod postelí*[34] (1969). Tuto krátkou psychedelickou vlnu utlumil podle Sylvestrové politický proces se skupinou Plastic People of the Universe v roce 1976. Ibidem, s. 166.

opět výrazná typografie, jednotlivá písmena jsou poskládána do půlkruhu děleného na části, evokující filmový střih.

Pokud Zdeněk Ziegler pracoval s fotografií, byla to většinou fotoska,¹³² kterou umělci dostali z ÚPF, a většinou byla velice nekvalitní. Přes práci s fotografií se dostal ke kolážím, do kterých zapracovával například předměty, které našel doma a měl pocit, že s tématem filmu souvisí.¹³³

Mezi další plakáty z šedesátých let 20. století, kde Zdeněk Ziegler použil pouze upravenou fotografii s výrazným typografickým doprovodem, je plakát k filmu od Karla Kachyni *Vysoká zed'*[37] z roku 1964, dále například plakát k filmu *Maratón*[38] z roku 1968 od režiséra Ivo Nováka.

Výraznou fotomontáž a typografii Ziegler použil při práci na plakátu k filmu *Markéta Lazarová*[39] od režiséra Františka Vlácilá, se kterým hodně a rád spolupracoval. Jejich spolupráci popisuje Ziegler takto: „*Spolupráce probíhala jednoduše: pustili mi film a já přinesl tři nebo čtyři návrhy. Pan Vlácil si vybral ten, který se mu nejvíce líbil. Schvaloval to pouze on, a protože tomu rozuměl, neměl jsem s ním nikdy problémy.*“¹³⁴

Dalším výrazným dílem je plakát k francouzskému filmu *V zajetí smíchu*[40] z roku 1964. Max Linder, jehož fotografie je v horní části plakátu, dostává ránu do nosu botou, která dělí vertikální rovinou plakát a kolem které jsou naskládána písmena obtékající fotografií. Zajímavým prvkem je malá červená tečka,¹³⁵ která ve druhé plakátové vrstvě spojuje nos se špičkou boty.

Ziegler pracoval i s malbou, kterou kombinoval například s fotografií, jako tomu bylo u plakátu k filmu *Tajemství čínského karafiátu*[43] z roku 1965. Stále zde pracoval s vrstvami plakátu, kdy na spodní vrstvě se nachází zjednodušená podoba muže s pistolí, přes kterého je umístěna fotografie karafiátu. Podobné spojení malby

¹³²Černobílé fotografie, které vznikaly při natáčení filmu.

¹³³ Viz Rozhovor Zdeňka Zieglera s Tomášem Pilátem (pozn. 120).

¹³⁴ Viz Hudečková – Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 26.

¹³⁵ S tímto motivem červené tečky se setkáváme i u jiných děl. Vyskytuje se u jeho pozdějšího divadelního plakátu na představení laterny magiky *Sněhová královna*[41] z roku 1979. Je zde ve třech vrstvách zobrazena čtvercově ohraničená fotografie ženských očí, z postraních fotografií je vidět vždy jen jedno oko a prostřední je kompletní. Fotografie jsou rozrušené svislým rastrem čar a jakýmsi bílým stínem stromu. Na prostřední fotografii je v dolním rohu zobrazena ona červená tečka. Podobnou tečku můžeme vidět u plakátu od Jiřího Balcara k filmu *Silnice*, o kterém budu psát níže, nebo se taktéž objevuje u surrealisty Reného Magritta v obraze nazvaném *The Banquet*[42] z roku 1958.

a fotografie můžeme vidět u plakátu z roku 1966 k filmu Karla Kachyni *Kočár do Vidně*[44].

V rozhovoru Zdeňka Zieglera s Karlem Oujezdským při příležitosti vernisáže výstavy filmových plakátů ve foyeru kina Světozor v Praze 1. 3. 2007¹³⁶ se dozvídáme, že si do určité míry neuvědomoval ovlivnění módními uměleckými trendy, jako byl pop-art, op-art nebo minimalismus, ale že si každý z tvůrců plakátů vytvářel určitou image svých prací, což konkrétně u Zieglera byla výrazná typografie. Určitý vliv výtvarných stylů však u něho najdeme. V roce 1964 navštívil Bienále současného umění v Benátkách, které ho inspirovalo v tvorbě plakátů s pop-artovými prvky.¹³⁷ Je to například plakát z roku 1964 k hudebnímu filmu *Klub mladých*[45] nebo ve velmi výrazně typografickém plakátu z roku 1968 k filmu *V zajetí melodie*[46]. Co se týká abstrakce, v jeho tvorbě z šedesátých let 20. století se objevuje jen u plakátu k japonskému filmu *Plný Život*[47] z roku 1963. Zajímavě řešenou grafickou zkratkou je zde namalovaná ruka, objímající prsty červený kruh, odkazující tak na zemi původu filmu a která se v černé barvě opakuje v dolní části plakátu jakožto tečka nad písmenem i v titulu filmu. V druhé polovině šedesátých let 20. století se u Zieglera projevuje vliv surrealismu,¹³⁸ který pokračoval hlavně poté v sedmdesátých letech 20. století. Z šedesátých let 20. století můžeme tento surreální vliv vidět například na plakátu z roku 1965 k filmu *Svedená a opuštěná*[48], u plakátu z roku 1966 k filmu *Faraón*[49] nebo u plakátu z roku 1968 *Mnoho opatrnosti pro nic*[50]. V této době konce šedesátých let 20. století se již více věnoval fotografickým kolážím, jako u plakátu z roku 1968 k československému filmu *Já spravedlnost*[51] či u plakátu z roku 1969 ke španělskému filmu *Pláč pro banditu*[52].

Zdeněk Ziegler je významný grafik-architekt, který ovlivnil tvorbu filmových plakátů šedesátých i pozdějších let. Nebyl to pouze tvůrčí umělec, ale přispěl do českého světa filmových plakátů i svou podporou kolegů v komisi ÚPF, kde obhajoval výtvarnou kvalitu jejich plakátů. Nevěnoval se pouze plakátům filmovým, ale i divadelním či výstavním a velkou část jeho tvorby zabírá knižní

¹³⁶ Rozhovor Karla Oujezdského se Zdeňkem Zieglerem při konání výstavy 1. 3. 2007, http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/328396, vyhledáno 17. 4. 2014.

¹³⁷ Na výstavě viděl například díla Roberta Rauschenberga (Zieglerův plakát k *West Side Story* z roku 1973) - Viz Hudečková - Lednická (ed.) (pozn. 1), s. 102.

¹³⁸ Do jisté míry na to měl vliv obnovení surrealistické skupiny kolem Vratislava Effenbergera. - Ibidem, s. 134.

typografie, které se věnuje dodnes. Z plakátové produkce má na svém kontě přes tři sta plakátů.

B. POETICKÝ MALÍŘ FILMOVÝCH PLAKÁTŮ KAREL VACA

Karel Vaca vystudoval reklamní grafiku v Rotterově ateliéru v Praze mezi lety 1937–1938 a poté v letech 1945–1950 studoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze u Emila Filly.

Byl to mnohostranný umělec: afišista, scénograf, ilustrátor či autor knižních obalů. Jeho základ však spočíval v malířství¹³⁹, čímž se výrazně liší od typograficky založeného Zdeňka Zieglera. Měl v sobě poetiku předválečných avantgard a velkou dávku představivosti. Ani plakátovou tvorbu nepovažoval za okrajovou činnost. Při své práci na filmových plakátech myslel na autory filmů a v „*psychickém spříznění odpovídal na dílo dílem. Jména slavných Italů, Felliniho a Antanioniho, uvedl na dvou plakátech, jimiž počátkem šedesátých let otvíral plakátové tvorbě možnosti nového estetického a syntaktického řešení. Užití koláže chápal jako významnou akcentaci v organismu kompozice, na níž přesně dózoval vzájemné poměry zobrazení, grafiky, písma, barev, kontrastů. Jsou to plakáty, které okamžitě upoutají, aniž si musejí pomáhat vizuální agresivitou.*“¹⁴⁰ Svou tvorbou filmových plakátů razí cestu jejich novému pojetí. Bez popisnosti děje film interpretuje skrz jeho emoce a fantazii, které přenáší na plakáty.¹⁴¹

Mezi další charakteristiky jeho filmových plakátů patří hlubší citace filmových děl s odkazy na dějiny umění. K jeho nejznámějším dílům tohoto typu patří plakát k filmu Federica Felliniho *Sladký Život (La Dolce Vita)* [53, 55], který Vaca vytvořil v roce 1962.¹⁴² Pozoruhodný je především kombinací renesančního obrazu a fotografie,

¹³⁹ Většina děl jsou malířsky pojatá, nebo mají alespoň malířský zásah. Mezi jeho raná díla se řadí plakát z roku 1960 k filmu *Pomsta*[56,57], kde můžeme tuto jeho polohu vidět. V obrazové příloze mám tento plakát umístěn vedle plakátu ke stejnému filmu vzniklý v Západní Evropě ve stejné době, abych ukázala jejich rozdílné pojetí.

Dalšími malířskými plakáty z šedesátých let 20. století, které Vaca vytvořil patří například plakát k filmu *Falešná ruka zákona*[58] z roku 1965, nebo k filmu *Honba za kytarami*[61] z roku 1966, nebo *Výkřik*[59,60] z roku 1962.

¹⁴⁰ Viz Petrová (pozn. 12), s. 5.

¹⁴¹ Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 48.

¹⁴² Tento plakát byl oceněn 2. cenou na mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 1964. – Tomáš Vlček, *Současný plakát*, Praha 1979, s. 34.

čímž vyjadřuje soudobou atmosféru moderního života.¹⁴³ Na plakátu je použita citace renesančního portrétu mladé ženy od Domenica Veneziana[54] z poloviny 15. století,¹⁴⁴ které Vaca sebral její výraz vznešenosti vyprázdněním obličeje, krku a vlasů. Ponechal tedy jen bílý obrys tváře, do kterého zasadil pouze tři zvýrazňující prvky. Je to část fotografie s očima a nosem hlavní postavy Anity Ekberg, pod kterou jsou červeně namalované rty a do oblasti spánků vložil obrázek smrtihlava jako šperk ve vlasech. Tímto spojením reagoval Vaca na film Federica Felliniho ukazující mravní rozklad hýřivé italské vyšší třídy padesátých let 20. století. Na plakátě pracuje se skrytými symboly odkazující tak k hlubšímu rozměru filmu. V titulu filmu jsou použita písmena vystřižená z časopisu, s čímž poprvé přišel Richard Fremund na plakátu z roku 1960 k filmu *Případ komisaře Maigreta*[62].¹⁴⁵

I jeho další plakáty citují díla starých mistrů, jako například plakát k filmu *Strašná žena*, či *Rogopag*. Plakát k filmu s názvem *Strašná žena (Eine schreckliche Frau)*¹⁴⁶ [63] ukazuje Da Vinciho portrét Mony Lisý.¹⁴⁷ Už jen spojení názvu filmu s použitím tohoto slavného portrétu ženy, patřící mezi nejuznávanější výtvarná díla historie, navíc ve spojení s obsahem filmu (který pojednává o žárlivém manželovi, představující si svou ženu krasobruslařku ve všemožných situacích vždy s bruslemi), dochází k určité ironizaci tohoto portrétu. Dále zbavil Giocondu jejího záhadného pohledu a nahradil ho očima herečky. Obraz dotvořil koláží z bruslí, které má Mona Lisa přehozené přes rameno, a z poletujících motýlů. Kvalita plakátu převyšovala kvalitu samotného filmu. V časopisu *Filmové novinky* z roku 1963 vyzdvihuje Jiří Balcar práci Karla Vaci, který svým uměním dokáže pozvednout samotný film: „*A Vaca umí ještě něco. Udělat dobrý plakát na špatný film*“.¹⁴⁸ Jako příklad uvádí abstraktní plakát k filmu *Sen kapitána Loye*[67].

Na plakátu k filmu *Rogopag*[64,65] Vaca zobrazuje výsek černobílé reprodukce z díla Rogiera van der Weydena *Snímání z kříže*, na kterém zobrazuje mrtvého Krista,

¹⁴³ Jan Pilát, *Ve výtvarnickově dílně*, *Filmové novinky* I., 1963.

¹⁴⁴ Tento portrét není pro české prostředí neznámý. Například již v tvorbě Jiřího Koláře, nebo Jiřího Anderleho se můžeme setkat s citací portrétů od Domenica Veneziana. Rozhovor z výstavy konající se 9. 6. 2009 mezi manželkou Karla Vaci Marií Vacovou a Tomášem Pilátem in: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/film/zprava/592400>, vyhledáno 17. 4. 2014.

¹⁴⁵ Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 46.

¹⁴⁶ Československo-německá hudební komedie z roku 1965 v režii od Jindřicha Poláka. <http://www.csfd.cz/film/7402-strasna-zena/>, vyhledáno 20. 4. 2014.

¹⁴⁷ Motiv Mony Lisý použil stejně tak i Josef Vyleťal, který na plakátu k britskému filmu *Obraz lásky*[66] (1966) použil taktéž tento slavný obraz, který surreálně dotvořil pomocí koláže.

¹⁴⁸ Jiří Balcar, *Vždy to poznám*, *Filmové novinky* X, 1963.

kterého drží Josef z Arimatie. Tělo Krista taktéž zbavil identity jeho vybělením, až na roušku, kterou mu ponechal, čímž zdůraznil jeho utrpení.¹⁴⁹ V kontrastu s tímto obrazem bolesti umístil Vaca do vybělené části obrázek konzervy Del Monte-Golden Corn v doprovodu vína a dalšího jídla jakožto odkaz na spotřební společnost, využívající tak prvky pop - artu. Plakát tak odkazuje na jednu část filmu, která ukazuje arogantní filmový štáb točící scénu z filmu, pojednávající o utrpení Krista, a která dále představuje jednu typicky konzumní italskou rodinu.¹⁵⁰ Plakát tyto dvě věci spojuje na bílém těle Krista, sloužícím jako prostřený stůl.¹⁵¹

Mezi jeho další díla ze šedesátých let 20. století, patří plakát k filmu *Hádej kdo přijde na večeři*[70] z roku 1969. V roce 1929 vytvořil Nikolai Prusakov plakát k filmu *Muž v ohni*[72]. Je zajímavé, že jak Karel Vaca, tak Nikolai Prusakov použili podobnou malířskou zkratku k vyjádření obsahu filmu. Jestli jde o přímé ovlivnění Karla Vaci plakátem ruského konstruktivisty nevím, každopádně se zde nachází zajímavé srovnání těchto děl.

Mezi plakáty, které se vyznačují prací s fotografií, patří plakát z roku 1963 k filmu *Obžalovaný*[68], který byl oceněn na Filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 1964.¹⁵² Zajímavostí také je, že na plakátech Karla Vaci si můžeme všimnout jeho podpisu. On sám tak přistupoval k plakátům jako k uměleckým dílům, jako například u plakátu z roku 1963 k filmu *Dům bez oken*[18].¹⁵³

Karel Vaca nejvíce využíval koláže a malbu. Písmo většinou netvořil on, ale jeho manželka Marie Hana Vacová.¹⁵⁴ O řeči a výrazu filmového plakátu se sám Vaca zmiňoval takto: „*Jde za lakonickou monumentalitou, experimentuje, hledá nové postupy originálního řešení – od malířského výrazu po grafický – od realistické kresby,*

¹⁴⁹ Dušan Brozman, *O filmových plakátech Karla Vaci*, in: http://www.terryhoponozky.cz/profile_file/file/14/Dusan_Brozman_O_plakatech_Karla_Vaci.pdf, vyhledáno 17. 4. 2014.

¹⁵⁰ <http://www.csfd.cz/film/7135-tvaroh/>, vyhledáno 10. 4. 2014.

Film ukazuje 4 příběhy od 4 různých režisérů (Roberto Rossellini, Jean-Luc Godart, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti).

¹⁵¹ Viz Brozman (pozn. 149).

¹⁵² Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 484.

¹⁵³ Vacova tvorba byla více malířská, než u většiny ostatních českých výtvarníků. Ve srovnání s polským plakátem, využívá stále více koláže a jiných prvků v plakátu, než čistě výtvarnou podobu.

Tento plakát avšak ukazuje jeho typickou tvorbu. Převažuje malířské pojetí, ale dotvořené koláží. S tímto motivem pracoval Vaca nejčastěji.

¹⁵⁴ Viz rozhovor mezi manželkou Karla Vaci Marií Vacovou a Tomášem pilátem (pozn. 139).

*fotomontáže, koláže přes grotesku, symbol, až po intelektuální metaforu.*¹⁵⁵ Všechny tyto aspekty tvorby se v jeho díle nacházely. Jeho plakáty byly výraznými artefakty v ulicích měst, nutící diváka k zamyšlení. Jeho tvorba zahrnuje přes 305 plakátů, které jsou zastoupeny ve sbírkách po celém světě.

C. ATMOSFÉRA FILMOVÝCH PLAKÁTŮ JIŘÍHO BALCARA

Jiří Balcar byl malíř, grafik a typograf, který po vystudování gymnázia v Kolíně studoval nejprve dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (zde studoval pouze jeden rok) a posléze studoval mezi lety 1948–1953 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Nejdříve byl v ateliéru Františka Tichého a poté u Františka Muziky. V roce 1964 absolvoval stipendijní pobyt v USA v New Jersey (Seminar of Art, Farleigh Dickinson University).

Jeho tvorba reflektovala soudobé umělecké směry, které formovaly podobu umění 20. století v Čechách, jako byla abstrakce, lettrismus, pop-art, existencialismus, expresionismus a další. Již ze začátku své umělecké kariéry se zajímal o figurální kresbu, Skupinu 42, velmi ho poutala ulice, lidé na ní se pohybující, a vše podřizoval své vlastní estetice.¹⁵⁶ Vliv na jeho umělecké vnímání mělo i studium dějin umění, studium různých uměleckých teorií a seznámení se s knihovníkem a filozofem Jaroslavem Janíkem, který mu předával podstatné informace formulující jeho názorové smýšlení.¹⁵⁷

S moderní podobou filmového plakátu se seznámil při své cestě do Paříže v roce 1962–1963,¹⁵⁸ ale jejich tvorbě se věnoval již od konce padesátých let 20. století, kdy už měl zkušenost s grafikou coby autor knižních obálek. Jeho plakáty se vyznačují hlubším emotivním prožitkem filmu, kdy sice odkazuje na děj, ale nevypráví ho a snaží se zachytit atmosféru filmu. Pro Balcara byla jistá informační podoba plakátu důležitá:

¹⁵⁵Karel Vaca, *O filmovém plakátu* http://www.terryhoponozky.cz/profile_file/file/27/VACA_o_filmovem_plakatu.pdf, vyhledáno 17. 4. 2014.

¹⁵⁶ Postavy zjednodušuje a stylizuje do neurčitých tvarů přecházejících až k abstrakci. Viz Kateřina Klejchová (pozn. 15), s. 14.

¹⁵⁷ Vlastimil Tetiva, Jiří Balcar 1929 – 1968 (kat.výst.), Alšova Jihočeská galerie 2011.

¹⁵⁸ Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 47. Do Paříže se Jiří Balcar dostal přes své působení v Černém divadle Jiřího Srnce, kde pracoval jako scénograf a díky němuž mohl cestovat.

„Plocha filmového plakátu musí nejen upoutat pozornost, musí splnit ještě něco jiného, informovat na první pohled o tom, že film *Dvanáct rozhněvaných mužů* není veselohra o fotbalové jedenáctce s jedním náhradníkem, ale velmi vážný film o porotním řízení.“¹⁵⁹

Od Karla Vaci se liší právě v tomto vnímání plakátů s odkazem na děj filmu. Vaca dává do děl jisté indicie, které ukazují na určité části filmu a nějak s ním souvisí. Bacar naopak vyjadřuje, jak bylo již řečeno, atmosféru filmu a jeho další, hlubší rozměr. Oba tedy na děj odkazují, každý však hledal jiné výrazové prostředky.

Prvním známým plakátem¹⁶⁰ byl plakát z roku 1959 k filmu *Přežil jsem svou smrt*[73] od režiséra Vojtěcha Jasného.¹⁶¹ Film vypráví o boxerovi vyprávějícím svůj příběh z koncentračního tábora, který nakonec přežil díky tamějším dozorcům. Bílá rozrušená tvář a sepjaté ruce rozdělené dělicí linií ostnatého drátu na černém pozadí působí velmi expresivně, beznadějně, trochu až děsivě. Balcar do těchto citlivých motivů vložil celkový výraz a pocity děsu z filmu, balancující nad otázkou života a smrti. V době vzniku tohoto plakátu se Jiří Balcar ve své volné tvorbě věnoval abstrakci, přesto je tento plakát vytvořen pod vlivem expresionismu s figurálním motivem.¹⁶²

Mezi Balcarovy nejznámější a nejvíce oceňované plakáty se řadí plakát k americkému filmu *Bílá velryba*[74]. Plakát vznikl v roce 1960 a o dva roky později dostal cenu Toulouse Lautreca v Paříži.¹⁶³ Linorytem vytvořená symbolická postava kapitána Achaba, který přišel o nohu v souboji s bílou velrybou, nese výrazné rysy filmového kapitána, díky čemuž si muže na plakátě nespleteme. Díky kontrastu bílého pozadí a černé postavy stojící na lodi uprostřed náznakově znázorněného moře můžeme vycítit kapitánovu drsnou povahu a touhu po pomstě. Červeným písmem je velmi citlivě zapracován titul filmu a doprovodný text, který téměř na plakátě nevnímáme. Balcar v této době často využíval černobílý motiv zvýrazněný červeným nápisem. Bylo tomu tak i u plakátu k sovětskému filmu *Bitva na pochodu*[75] z roku 1962. Zde se již jeho

¹⁵⁹ Jiří Balcar, Jak se dělá filmový plakát, *Filmové novinky* VIII, 1962.

Jiří Balcar připouštěl jisté pravidla v tvorbě filmových plakátů. Ty byly podle něho důležitým faktorem pro jejich vysokou kvalitu, jelikož to byla i určitá překážka v jejich tvorbě.

¹⁶⁰Viz Klejchová (pozn.15), s. 21.

Klejchová ve své bakalářské práci, zabývající se dílem Jiřího Balcara, uvádí jako zcela první plakát k filmu *Na zvláštní příkaz* z téhož roku, tedy 1959.

¹⁶¹ Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 47.

¹⁶²Ibidem s. 47.

¹⁶³ <http://www.terryhoponozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/1-balcar-jiri>, vyhledáno 12. 4. 2014.

abstraktní poloha zcela ukazuje i na jeho plakátové tvorbě. O ději filmu nebo jeho postavách nám plakát moc nepoví. Zato z něho v kombinaci s grafickým ztvárněním titulu můžeme cítit těžkost a drsnost války, což je umocněno červeně napsaným slovem *bitva*.

Na plakátu k japonskému filmu *Ostrov*[76] (1962) se taktéž uplatňuje abstrakce. Za tento plakát dostal Balcar čestné uznání na Bienále užité grafiky v Brně v roce 1964, a také na Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary.¹⁶⁴ Jde o velmi působivou grafickou zkratku zobrazující kruh jako symbol ostrova, ale i uzavřenosti a osamělosti, čímž autor odkazuje k filmu, v němž je čtyřčlenná rodina na osamělém ostrově ponechána.¹⁶⁵

Rok 1962 byl pro plakátovou tvorbu Jiřího Balcara velmi příznivý. Dalším plakátem z této doby je slavný plakát k filmu Federica Felliniho *Silnice*[77,78]. Zde se projevuje další způsob jeho tvorby plakátů, a to koláž. Použil zde koláž z fotografie a útržků plakátů v jejich nečekaném spojení, dotvořený drobnými malovanými prvky. Je to smutný příběh o dívce Gelsomině, která se žije jako potulná komediantka, ukazující její těžký úděl v konfrontaci s povoláním klauna. Balcar si vybral fotografii herečky Giulietty Masinové s pohledem vyjadřujícím smutek, který je jakoby skryt za klaunskou tečkou na nose a výrazným líčením. Srovnání Balcarova plakátu k filmu *Silnice* a amerického plakátu ke stejnému filmu je taktéž zajímavé. Krom malebného zobrazení všech hlavních postav a velkého množství textu nenese americká verze žádné hlubší sdělení filmu, který pojednává o tragičnosti lidského osudu.

Jiří Balcar zemřel v roce 1968. Tvorbou filmových plakátů se zabýval mezi lety 1960 a 1967, kdy vytvořil 34 filmových plakátů. Balcar asi nejvíce z tehdejších autorů dokázal vystihnout charakter filmu a vyvolat tak divákův zájem o film.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Viz Sylvestrová (ed.) (pozn. 3), s. 47.

¹⁶⁵ Režisér filmu Kaneto Šindó, chtěl ve filmu vyjádřit cyklickou povahu lidstva, k čemuž kruh taktéž odkazuje. Jde o minimalistické dílo, patřící k zásadním režisérovým dílům.

<http://www.csfd.cz/film/121210-ostrov/>, vyhledáno 12. 4. 2014

¹⁶⁶ Viz Klejchová (pozn. 15), s. 19.

6. ZÁVĚR

V práci jsem se zajímala o kontext vzniku autorských filmových plakátů s jejich vyvrcholením v letech šedesátých. Nechtěla jsem práci pojmout jako výčet filmových plakátů v historickém řazení od počátku filmových plakátů do šedesátých let 20. století. Snažila jsem se ukázat tvorbu, která reflektovala modernistické umělecké směry v období, kdy existovaly znatelné snahy o jejich potlačení a i přes všechny okolnosti se umělci snažili o jejich prosazení. Paradoxně k tomu docházelo při práci na veřejných zakázkách, což znamenalo mnohem větší infiltraci těchto snah mezi širokou veřejnost. Dále jsem se pokusila ukázat tuto kategorii umění jako důležitou součást české moderní historie umění, která je mnohdy opomíjena. Podle mého názoru se užitému umění celkově nedostává takové pozornosti, jakou by si zasloužilo, i když často právě zde můžeme pozorovat velkou invenční polohu a to obzvláště v dobách s politickým a kulturním omezením.

Mým hlavním cílem bylo ukázat tuto tvorbu jako výsledek doby, která vycházela z určitých kulturních předpokladů, a která dala základ k dalšímu vývoji výtvarně pojatých filmových plakátů, vznikajících až do ukončení činnosti ÚPF. Ta patřila mezi důležité faktory, které ke vzniku těchto kvalitních plakátů přispěly. Snažila jsem ukázat kvalitu těchto plakátů jako výsledek několika dalších faktorů, které na sebe svým způsobem navazovali a ovlivňovali se. Od mírného politického uvolnění, neexistenci komerčních reklam, či význačné zaměstnance ÚPF, kteří oslovovali přední umělce doby, po samotné umělce kteří tak měli příležitost ukázat svou tvorbu veřejnosti. Po skončení činnosti ÚPF vznikalo jen malé množství kvalitních filmových plakátů, které na dobu jejich největší slávy odkazovali. Pro mnoho umělců byla tvorba filmových plakátů v šedesátých letech 20. století zásadní až natolik, že se i v době s možností volné tvorby, věnovali užitému umění a stala se z toho jejich hlavní umělecká aktivita.

V práci jsem se snažila postihnout i dnešní pohled na tuto tvorbu, která je tak jako byla i v šedesátých letech 20. století ovlivněna kulturním a politickým kontextem, s čímž souvisí převažování reklamní tendence vkládané do plakátů. V dnešní době je do

jisté míry mnohem těžší prosadit si podobu filmového plakátu tak, aby nepodléhal komerčnímu tlaku. Navíc zde již umělci nemají onu potřebu realizace na užitém umění jako tomu bylo v dobách s omezenou možností tvorby. Do jisté míry tak veřejný prostor přichází o zajímavou formu vizuální komunikace.

Uvedla jsem jen zlomek filmových plakátů, které byly pro tuto tvorbu zásadní. Můžeme zde pozorovat velkou kreativitu jak v používaných technikách, tak ve zpracování tématu filmu. Mnoho těchto prací, které umělci předali na schválení v ÚPF nebylo z různých důvodů přijato. Některá tato odmítnutá díla jsou dochována a nabízí se tu zajímavá možnost srovnání těchto návrhů. V práci jsem však již neměla prostor tato díla uvést a vyhodnotit, z jakého důvodu byla tato díla odmítnuta, jestli umělci překročili onu imaginární hranici ideové korektnosti, či se vybíralo čistě podle kvalitativních měřítek.

Tvůrci filmových plakátů šedesátých let 20. století využívali všechny možnosti, prosadit moderní umělecké dobové trendy. Zajistili tak filmovému plakátu popularitu i v době, kdy popularita této umělecké kategorie nebyla již taková, jako například za doby Alfonse Muchy, a vytvořili z ní dobový fenomén.

7. BIBLIOGRAFIE:

- HORSHAM, Michael: *Styly 20. a 30. Let*, Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1997.
- KROUTVOR, Josef: *Poselství ulice*, Praha: Comet, 1991.
- GRONSKÝ, Libor: *Flashback - český a slovenský filmový plakát 1959-1989.*, Muzeum umění Olomouc, 2004.
- SYLVESTROVÁ, Marta: *Český filmový plakát 20. Století*, Moravská galerie v Brně: Exlibris, 2004.
- PRIMUS, Zdeněk: *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let*, Praha: Kant, 2003.
- MIRZOEFF, Nicholas: *Úvod do vizuální kultury*, Academia Praha, 2012.
- RAJČAN, Pavel: *Konfrontace*, Praha 2010.
- SOUKUP, Martin: *Základy kulturní antropologie*, Praha. 2009
- BOJAR, Tomáš - TŘEŠTÍK, Jan – ZELNÍČEK, Jakub, *Moc obrazů, obrazy moci, Politický plakát a propaganda*, (kat. výst.), Praha 2005 Politický plakát a propaganda:
- GLANC, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana: *Lexikon ruských avantgard 20.st.*, Praha 2005.
- FILIPOVÁ, Marta – RAMPLEY, Matthew: *Možnosti vizuálních studií–Obrazy–Texty–Interpretace*, Brno 2007.
- VLČEK, Tomáš: *Současný plakát*, Praha 1979.
- HUDEČKOVÁ, Veronika – LEDNICKÁ, Zuzana (ed.), *Zdeněk Ziegler: for eyes only*, Praha 2012.
- KLIMEŠOVÁ, Marie - ROUS, Jan: *Jiří Balcar*, Řevnice 2013.
- PETROVÁ, Eva: *Karel Vaca - Katalog k výstavě trvajícím od 9.3. do 29.3.1992 v galerii Václava Špály*, Praha 1992.

KŘÍŽOVÁ, Alena – SYLVETROVÁ, Marta : *Český plakát šedesátých let ze sbírek Moravské galerie Brno* (katalog výstavy), Brno 1997.

ADLEROVÁ, Pavlína: *Reklamní praxe Ústřední půjčovny filmů 1957–1970* (Bakalářská práce), Brno 2013.

KOPCOVÁ, Zuzana: *Atelier Rotter (1928-1939)* (bakalářská diplomová práce), Olomouc 2007.

ČERMÁK, Leo: *Od monopolu k oligopolu: česká filmová distribuce v letech 1989 – 1993*, (magisterská diplomová práce), Brno 2008.

ŠKRABALOVÁ, Kristýna: *Československý filmový plakát v období mezi lety 1945 – 1992* (bakalářská práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2009.

KLEJCHOVÁ, Kateřina: *Filmové plakáty Jiřího Balcara* (bakalářská práce), Seminář Dějin umění FFMU, Brno 2011.

ČERNÁ, Michaela: *Český filmový plakát do roku 1969* (bakalářská práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2008

MASOPUSTOVÁ, Šárka: *Tvorba Milana Grygara v intermediálním kontextu* (magisterská diplomová práce), Ústav hudební vědy FFMU, Brno 2012.

Články:

ŠTORCH, Otakar-Marien: *Nové české filmy. Plakáty*, in: *Rozpravy Aventina: měsíční list pro kulturu, umění, kritiku a zvláště literaturu*, roč. 1, 1925

SYLVESTROVÁ, Marta: *Současný filmový plakát*, A2, č. 36, 2008.

<http://www.advojka.cz/archiv/2008/36/soucasny-filmovy-plakat>

(vyhledáno 24. 3. 2014)

HORNÍČEK, Jiří: *Machatého Extáze, historie vzniku filmu a některé aspekty jeho prezentace*, *Illuminace*, roč.14, Praha 2002.

MALÝ, Pavel F.: *Spolupráce malířského umění s filmovou tvorbou II.*, *Český filmový svět* 2, roč. 3, Praha 1922.

ADLEROVÁ, Alena: Průřez světovým kulturním plakátem, *Tvar: časopis pro užité umění a průmyslové výtvarnictví*, roč. XII, 1961.

BALCAR, Jiří: Jak se dělá filmový plakát, *Filmové novinky* VIII, 1962.

In: <http://www.terryhoponozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/1-balcar-jiri>

<http://www.terryhoponozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/43-vaca-karel>

TETIVA, Vlastimil: *Jiří Balcar 1929 – 1968* (katalog výstavy), Alšova Jihočeská galerie 2011.

Web:

<http://www.terryhoponozky.cz>

<http://25fps.cz/2007/ruska-avantgarda>

<http://www.csfd.cz>

<http://www.terryhoponozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/1-balcar-jiri> vyhledáno 12. 4. 2014.

<http://www.terryhoponozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/50-ziegler-zdenek> vyhledáno 10. 4. 2014.

http://www.terryhoponozky.cz/profile_file/file/27/VACA_o_filmovem_plakatu.pdf,
vyhledáno 17. 4. 2014.

http://www.terryhoponozky.cz/profile_file/file/14/Dusan_Brozman_O_plakatech_Karla_Vaci.pdf,
vyhledáno 17. 4. 2014.

<http://www.csfd.cz/film/7402-strasna-zena/>, vyhledáno 20. 4. 2014.

http://www.terryhoponozky.cz/profile_file/file/21/Milan_Grygar_o_plakatech.pdf,
vyhledáno 2. 4. 2014.

<http://guitynovin.blogspot.cz/2011/09/chapter-46-history-of-american-movie.html>,
vyhledáno 2. 3. 2014.

Rozhovory:

http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/umelec-yossi-lemel-je-cim-dal-tezsi-lidi-zaujmut--1331115, vyhledáno 27.3.2014.

http://www.rozhlas.cz/mozaika/film/_zprava/716751, vyhledáno 17. 4. 2014.

http://www.rozhlas.cz/mozaika/film/_zprava/592400, vyhledáno 10. 4. 2014.

http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/328396, vyhledáno 17. 4. 2014.

<http://www.novinky.cz/kultura/300876-zdenek-ziegler-hlavne-musite-neco-delat-aby-po-vas-neco-zustalo.html> vyhledáno 10. 4. 2014.

Obrazová příloha:

- Čerpáno z prezentace k přednášce Pavla Rajčana, která se konala v Českých Budějovicích dne 13. 12. 2012 ve Wortnerově domě. Čerpáno z prezentace k této přednášce, kterou mi Pavel Rajčan laskavě zapůjčil.

- Dále jsem čerpala z webových stránek terryhoponozky.cz,

- z blogu guitynovin: <http://guitynovin.blogspot.cz/2011/09/chapter-46-history-of-american-movie.html>

- z Wikipedia.org:

http://cs.wikipedia.org/wiki/Idyla_ze_star%C3%A9_Prahy#mediaviewer/Soubor:Idyla.jpg

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cinematograph_Lumiere_advertisement_1895.jpg

<http://www.wikipaintings.org/en/domenico-veneziano/portrait-of-a-young-woman>

- Posterpage: http://www.posterpage.ch/exhib/ex64_czf/ex64_czf.htm

- <http://my.firedoglake.com/masaccio/2011/01/15/saturday-art-the-banquet-by-rene-magritte/>

8. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



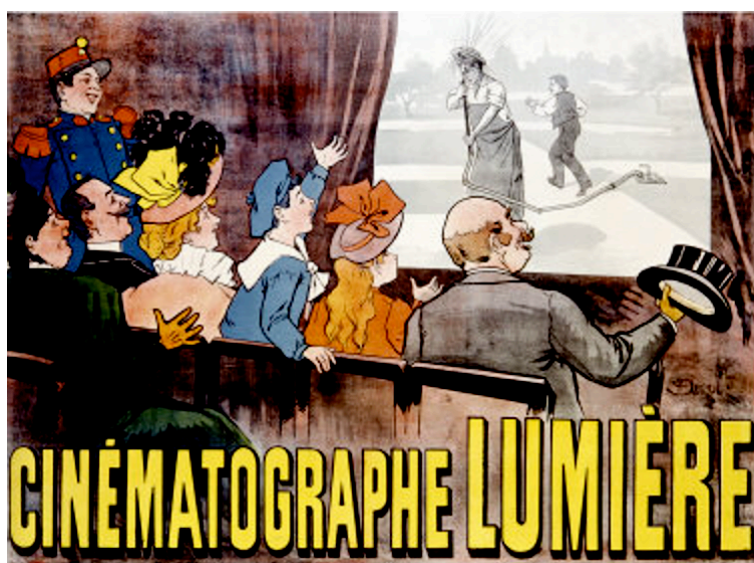
1. Jaroslav Fišer „Horalka“ 1961 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



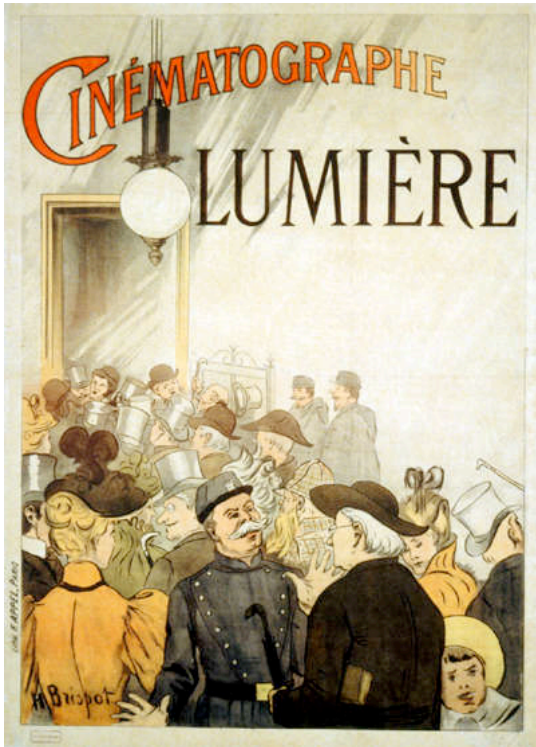
2. „Horalka“ 1961 Italská verze [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



3. Jiří Figer „Daleko od Moskvy“ 1951 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



4. Marcellino Auzoelli „Pokropaný kopáč“ 1895 [Zdroj: blog guitynovin]



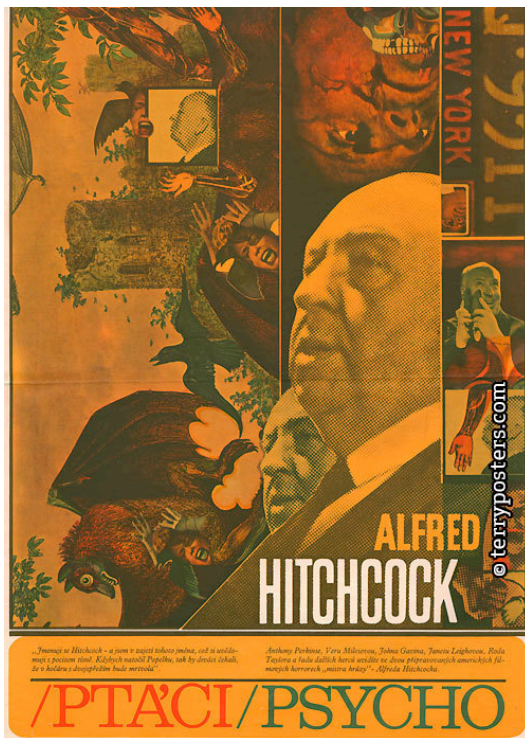
5. Henri Brispot 1895 [Zdroj: Wikipedia.org]



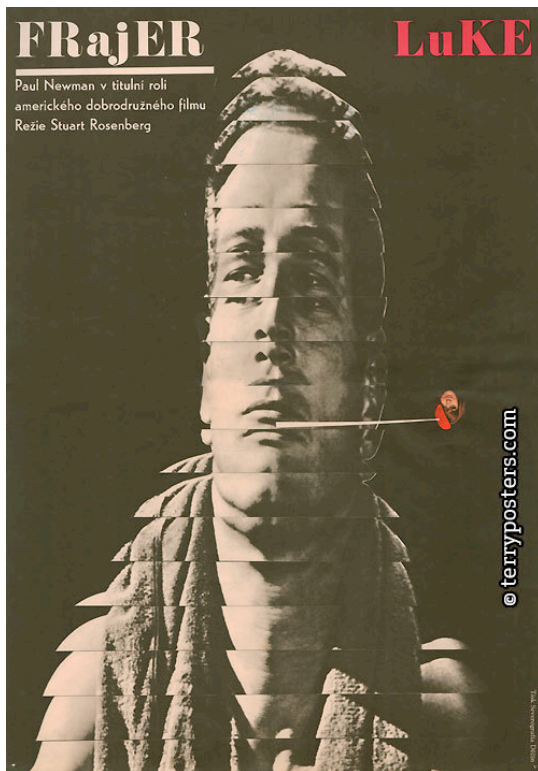
6. Josef Wenig, „Idyla ze staré Prahy“ 1913 [Zdroj: Wikipedia.org]



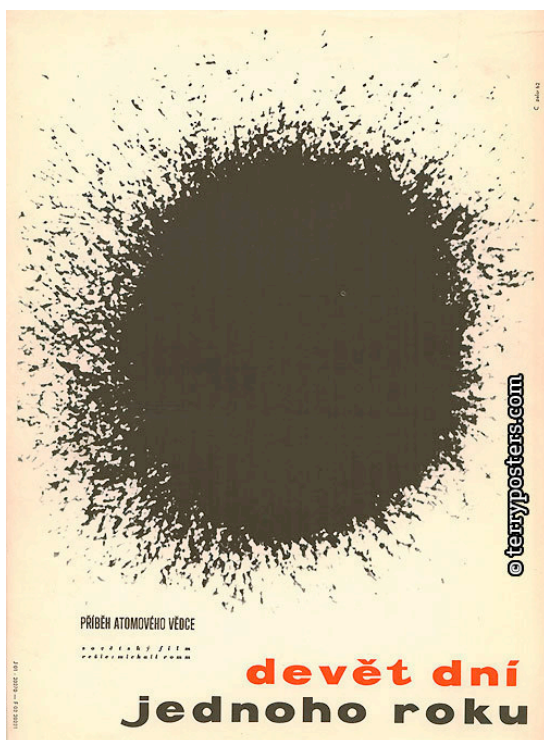
7. „Extáze“ 1932, Ateliér Rotter [Zdroj: Posterpage]



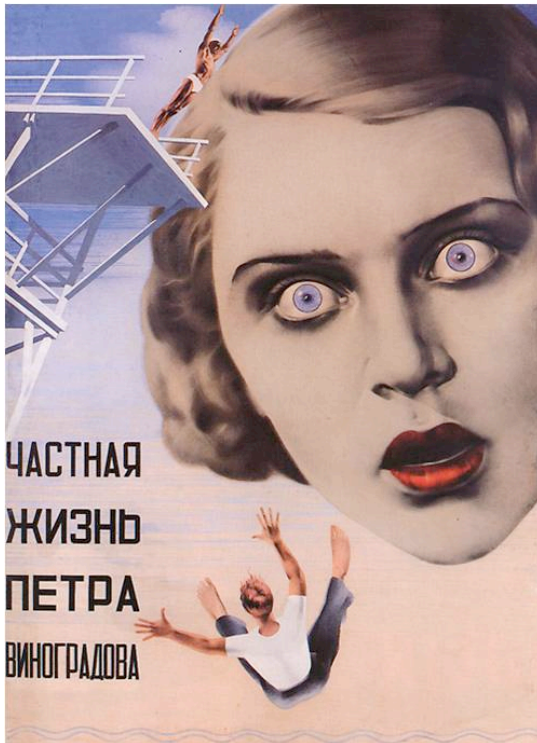
8. „Ptáci“ Zdeněk Ziegler 1970 [Zdroj: terryhopenozky.cz]



9. „FrajER Luke“ Milan Grygar 1967 [Zdroj: terryhopenozky.cz]



10. Zdeněk Palc „Devět dní jednoho roku“ 1962 [Zdroj: terryhopenozky.cz]



11. Anatoly Belsky „*Soukromý život Petra Vinogradofa*” 1934 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



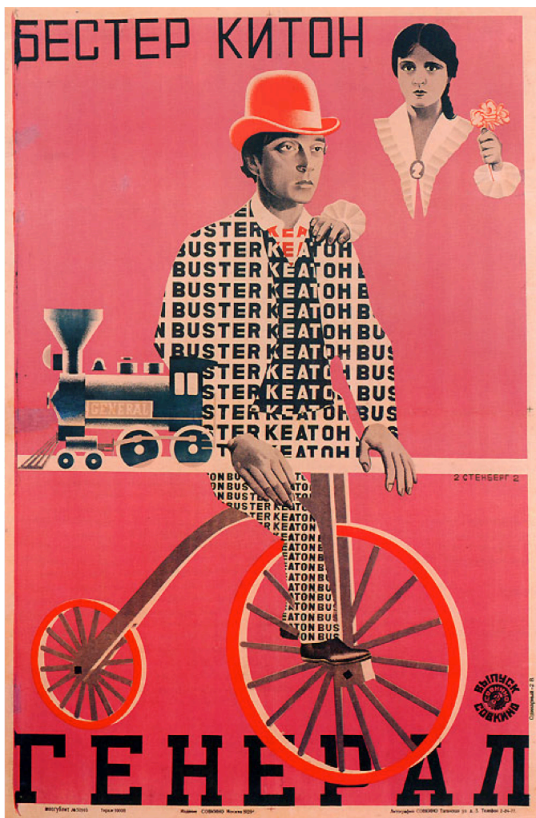
12. Anatoly Belsky: „*Eliso*“ 1928 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



13. Nikolaj P. Prusakov „Eliso“ 1928 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



14. Alexander Naumov: „Bella Donna“ 1927 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



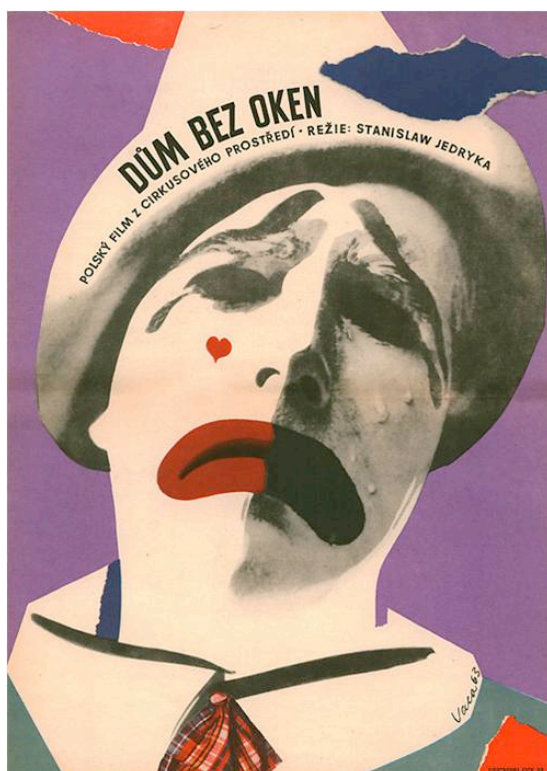
15. Georgii & Vladimir Stenberg „Frigo na mašine” 1929 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



16. Roman Cieśliewicz „Pan Anatol” 1959 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



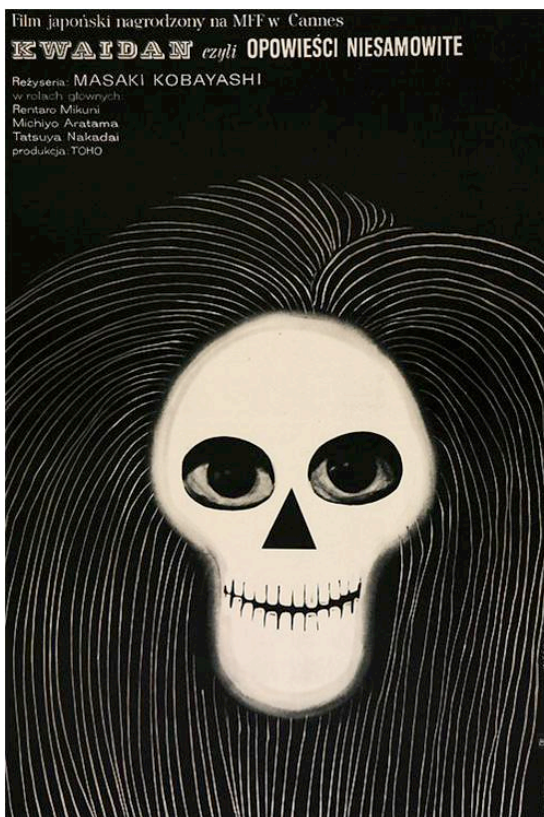
17. Wiktor Górka „Dom bez okien” 1962 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



18. Karel Vaca „Dům bez oken” 1963 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



21. Roman Cieslewicz, „Ludzie i wilki“1959 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



22. Wiktor Górka „Kwaidan czyli opowiesci niesamowite” 1966 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



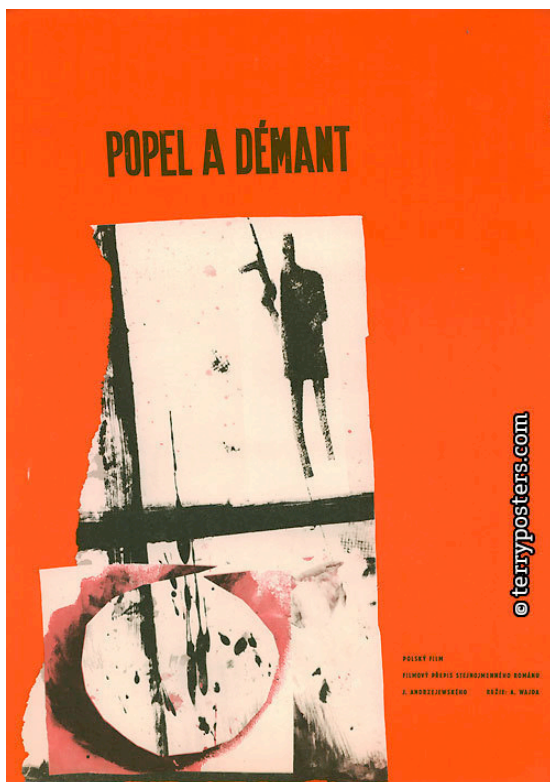
23. Adolf Born „*Všechno zlato světa*“ 1962 [Zdroj: terryhopozky.cz]



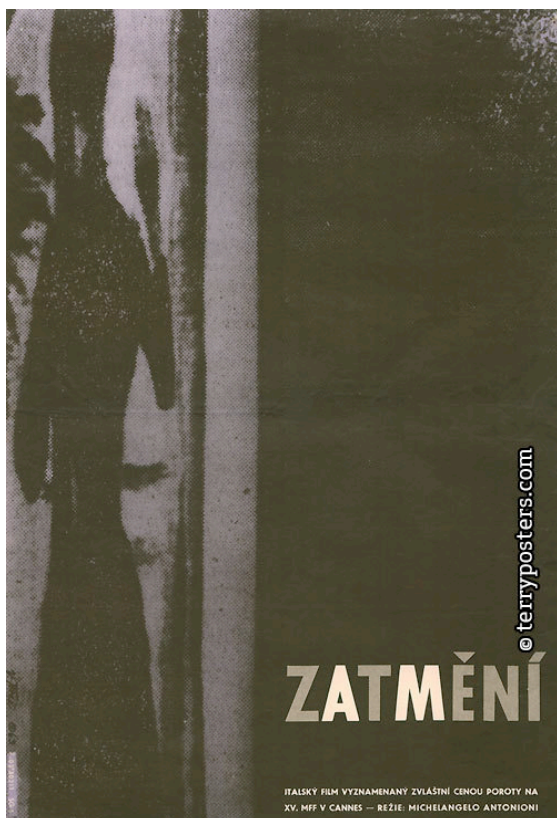
24. Josef Vyleťal „*Hrdina má strach*“ 1965 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



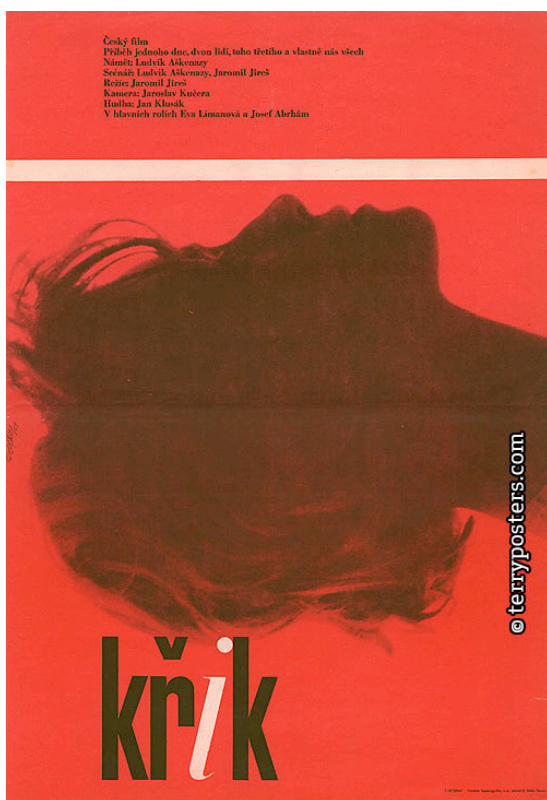
25. Josef Vyleťal „*Don Gabriel*“ 1967 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



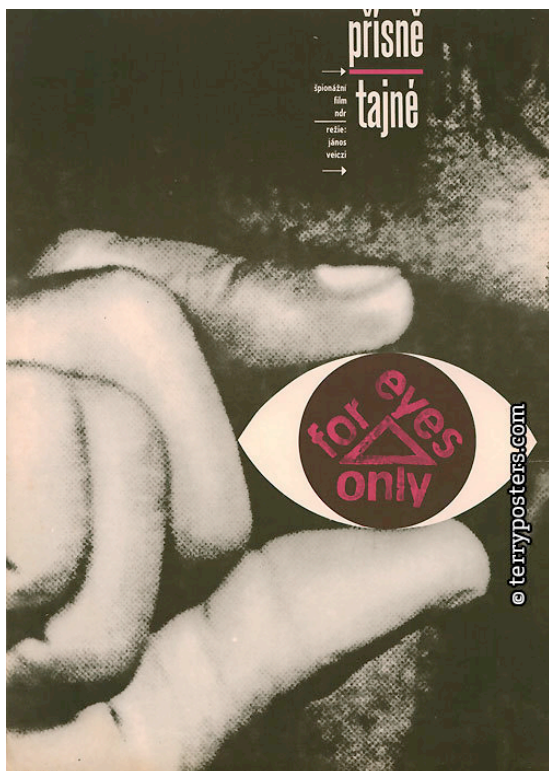
26. Vladimír Tesař „*Popel a dýmá*“ 1963 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



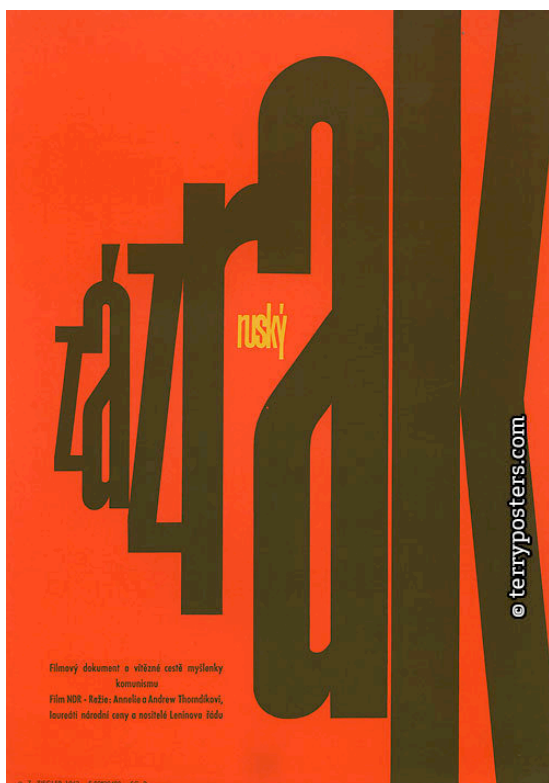
27. Vladimír Tesař „Zatmění“ 1963 [Zdroj: terryhponozky.cz]



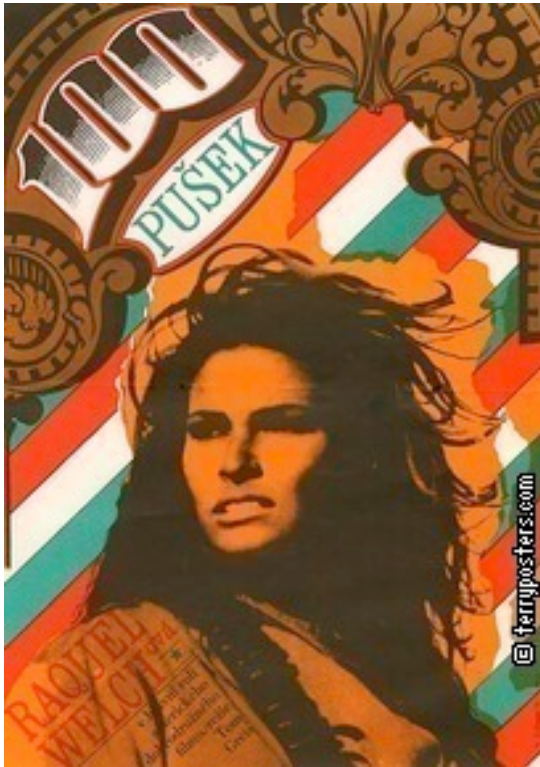
28. Zdeněk Ziegler „Křik“ 1963 [Zdroj: terryhponozky.cz]



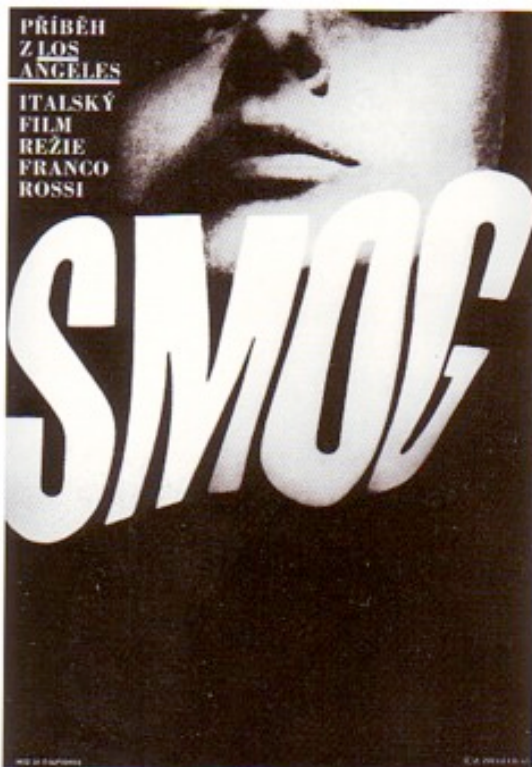
29. Zdeněk Ziegler „Přísně tajné“ 1963 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



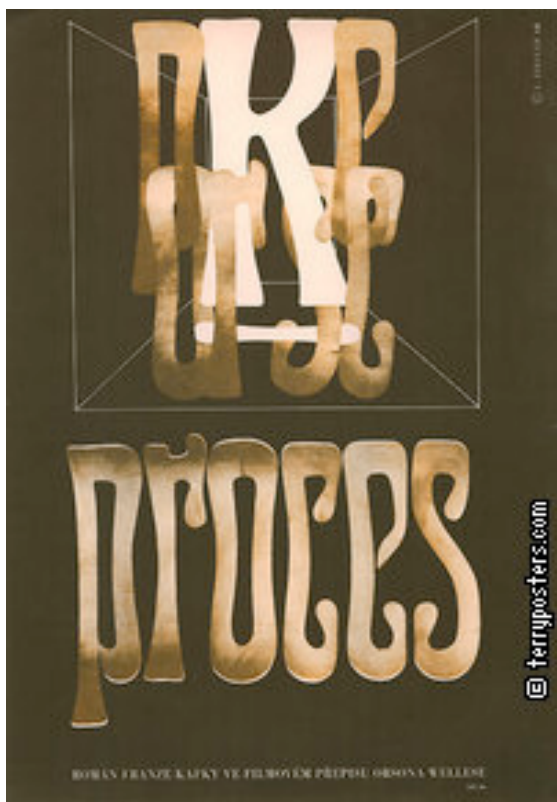
30. Zdeněk Ziegler „Ruský zázrak“ 1963 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



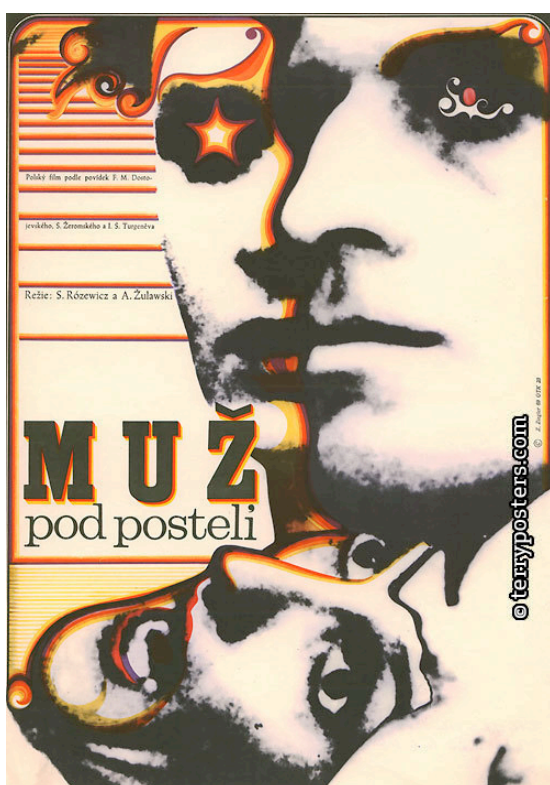
31. Zdeněk Ziegler „100 pušek“ 1970 [Zdroj: terryhponozky.cz]



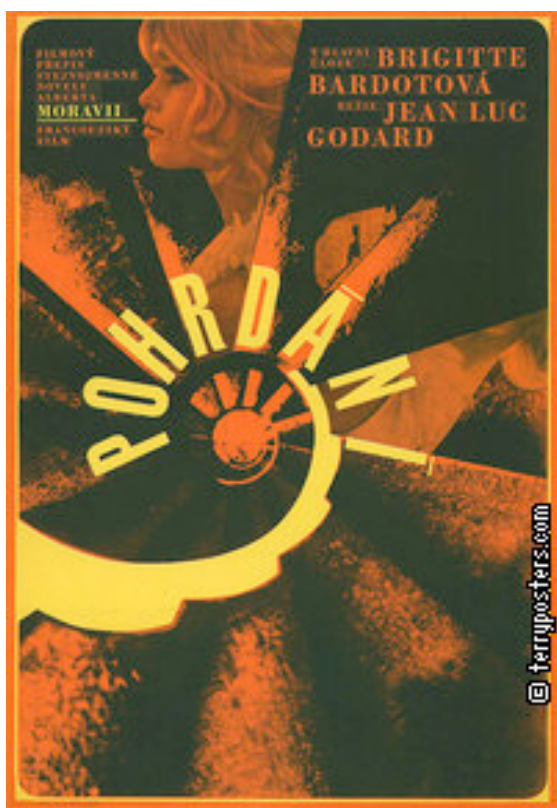
32. Zdeněk Ziegler „Smog“ 1965 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



33. Zdeněk Ziegler „Proces“ 1968 [Zdroj: terryhopenozky.cz]

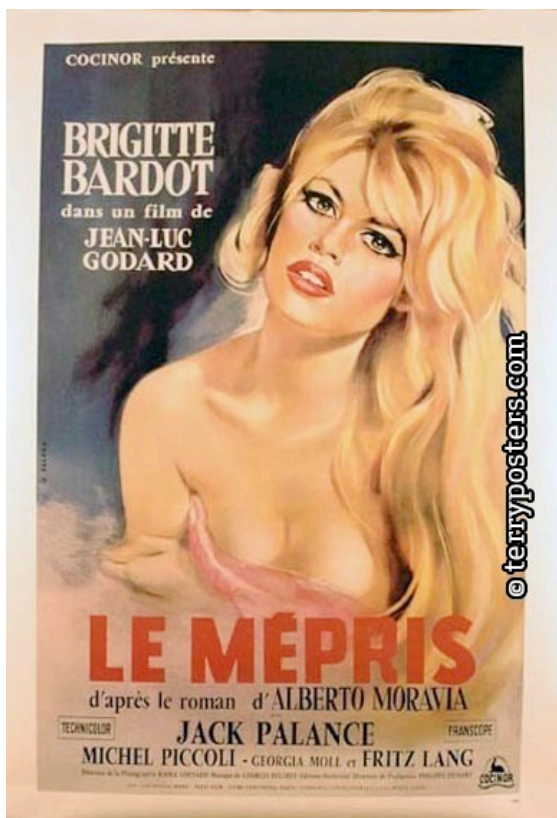


34. Zdeněk Ziegler „Muž pod postelí“ 1969 [Zdroj: terryhopenozky.cz]

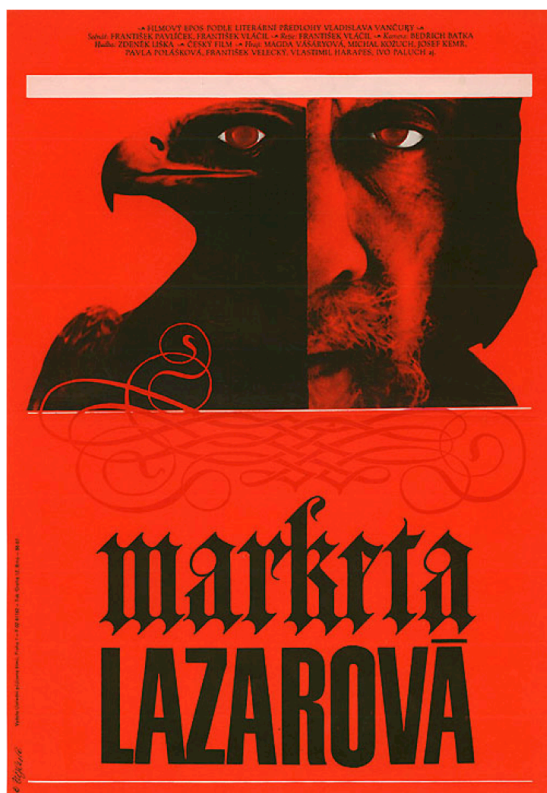


35. Zdeněk Ziegler „Pohrdání“ 1967

[Zdroj: terryhoponozky.cz]



36. „Le Mépris“ 1967 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



39. Zdeněk Ziegler „*Markéta Lazarová*“ 1966 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



40. Zdeněk Ziegler „*V zajetí smíchu*“ 1964 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



41. Zdeněk Ziegler „*Sněhová královna*“ 1979 [Zdroj: terryhoponozky.cz]

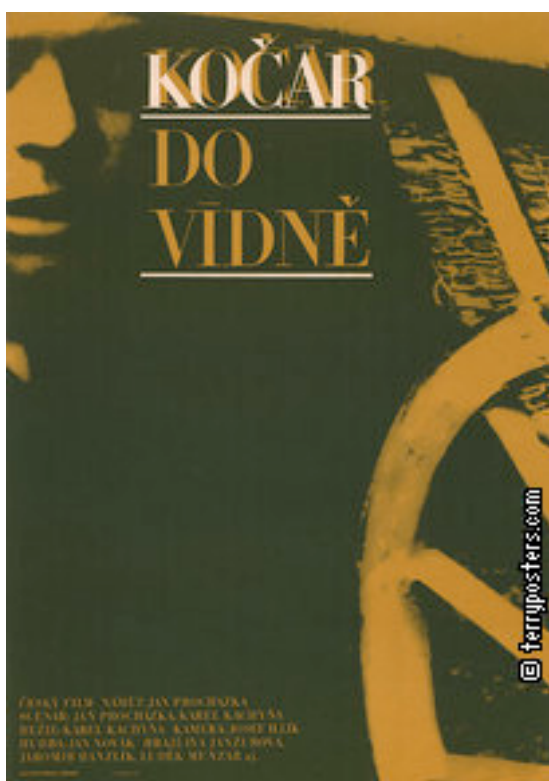


42. René Magritte „*The Banquet*“ 1958

[Zdroj: <http://my.firedoglake.com/masaccio/2011/01/15/saturday-art-the-banquet-by-rene-magritte/>]



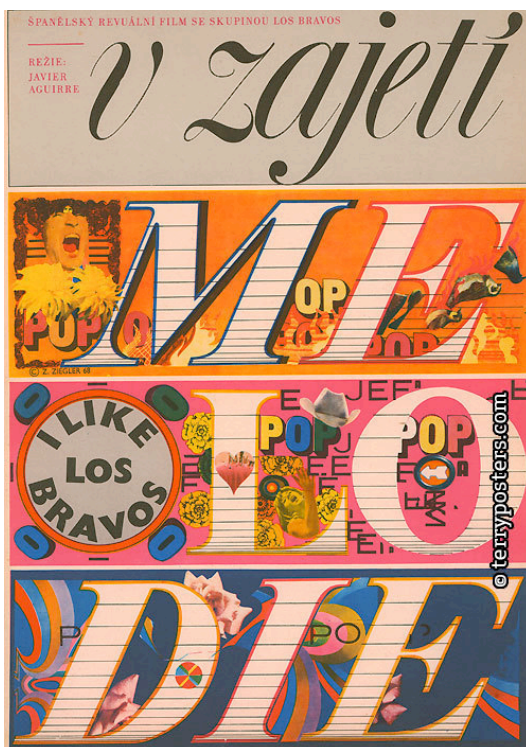
43. Zdeněk Ziegler „*Tajemství čínského karafiátu*“ 1965 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



44. Zdeněk Ziegler „*Kočár do Vídně*“ 1966 [Zdroj: terryhopenozky.cz]



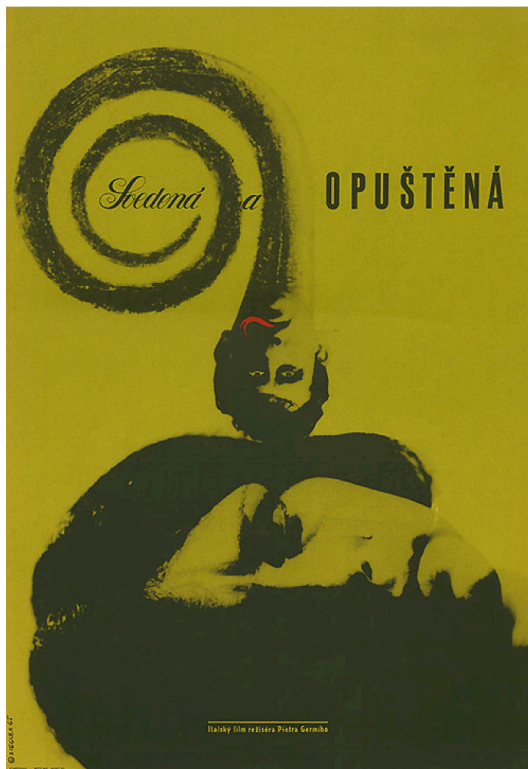
45. Zdeněk Ziegler „Klub mladých“ 1964 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



46. Zdeněk Ziegler „V zajetí melodie“ 1968 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



47. Zdeněk Ziegler „Plný život“ 1963 [Zdroj: terryhponozky.cz]

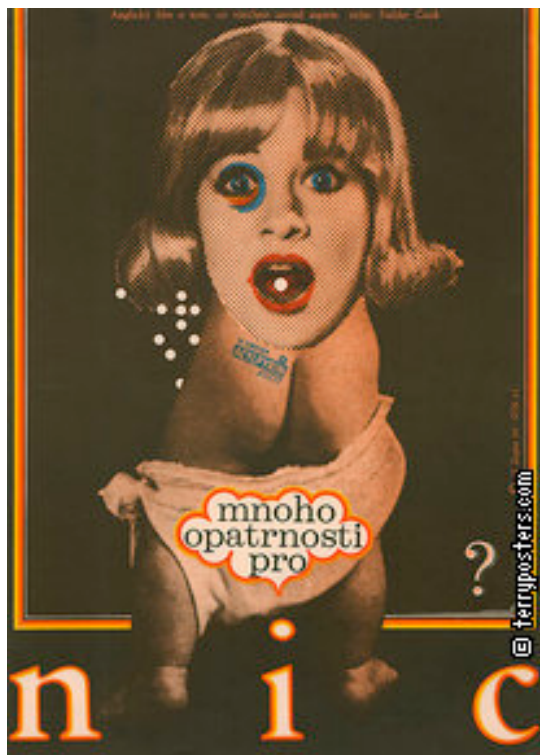


48. Zdeněk Ziegler „Svedená a opuštěná“ 1965 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



49. Zdeněk Ziegler „Faraón“ 1966

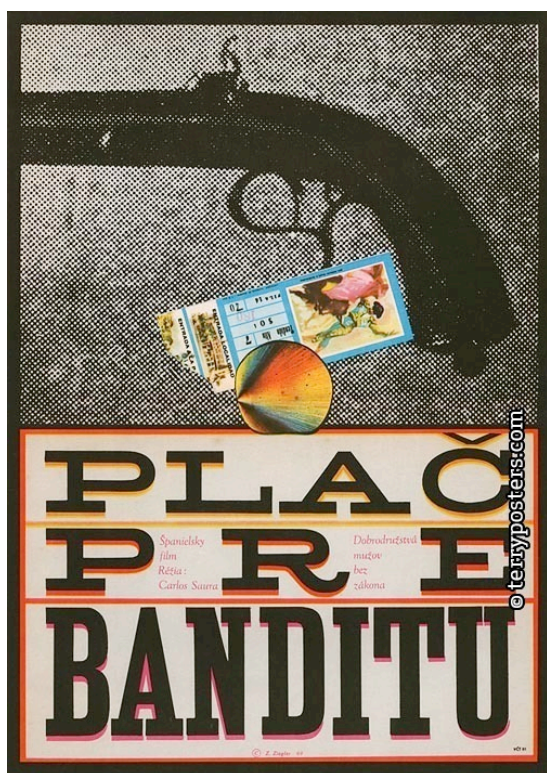
[Zdroj: terryhoponozky.cz]



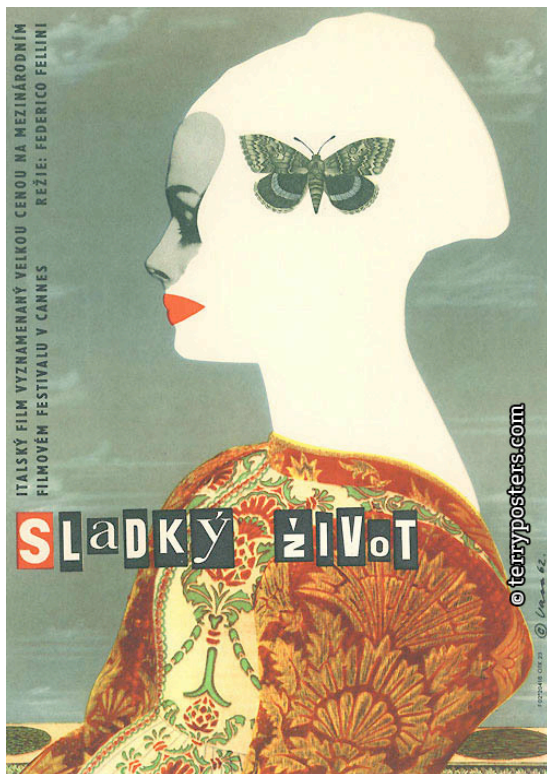
50. Zdeněk Ziegler „Mnoho opatrnosti pro nic“ 1968 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



51. Zdeněk Ziegler „*Já spravedlnost*“ 1968 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



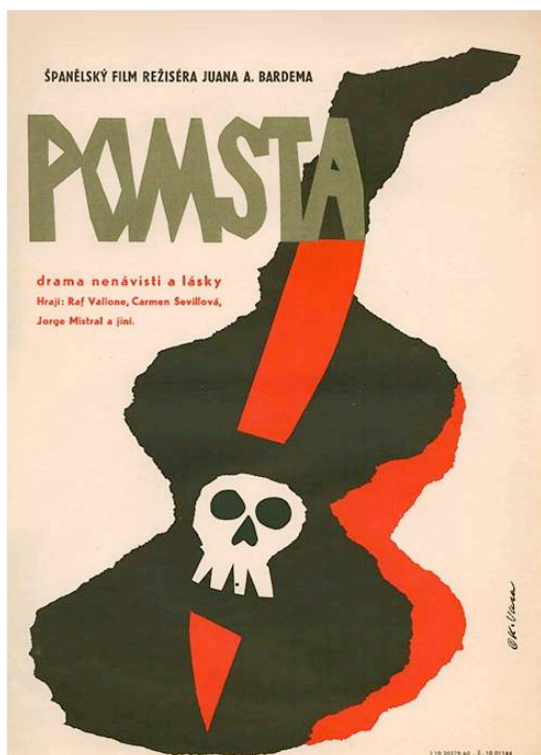
52. Zdeněk Ziegler „*Pláč pro banditu*“ 1969 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



53. Karel Vaca „Sladký život“ 1962 [Zdroj: terryhopenozky.cz] 54. Domenico Veneziano [Zdroj: Wikipedia.org]



55. „La dolce vita“ 1962 – srovnání s plakátem z italského grafického studia [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



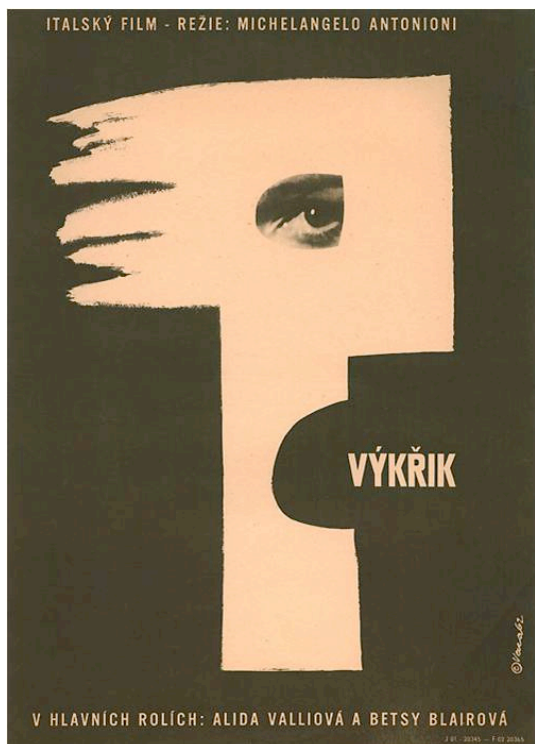
56. Karel Vaca „Pomsta“ 1960
[Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



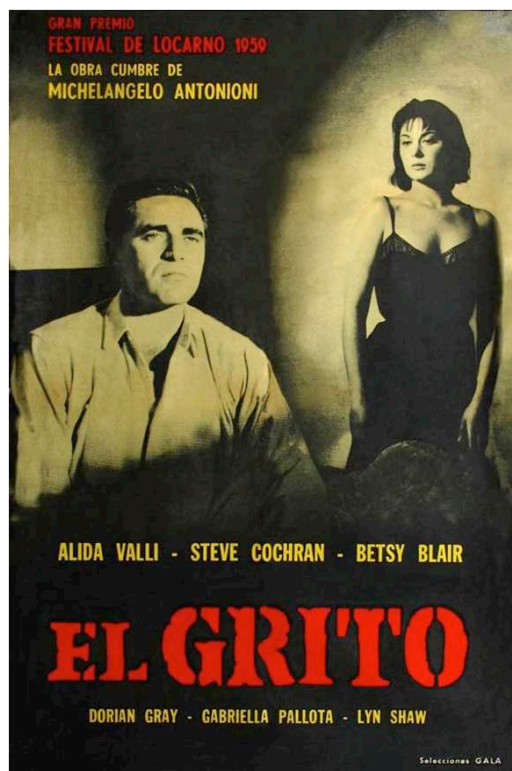
57. „Revenge“ Zahraniční plakát
[Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



58. Karel Vaca „Falešná ruka zákona“ 1965 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



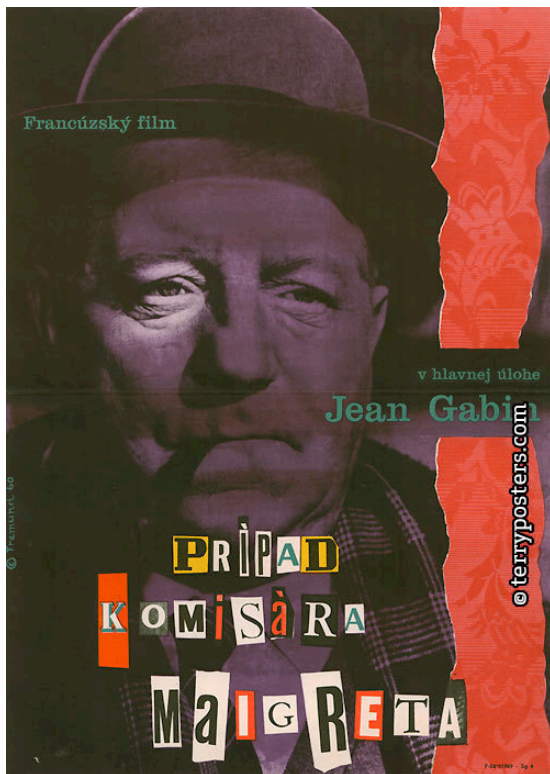
59. Karel Vaca „Výkřik“, 1962
[Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



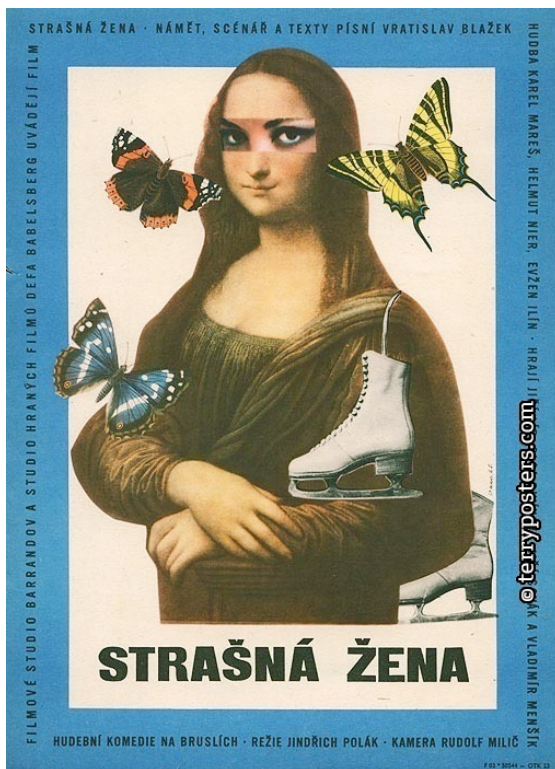
60. Zahraniční verze plakátu
[Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



61. Karel Vaca „Honba za kytarami“ 1966 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



62. Richard Freumund „Případ komisaře Maigreta“ 1960 [Zdroj: terryhopenozky.cz]



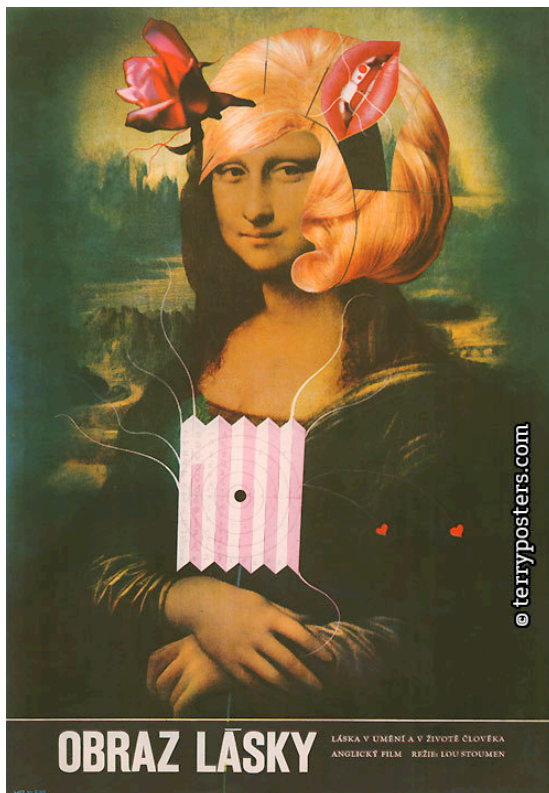
63. Karel Vaca „Strašná žena“ 1965 [Zdroj: terryhopenozky.cz]



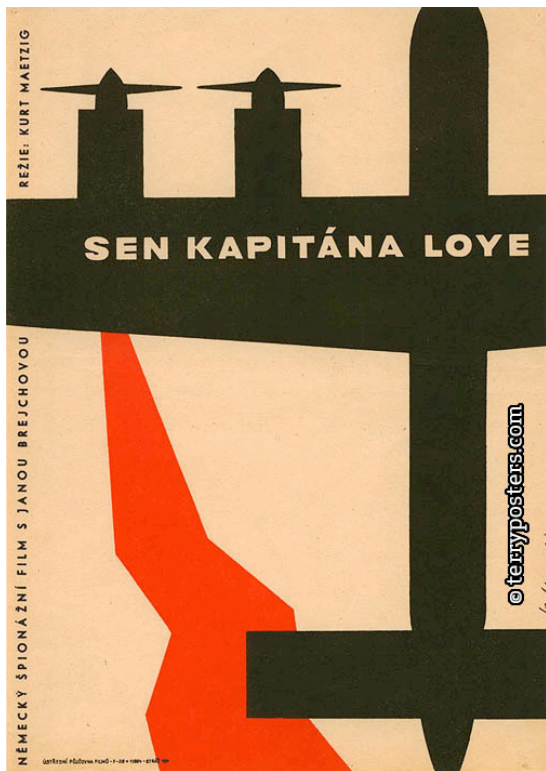
64. Karel Vaca „Rogopag“ 1963
[Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



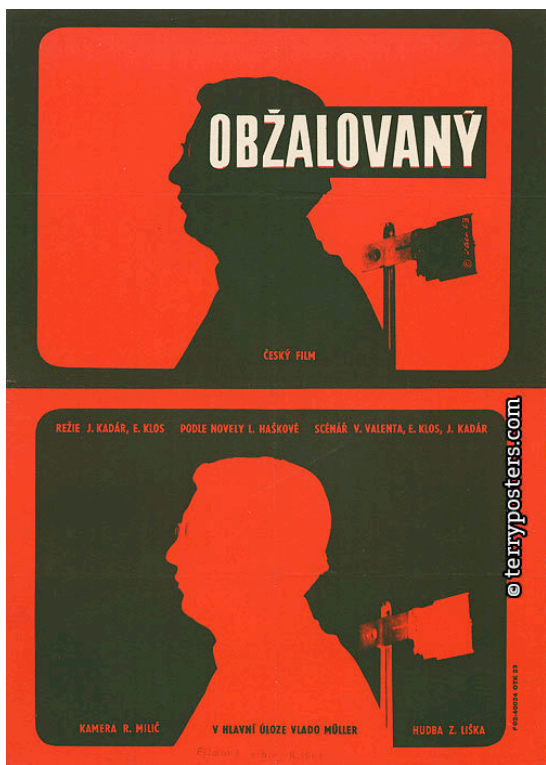
65. „Rogopag“ Francouzský plakát 1963
[Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



66. Josef Vyleťal „Obraz Lásky“ 1966 [Zdroj: terryhponozky.cz]



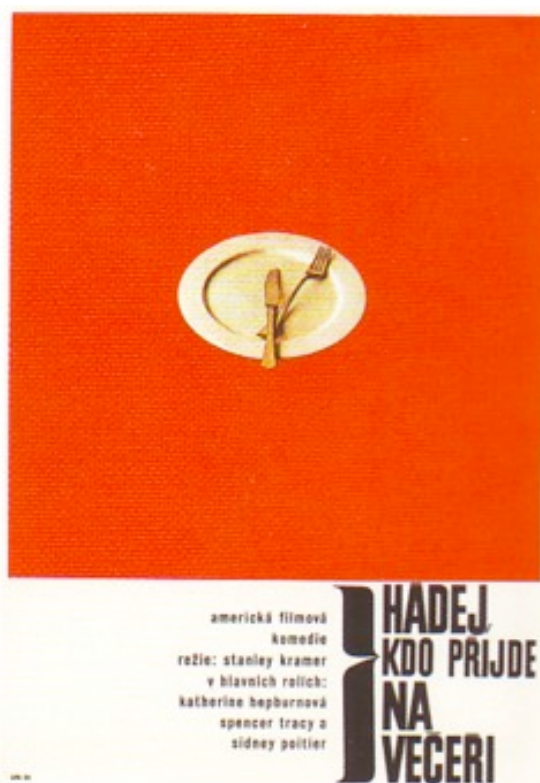
67. Karel Vaca „Sen kapitána Loye“ 1961 [Zdroj: terryhponozky.cz]



68. Karel Vaca „Obžalovaný“ 1963 [Zdroj: terryhponozky.cz]



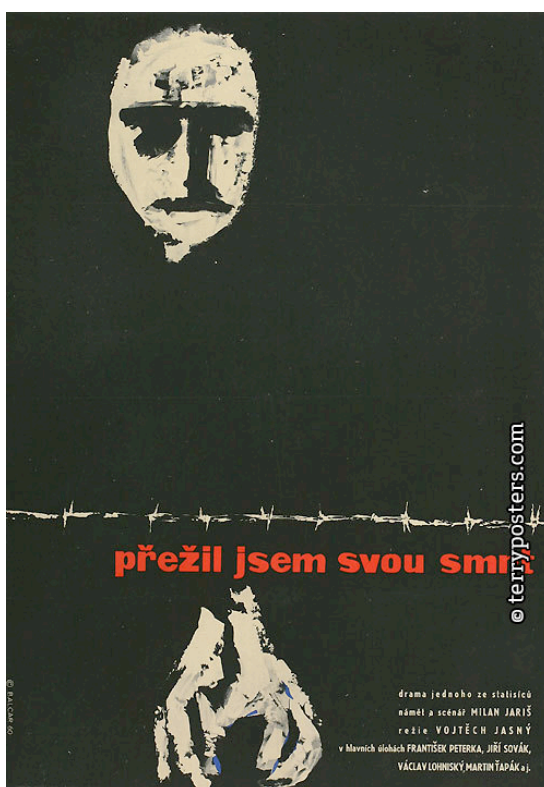
69. Karel Vaca „Alpská balada“ 1966 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



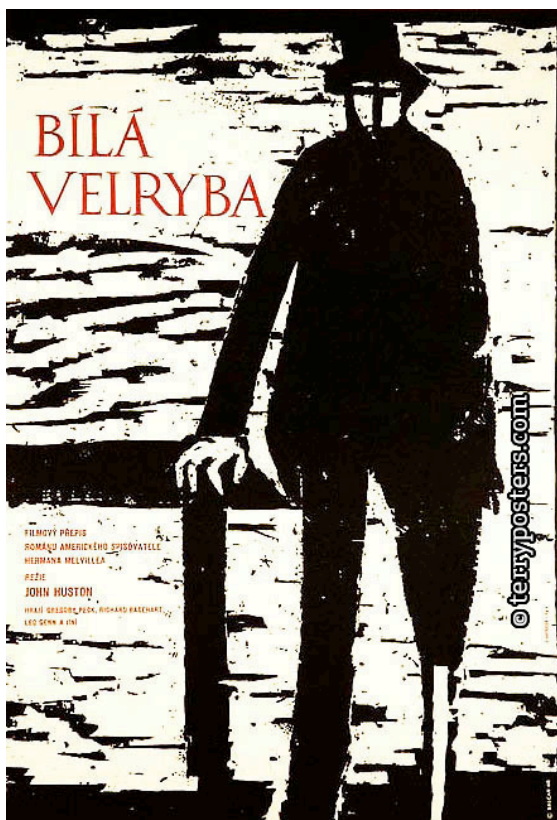
70.K.Vaca „Hádej kdo přijde na večeři“ 1969 71. „Guess who’s coming to diner“ USA verze 1967 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



72. Nikolai Prusakov „*Muž v ohni*“ 1929 [Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



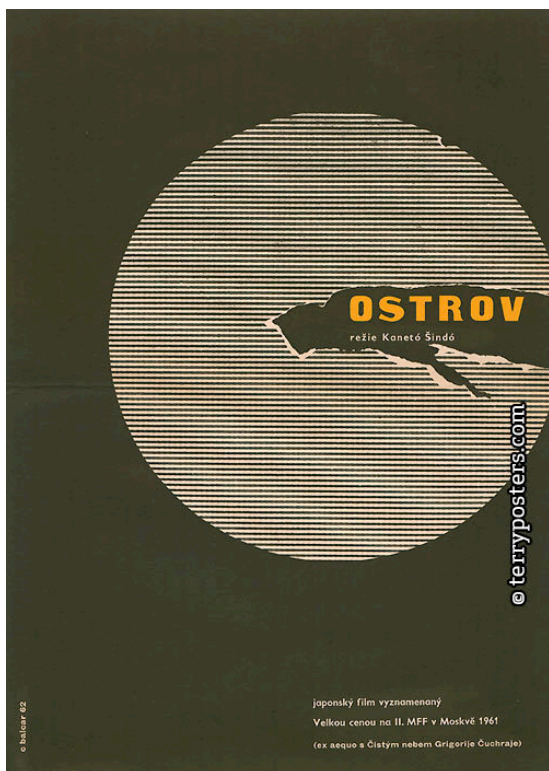
73. Jiří Balcar „*Přežil jsem svou smrt*“ 1959 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



74. Jiří Balcar „Bílá velryba“ 1960 [Zdroj: terryhponozky.cz]



75. Jiří Balcar „Bitva na pochodu“ 1962 [Zdroj: terryhponozky.cz]



76. Jiří Balcar „*Ostrov*“ 1962 [Zdroj: terryhoponozky.cz]



77. Jiří Balcar „*Silnice*“ 1962
[Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]



78. „*La strada*“ Zahraniční verze plakátu
[Zdroj: Prezentace Pavla Rajčana]