

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Animovaná tvorba

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**VÝTVARNÁ ESTETIKA  
V ANIMOVANÝCH FILMECH PRO DĚTI**

**Alžbeta Mačáková Mišejková**

Vedoucí práce: ak. mal. Pavel Koutský

Oponentka práce: Mgr. et Mgr. Eliška Děcká, Ph.D.

Datum obhajoby: 21. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Film, Television, Photography and New Media

Animation Film

**BACHELOR THESIS**

**ART AESTHETICS IN ANIMATED FILMS  
FOR CHILDREN**

**Alžbeta Mačáková Mišejková**

Supervisor: ak. mal. Pavel Koutský

Opponent: Mgr. et Mgr. Eliška Děcká, Ph.D.

Date of Defense: 21. 9. 2021

Academic title to be assigned: BcA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

VÝTVARNÁ ESTETIKA V ANIMOVANÝCH FILMECH PRO DĚTI

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomantky

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

### **Poděkování**

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu své bakalářské práce, ak. mal. Pavlu Koutskému, za jeho ochotu a vstřícnost, svým dvěma dcerám za nesmírnou trpělivost a mému muži za podporu.

### **Abstract:**

V této bakalářské práci se zabývám významem a důležitostí výtvarné estetiky v animovaných filmech pro děti, specifiky a potřebami výtvarné složky filmu a rozdílama v této oblasti mezi animovaným filmem určeným pro dospělého diváka a dítě. Rovněž se v práci věnuji estetické funkci uměleckého díla, odpovědnosti umělce a vlivem výtvarna působícího na dětského diváka skrze animovaný film.

**Klíčová slova:** výtvarné ztvárnění, animovaný film pro děti, animace, výtvarná estetika, výtvarníci, vliv

### **Abstract:**

This bachelor thesis deals with purport and importance of art aesthetics in animated films for children, specifics and needs of art design and differences in this area between animated film for adult spectator and for kid. As well I write about aesthetic function of a work of art, responsibility of an artist, and influence art design affects children spectators through the animated film.

**Keywords:** artistic expression, animation for children, animation, artistic aesthetics, artists, effect

## **OBSAH**

### **1 Úvod**

### **2 Animace**

- 2. 1.** Animace – umění
  - 2. 1. 1.** Vnější projev umění
- 2. 2.** Úloha a funkce umění
  - 2. 2. 1.** Estetická funkce
  - 2. 2. 2.** Estetické vnímání

### **3 Pohled z hlediska dítěte – diváka**

- 3. 1.** Preference dětí versus estetická hodnota
  - 3. 1. 1.** Vývoj dětského vnímání a dětského výtvarného projevu
- 3. 2.** Umění dětem

### **4 Pohled z hlediska tvůrce – výtvarníka**

- 4. 1.** Výtvarno jako výrazový prostředek
  - 4. 1. 1.** Od ilustrace k animaci
  - 4. 1. 2.** Specifika výtvarna v animovaném filmu
- 4. 2.** Cílová skupina – dětský divák

### **5 Závěr**

### **6 Seznam použité literatury**

## 1 Úvod

Když se řekne animovaný film, většině široké veřejnosti se automaticky vybaví nějaká animovaná pohádka pro děti, ať už kreslená, loutková, oživená digitální animací, či jinou technikou. Animovaný film pro děti má svou nezastupitelnou a výjimečnou pozici ve světě animovaného filmu jako takového. Je to dáno jak historickou tradicí, tak samotnou svou podstatou animace a jejími výrazovými prostředky. A právě jednomu z výrazových prostředků animace cílené dětem se bude tato práce věnovat. Řeč je o výtvarné stránce animovaného filmu, která je zvláště v tom dětském, jednou z nejdůležitějších výrazových prostředků, jež bezprostředně působí na diváka, a která zpravidla určuje první dojem z celého animovaného díla. Smysl zrakový se zde uplatňuje v celé své šíři a je to právě on, který vyhodnotí ještě předtím, než stačíme zapojit rozumové schopnosti a jiné smysly, jestli se nám dílo líbí, či naopak, a zanechává v nás tak nesmazatelný otisk smyslového zážitku, na jehož podkladě se zrodí naše emoce. Děti jsou obecně smyslově vnímavější a intuitivnější, proto i na výtvarné ztvárnění animovaného filmu reagují citlivěji, než je tomu u dospělého člověka, který do vnímání zapojuje už i jiné aspekty, než jen čirý smyslový vjem. Například zkušenosti, či vědomosti, kterých dítě ještě tolik nemá.

V této práci se budu zabývat především estetickým významem výtvarné stránky animovaného filmu určeného dětskému divákovi a jeho vlivu na estetický cit dětí. Pokusím se na toto nahlédnout jak z úhlu dětských potřeb a psychologického vývoje do té míry, do které to bude pro tuto práci potřebné, tak z úhlu tvůrce filmu. Pokusím se také specifikovat rozdíly mezi tvorbou výtvarna v animovaném filmu pro dětského a dospělého diváka. Protože vývoj a potřeby dětí se v průběhu věku natolik mění, že by nebylo v silách této práce vše obsáhnout, soustředím se budu na nejmenší děti a děti předškolního věku, se kterými mám vlastní zkušenost a nejvíce vzbuzují v této oblasti můj zájem.



## 2 Animace

Umění se už od antického Řecka rozlišuje na umění múzická a nemúzická, do kterých spadá výtvarné umění. Je jedním z nejstarších uměleckých druhů, na rozdíl od animovaného filmu, který je v porovnání s jinými uměleckými druhy velice mladým. Výtvarník animovaného filmu je, jak píše Poš, jedním z nejmladších z prastarého rodu výtvarného umění<sup>1</sup>. Animace má velmi široký záběr a mnoho podob. Definice animace existuje hned několik, přičemž každá klade důraz na jinou stránku animace, nebo se snaží postihnout jistý charakteristický rys. Například Urc vysvětluje pojem animace ruským výrazem pro animaci, který v překladu znamená multiplikace (tedy množení) a francouzským výrazem, který se překládá jako oživení kresby. Oba tyto termíny vystihují animaci spíše technicky<sup>2</sup>. Nicméně zdaleka nevystihují podstatu animace. Jedním ze specifíků animovaného filmu je vysoká stylizace reality. Jak píše Urc, realita je zhutnělá do zkratk, znaků a stylizace, které mají svou vlastní pohybovou stylistiku<sup>3</sup>. Opět je to myšlenka zaměřená jen na určitou část animace. V dnešní době je považovaná za oficiální definici animace formulace mezinárodní asociace ASIFA: „Umění animace je vytváření pohyblivých obrazů všemi technikami s výjimkou živé akce“<sup>4</sup>.

Pro bližší pochopení animace považuji za důležité i vymezení animace na poli filmu a výtvarného umění. Animace, jak se zdá, stojí jednou nohou v umění kinematografickém a druhou nohou ve výtvarném umění. Některé filmy se zdají být víc výtvarným uměním, než filmem, a jiné naopak, ale přesto mají vždy určitý podíl z jednoho i druhého. V tomto textu se chci však zabývat animovanými filmy pro děti, které nejsou čistě výtvarným uměním, byť rozpohybovaným, ale splňují všechny znaky animovaného filmu, povětšinou dějového charakteru. Ačkoliv má teoreticky animace více společného s filmem hraným, než s výtvarným uměním, přesto sehrává výtvarná stránka v animovaném filmu jednu z nejdůležitějších rolí.

### 2. 1. Animace – umění

V této práci mluvím o animaci, či animovaném filmu jako o umění. Existují samozřejmě i různé jiné formy animace, které umělecké ambice nemají, ať už

- 1 Srov. POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Svoboda, s. p., 1990, s. 9. ISBN 80-207-0159-1.
- 2 Srov. URC, Rudolf. *Animovaný film*. 2. Martin: Vydavatelství Osveta n. p., 1984, s. 9.
- 3 Srov. tamtéž, s. 46.
- 4 KUBÍČEK, Jiří. *Úvod do estetiky animace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra animované tvorby, 2004, s. 9. ISBN 80-7331-019-8.

programově, či z jiných důvodů. Jejich cíl je zaměřen jiným směrem, než kam míří umění. Tento druh animace však není předmětem tohoto textu.

Jestliže mluvím o animaci jako o umění a dále se budu zabývat estetickým významem výtvarna, které je jednou z funkcí umění, zaměřím nejdříve pozornost na samotné umění do té míry, aby to bylo přínosné cíli tohoto textu.

Definovat umění se lidstvo snažilo snad v každém období. Jedna z prvních a dodnes užívaných definic, ze které vycházeli další filozofové i lidé zabývající se oblastí teorie umění, pochází už od Aristotela. Aristoteles nazývá umění schopností tvořit díla krásná a umění tedy spadá do oblasti krásných umění<sup>5</sup>.

Umění chápáno jako krásné, a později jako estetický zážitek, přetrvávalo až do dvacátého století. S nástupem postimpresionismu a jiných uměleckých směrů, které tuto definici nesplňovaly, se hledaly v oblasti teorie umění jiné způsoby, jak zahrnout do definice díla dosud patřící do oblasti umění, tak díla nově vzniklé a vznikající, které sice nesplňovaly podmínku krásy, ale byly považované za umění. Tak vznikly různé definice, které považovaly za umění takové dílo, které sám umělec označí za umělecké, nebo teorie povyšující artefakt na umělecké dílo, která však klade značné nároky na toho, kdo označuje dílo za umělecké. Podle této teorie je nutné znát jak historii umění, tak všechny dosavadní teorie umění, tedy znát celý kontext světa umění. Z toho vyplývá, že rozhodovat o tom co je a není umění, může jen určitá zainteresovaná skupina lidí pohybujících se poli uměleckého světa. Podle dalších teoretiků je definovat umění nemožné, protože umění je oblast, kde vznikají stále nová a nová díla, které předem do definice zahrnout nelze<sup>6</sup>.

Jisté je, že teorie umění se pořád snaží postihnout podstatu umění, a vyvíjí se stejně jako umění samo. Je to podobné jako s definicí animace, kdy doposud neexistuje definice, která by vyjádřila pojem v celé své šíři, a která by se dala označit za ucelenou a dokonalou. Přesto má smysl snažit se podstatu umění uchopit a pochopit, protože se tak přispívá k poznávání dalších aspektů tohoto fenoménu.

„Skutečné umělecké dílo je plně slovy nevyjádřitelné a jakákoliv jeho analýza musí být nedostatečná. Přesto mají pokusy o rozbor díla a jeho výklad svůj smysl, neboť prostě přispívají k jeho objasňování.“<sup>7</sup>

Umění je natolik rozsáhlá oblast, že se dotýká snad každé stránky lidského života, ale i množství vědních disciplín, především estetiky, etiky, filosofie

5 Srov. VYCHODIL, Julius. *Poetika*. Brno: Papežské knihtiskárny Benediktinů Rajhradských, 1897, s. 68-69.

6 Srov. SCHMIDTMAYEROVÁ, Petra. *Otázky po vztahu filosofie a umění v kontextu moderní a postmoderní tvorby*. České Budějovice, 2014. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta.

7 KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. *Psyché* (Grada), s. 29. ISBN 978-80-247-2329-7.

a teorie umění. Navíc je přímo každý tvořící umělec postavený ve své tvorbě před otázky etické, výchovné, společenské a samozřejmě i estetické. Domnívám se tedy, že i pro tvůrce samotné by mohlo být přínosné zabývat se také do určité míry teoretickým poznáním oblastí týkajících se umění. Není v silách této práce se jimi více zabývat, ale zmíním některé poznatky o umění, které sama pokládám za důležité, a které by snad mohly posloužit jako téma k dalšímu zamyšlení a pomohly by přispět k celistvosti myšlenky tohoto textu.

Ve spojitosti s uměním se někdy mluví o jakémsi oduševnění, či prodchnutí géniem ducha. Ve snaze postihnout tento jeden z nejvýstižnějších rysů umění se hledaly různé názvy. Je však třeba poznamenat, jak říká Maritain, že umění není nějaká vyšší síla, která nezávisle na člověku působí na zemi. Podle Maritaina je to zdatnost, kterou člověk disponuje. Stejně jako člověk myslí rozumem a nemyslí jen rozum sám, tak i svým uměním člověk tvoří, a ne umění samo<sup>8</sup>. Otázka, kde se v člověku bere ono oduševnění, tak ale ze stolu smetena není. Maritainova myšlenka nevylučuje inspiraci. Mluví pouze o energii, která bez lidského přičinění působí. Lidské přičinění je přitom v tomto klíčové. Je tedy třeba dodat, že umělec sám není pravým původcem myšlenky. Je spíše jakýmsi prostředníkem, skrze kterého, a díky kterému, se myšlenka může zrodit, zformovat. Proto se mluví o inspiraci, což v překladu znamená vdechnutí.

O tom mluví i Karel Čapek, když umělce přirovnává k plavčíkovi na Kolumbově lodi, který si první všimnul pevniny, a volá na ostatní. První si povšimnul skutečnosti, nevytvořil ji – je tedy spíše objevitelem<sup>9</sup>.

Spousta říká, že umění je odrazem ducha doby. Nehledě však na dobu vzniku, umění vždy pochází z jednoho a toho samého zdroje a směřuje ke stejnému cíli. Podle Foerstera se jedná o cit umělce, který je vložen do díla, a který se zrodil z nějakého životního zážitku<sup>10</sup>.

Myslím, že se mnoho mluví o *tvůrčí svobodě* (která je v umění bezesporu nepostradatelná), a pro samou radost z této svobody, se pozapomíná na *zodpovědnost*, kterou svoboda s sebou přináší. O zodpovědnosti mluví a vyzývají umělce i jiní odborníci věnující se dětské tvorbě, či výchově dětí. Věnuji proto malý prostor zodpovědnosti umělce a otázce tvůrčí svobody, protože to v kontextu myšlenky textu shledávám jako důležité. Je to téma, kterému by jistě bylo potřeba věnovat mnohem více prostoru, toto krátké shrnutí je tedy spíše podnětem k zamyšlení a dalšímu zkoumání a je určeno především tvůrcům. Tento pohled na umění všeobecně je podle mého mínění správným a skutečně plodným východiskem v tvůrčí svobodě. Maritain ve své knize *Odpovědnost umělce* rozebírá otázku mravnosti a tvůrčí svobody umělce. Na pomyslnou váhu

8 MARITAIN, Jacques. *Odpovědnost umělce*. Praha: Triáda, 2011. Delfín (Triáda), s. 35. ISBN 978-80-87256-46-6.

9 Srov. ČAPEK, Karel in SPOUSTA, Vladimír. *Metody a formy výchovy ve volném čase: kultura a umění ve výchově*. Brno: Masarykova univerzita, 1996, s. 33. ISBN 80-210-1275-7.

10 Srov. FOERSTER, Josef Bohuslav in SPOUSTA, tamtéž, s. 30.

staví na jednu stranu umění a na druhou mravnost, či morální správnost. Umění je zdatností, která se týká dobra díla, ne dobra člověka. Umění směřuje k dobru díla, a jeho cílem je dosažení absolutna, transcendentní krásy. Naopak mravnost je pak zdatností týkající se člověka<sup>11</sup>. Maritain přirovnává mravnost a umění ke dvěma autonomním světům, mezi nimiž vzniká napětí. Pokud se jedná o dobro uměleckého díla, mravnost ustupuje umění, a pokud se jedná o dobro lidského života, je to zcela v režii mravnosti. Nicméně se tyto světy prolínají, umění vzniká v lidském srdci, kde má konečné slovo mravnost. Člověk byl také dříve člověkem, než umělcem, tudíž mravnosti je umění nepřímo podřízeno<sup>12</sup>. Podle Maritaina člověk přirozeně tíhne k dobru, má přirozené nutkání vyvarovat se zla. A stejnětak umělec má přirozené nutkání tvořit jen dobrá díla. Když se člověk dopouští něčeho špatného, je to s cílem dosáhnout jiného dobra - subjektivního dobra, kterému v tu chvíli dá přednost před dobrem mravním. Umělec si přirozeně počíná stejně – umělecké svědomí mu nedovolí tvořit něco špatného, nehezkého, líbivého, či podbízivého. Nemůže chtít být špatným umělcem, stejně jako člověk nemůže chtít být špatným člověkem<sup>13</sup>.

Proč se tedy setkáváme běžně se situacemi, kdy vznikají díla kýčovitá, líbivá, populistická, a to častokrát rukou umělce, který jinak tvoří umělecky hodnotná díla? Maritain nabízí odpověď; tak, jako se člověk dopouští zla pro jiné (subjektivní, sobecké) dobro, tak se i umělec je schopen dopustit špatného díla, ve prospěch něčeho jiného, co je pro něj v tu chvíli dobré. Tak vznikají situace, kdy umělec pro to, aby měl například na živobytí, vytvoří věci, které i sám nepovažuje za dobré. Vystává pak otázka, jestli je to správné. Mám pocit, že se tato praxe ve společnosti toleruje, nebo se přehlíží s určitou shovívavostí. Ale domnívám se, že je to to samé, jako kdyby lékař jednal proti svému lékařskému svědomí a s cílem dosáhnout subjektivního dobra by byl dříve doma, než by ošetřil pacienta. Takto počínající si lékař by se jistě ve společnosti se shovívavostí moc nesetkal. Zanedbat lékařskou péči je závažný přečin. Ale není stejnětak závažným přečinem zanedbávat péči o ducha, na kterého umění bezesporu působí?

„Umělec je odpovědný za dobro lidského života v sobě samém i v ostatních lidech.“<sup>14</sup>

Umělec sice jako člověk nemusí být dobrým člověkem, může být egoistou, avšak je-li dobrým umělcem, ve chvíli, kdy tvoří, má na zřeteli pouze dobro díla, a tedy veškerý egoismus jde stranou. Umělec se tedy v tvůrčím procesu oprošťuje od všech svých osobních žádostí a ega pro dobro díla. Z toho vyplývá, že jakmile umělec ve své tvorbě začne uplatňovat své osobní žádosti a touhy, které se tak stavají skutečnou hybnou silou tvůrčího procesu, namísto toho, aby touto silou byla touha po dokonalém a dobrém díle, stává se jeho tvorba jakousi psychoterapií, vyléváním svých komplexů, a slouží spíše samému autorovi, než

11 Srov. MARITAIN, pozn. 8, s. 13-26.

12 Srov. MARITAIN, tamtéž, s. 28.

13 Srov. MARITAIN, tamtéž, s. 22-23.

14 MARITAIN, tamtéž, s. 27.

umění<sup>15</sup>. Je pak otázkou, jestli se výsledek takového tvoření dá nazvat uměním v pravém slova smyslu.

To, že umění působí na člověka všestranně, celistvě a zvláště pak působí na stránku citovou, značí jen fakt, že má velkou působnou sílu. Proto se domnívám, že není důvod umění a jeho projevy zlehčovat, či nebrat vážně, protože jeho důsledky a dopady na člověka nejsou o nic méně závažné, než například medicínská péče.

## **2. 1. 1. Vnější projev umění**

Funkci a úloze umění se ještě budu věnovat dále, ale předtím ještě zaměřím pozornost na umění z praktičtějšího hlediska, neboť, jak píše Read, umění není jen metafyzický pojem, ale lze jej chápat také jako organický proces lidského vývoje, který je měřitelný<sup>16</sup>. Read říká, že umění se nachází ve všem, co lidé tvoří, k potešení svých smyslů. Jistěže cítíme, že je umění odstupňované především kvalitou, ale neexistuje umělecké dílo, které by nepůsobilo na naše smysly. A tak jako je každý člověk unikátní, jsou i jeho smysly unikátní, a je i každé jedno umělecké dílo unikátem. Přesto mají všechna umělecká díla něco společného. Zprvu je tím *forma*, která ve vztahu k uměleckému dílu znamená tvar, jenž dal dílu umělec. Read dále vynáší na vrchol takové umělecké dílo, které má formu co nejdokonalejší<sup>17</sup>. Shodují se v tom s Maritainem, který cíl uměleckého díla spatřuje právě v dokonalé kráse, která nepřipouští žádné rozdělení<sup>18</sup>. Nejlepší formou rozumíme takovou, která se nám nejvíce líbí, tedy působí na co nejvíce našich smyslů libě. Protože je ale každý člověk jiný, a tedy se každému líbí něco jiného, nacházíme měřítko, podle kterého můžeme posuzovat správnost formy, v přírodě. Read dále upozorňuje na fakt, že umělci tyto zákonitosti formy obsažené v přírodě instinktivně cítili, a tedy z přírody vycházeli<sup>19</sup>. V přírodě skutečně najdeme obecně opakující se základní formy a tvary, nebo krásné obrazce (například sněhové vločky, všudypřítomný a dokonalý tvar kruhu, pravidelně seskupené molekuly vody, krystaly, rostliny). Známe je pravidlo, které je na této myšlence, že správná a krásná forma vychází z přírody, postavené: umění musí být pravděpodobné – tedy napodobovat pravdu. A ta je obsažená v přírodě.

Pokud se nám podaří vypořádat a nalézt tak v přirozených procesech přírody určité obecné zákony v podobě tvarů a proporcí, nalezneme tak předlohu a měřítko pro umění. V přírodě jsou veškeré procesy podřízeny matematickým a fyzikálním zákonům, přičemž matematické číslo je klíčem ke kráse i k celému

---

15 Srov. MARITAIN, tamtéž, s. 36-40.

16 Srov. READ, Herbert Edward sir. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967, s. 25.

17 Srov. READ, tamtéž, s. 27.

18 Srov. MARITAIN, pozn. 8, s. 13.

19 Srov. READ, pozn.16, s. 28.

vesmíru<sup>20</sup>.

Matematikou ve vztahu k umění se zabývali už staří myslitelé jako Pythagoras, či Aristoteles. A opravdu lze matematicky rozebrat každé umělecké dílo a najít v něm určité zákonitosti. Například ženská postava je krásná, je inspirací umělcům všech věků, je považovaná za dokonale vyváženou. Když ale tuto krásu znásobíme – kupříkladu namísto dvou prsů přidáme třetí, náhle se z krásné a vyvážené krásy stane nehezka znetvořenost. Přitom jsme použili jen to, co jsme považovali za krásné – ženské prsy. Nejde tedy jen o tvar samotný, byť vycházející ze samé přírody, ale číslo je opravdu klíčovým spolu-určovatelem krásné formy.

Read dodává, že určité matematické proporce v nás vzbuzují cit, který pociťujeme u uměleckého díla<sup>21</sup>. „Z logiky formy vychází cit krásna.“<sup>22</sup>

Existují dva přístupy nápodoby přírody v umění. První z nich je neuvědomělý, takže přírodní fyzikální zákony umělec instinktivně vycítí a zopakuje je ve svém díle. V druhém přístupu umělec záměrně použije princip objevující se v přírodě. Read na příkladu hrnčířského džbánu ukazuje, že umělcova inspirace nevycházela ve skutečnosti z tvaru hrušky, ale z fyzikálního zákona, podle kterého se formují i mnohé další přírodní objekty, i ty hrušky. Stejně tak zlatý řez, který je považovaný za dokonalou kompozici, je vyzorovaným přírodním jevem vyskytujícím se v přírodě<sup>23</sup>.

Na liniích formy se line další z vlastností uměleckého díla, a tou je *barva*. Barva je jednou z nejdůležitějších složek umění, protože bezprostředně působí na lidské smysly. Barva v nás dokáže vyvolávat silné emoce, dokonce už od útlého dětství reagujeme na barvy a orientujeme se podle nich. Barvy máme také spjaté s různými situacemi a asociacemi a některým dáváme přednost před druhými. V průběhu života se nám dokonce preference určitých barev mohou lišit. Barvy tedy mají určitý psychologický dopad. Ačkoliv se individuální preference barev u lidí liší, nemá to nic společného s její estetickou hodnotou. Při vnímání uměleckého díla podvědomě hodnotíme kvality barvy a její vlastnosti, jako je tonalita, hloubka, sytost, teplota, a přitom je porovnáváme s vlastními pocity. Kromě vnímání barev a jejích vlastností vnímáme také vztahy mezi jednotlivými barvami. Stejně jako v hudbě vnímáme vzájemné vztahy různých tónů (tedy intervaly) buď harmonicky, nebo disharmonicky, tak i barvy lze v díle vnímat jako harmonicky laděné, nebo naopak. Umělec také může využít i vlastností barev, které jsou zjevné ve chvíli, kdy jsou použity na nějakém objektu či plátně. Kupříkladu červená barva působí, jako-by z obrazu vystupovala, kdežto barva modrá tvoří na obraze hloubku, jako-by se propadala. Účelem barvy v uměleckém díle je vystihnout povahu a texturu formy<sup>24</sup>.

20 Srov. tamtéž, s. 29.

21 Srov. tamtéž, s. 30.

22 Srov. tamtéž, s. 32.

23 Srov. tamtéž, s. 32-33.

24 Srov. tamtéž, s. 35.

Forma a barva jsou tedy základními znaky uměleckého díla. Existují však také sekundární vlastnosti, které vyvstávají z kombinace forem a barev. Souměrnost, rovnováha, rytmus a kompozice, která všechny tyto sekundární vlastnosti zahrnuje a jejím úkolem je spojit všechny tyto aspekty uměleckého díla v soudržný a libý celek našim smyslům<sup>25</sup>.

Read však upozorňuje na to, že umění není věcí čistě formalistickou, jak by se mohlo jevit u výčtu vlastností, které má umění obsahovat<sup>26</sup>. Tento vnější projev je jedním z rysů umění, který je jistě podstatný, není však rysem jediným a charakteristickým. Umění je mnohvrstevnaté a komplexní. Domnívám se, že neexistuje jediný hlavní charakteristický rys, který by jej postihl v celé své šíři.

## **2. 2. Úloha a funkce umění**

Názory vícero vědců, filosofů a myslitelů se shodují v tom, že umění člověk vyhledává proto, že mu umožňuje přesahu vlastního bytí, tedy jakési transcendence, k níž člověk přirozeně tíhne. Umění má ale pro člověka mnoho významů a plní nejrůznější funkce. Pro jednoho je umění odpočinkovou záležitostí, pro druhého zdroj inspirace, a pro dalšího duchovní potravou, bez které by nemohl žít. A pravda, jsou i tací, pro které je umění pouhým finančním zdrojem, či pokryteckou maskou, ale tyto funkce už nejsou funkcemi umění – tady už lze mluvit o zneužití umění. Vráťím se ale k funkcím, které umění plnit má.

Už Aristoteles přisuzuje umění zvláštní úkoly a účely, které umělecké dílo nese, a je tvořeno s cílem tyto účely plnit. Jednou z podmínek uměleckého díla je tedy nést nějaký smysl, něco sdělovat a nestačí jen, aby bylo krásné<sup>27</sup>.

Na funkce umění se lze dívat z několika pohledů, dokonce každý vědní obor, který se tím zabývá, má své vlastní poznatky o funkcích umění v závislosti na tom, ze které strany se toho konkrétního oboru umění dotýká. Krátce se zmíním o těch funkcích, které pokládám za důležité pro tvůrce a jejich ucelejší pohled na umění.

Funkcí umění můžeme rozumět podle Jiřího Kulky vnější projev vnitřního uspořádání dílčích částí celku, které jsou ve vzájemném vztahu. Funkci umění lze tedy chápat jako chování celku. Smysl umění pak spočívá v jeho množství funkcí, kterými se umění projevuje<sup>28</sup>.

---

25 Srov. tamtéž, s. 36.

26 Srov., tamtéž.

27 Srov. VYCHODIL, pozn. 5, s. 68.

28 Srov. KULKA, pozn. 7, s. 21.

Podle Kulky i Spousty má umění funkce, které jsou přítomné vždy, a pak dále funkce vedlejší, či doplňkové, které se vyskytovat mohou, ale nejsou podmínkou.

Hlavními funkcemi umění, které jsou relativně samostané a vždy přítomné, jsou seberealizace, sebevyjádření, dále funkce poznávací a hodnotící. Ostatní funkce, které Kulka nazývá satelitní, se vyskytují jen za určitých situací a jsou jimi funkce terapeutická, erotická, reklamní, signalizační, dokumentární aj. Svoji funkci může umění v průběhu času také měnit, takže není závislá na autorovi a umělecké dílo může nést různé funkce, které mohou zanikat, či naopak vznikat nové<sup>29</sup>.

Podobně Spousta rozděluje funkce umění do několika skupin, ve kterých se pak nacházejí jednotlivé funkce. Funkce se však mohou navzájem překrývat, prolínat, nebo podmiňovat. Naplnění jedné funkce tak může být podmínkou pro vznik druhé. Základní skupinu funkcí označuje jako bazální. Jsou v ní funkce hodnotová, estetická, magická, komunikativní, informativní, kognitivní a petrifikační. Na těchto základních funkcích pak staví další, které patří do jiných skupin. Na bazálních funkcích se tedy dále staví funkce skupiny formativní, které mají za cíl člověka formovat, nebo funkce terapeutické, které si kladou za cíl léčit, a nebo za účelem pobavení, osvěžení člověka pak funkce rekreační<sup>30</sup>.

Jednou z nejdůležitějších funkcí umění je *funkce komunikativní*. Podle Kulky působí umění na celistvou psychiku člověka, na jeho rozum, vůli i cit. Tímto psychiku ovlivňuje a přetváří. Umění je tedy způsob komunikace, jehož sdělení je jinak, než uměleckými prostředky, nesdělitelné<sup>31</sup>. Je nepopiratelné, že umění nejen promlouvá k člověku jako jedinci i společnosti, ale zároveň společnost zrcadlí a následně utváří<sup>32</sup>.

Nefunguje ale jen jako odrazka, která dopadající světlo jen odráží, a ve své podstatě nezměněné jej zase pošle dál a rozptyluje do prostoru. Umělec přijímanou skutečnost ve svém nitru zpracovává jako materiál a utváří tak něco nového, co je sice nositelem i přijímané skutečnosti, ale nejen té.

Komunikativní funkce umění je jakýmsi propojením umělcova sdělení o vnímání světa příjemci, kterému je dílo adresováno. Umělec tak může být nazván zprostředkovatelem osobních, vnitřních pocitů, postojů, či názorů. S touto funkcí se pojí také *funkce informativní a reprezentační*, kdy umělecké dílo jako nositel informace představuje určitý postoj a náhled na danou zobrazovanou skutečnost<sup>33</sup>. Krátce se zmíním ještě o některých bazálních funkcích. *Magická funkce* je zpravidla obsažena v dílech, které se zaměřují na nadpřirozenou rovinu, vzdalující se smyslovému zobrazování skutečnosti a naopak užívající

---

29 Srov. tamtéž, s. 22.

30 Srov. SPOUSTA, Vladimír. *Metody a formy výchovy ve volném čase: kultura a umění ve výchově*. Brno: Masarykova univerzita, 1996, s. 31. ISBN 80-210-1275-7.

31 Srov. KULKA, pozn. 7, s. 38.

32 Srov. SPOUSTA, pozn. 30, s. 33.

33 Srov. tamtéž, s. 32-33.



symbolů, metafor, či znaků<sup>34</sup>.

Léčebné účinky umění jsou známé a využívány i při různých terapiích. Například se říká, že Mozartova hudba léčí. Ale nejen hudba, existují i různé druhy arteterapií pracující s uměním výtvarným. Poslechem hudby se léčí různé psychické potíže, duševní poruchy, či je dokonce využívána k utišení malých dětí. *Funkce terapeutická* tedy má své nezastupitelné místo.

O jakési harmonizaci uměním mluví Spousta odvolávajíc se na hudebního skladatele Josefa Bohuslava Foerster, který umění připisuje schopnosti jako smiřování protikladů, sbližování srdce, utěšování, povznášení a očišťování duše<sup>35</sup>.

Umění zasahuje a ovlivňuje náš život více, než si uvědomujeme, nebo než jsme ochotni si připustit. V tomto smyslu Spousta dodává, že umění má schopnost člověka polidšťovat. Stává se vnímavějším k utrpení druhých, empatičtější, tolerantnější a naopak zbavuje agresivity. Toto nazývá *funkcí humanizační*. Pravděpodobně nejznámější je *funkce zábavná*, kterou si spojuje s uměním procentuálně nejvíce konzumní společnosti<sup>36</sup>.

Každé umělecké dílo nese také určitý výchovný a etický aspekt, který je u těch děl, které považujeme za vrchol lidské kultury, výraznější. Spousta dokonce říká, že dosažení umělecky dokonalého ztvárnění záměru umělce, je zárukou nejpriznivějšího výchovného působení. Jinými slovy čím vyšší umělecká kvalita díla, tím větší výchovný a *formativní dosah*. Umění syntetická, do kterých se řadí i umění animovaného filmu, Spousta označuje za mimořádně působivá po stránce výchovné a formativní, protože tvůrci mohou využít vícero časoprostorových tvůrčích prostředků a tak působit na člověka celistvěji<sup>37</sup>.

## **2. 2. 1. Estetická funkce**

Vzhledem k tématu tohoto textu zaměřím pozornost především na funkci estetickou, která také podle Spousty stojí v čele základní skupiny funkcí umění. Dá se tak říci, že je estetická funkce umění jeho nejzákladnější a nejhlavnější funkcí. Estetická funkce je zároveň i podmínkou pro plnění všech ostatních funkcí a není možné ji jinak nahradit<sup>38</sup>.

„Krása uložená v umění je v podstatě pravda v konkrétní, neopakovatelné a individualizované podobě, a to s celou svou jevovou subjektivností, bezprostředností a rozmanitostí.“<sup>39</sup>

Od dob Aristotela byla estetika vnímaná jako věda o kráse. Původně bylo

---

34 Srov. tamtéž.

35 Srov. tamtéž, s. 30.

36 Srov. tamtéž, s. 35-36.

37 Srov. tamtéž, s. 34.

38 Srov. tamtéž, s. 32.

39 Srov. tamtéž, s. 29.

umění chápáno výhradně jako oblast estetické kategorie krásna a muselo splňovat podmínku krásy. To se postupem času upravovalo a vznikla teorie, která rozšířila oblast umění na celou kategorii estetiky, na jejíž škále je na jednom konci krásna a na druhém šerednost<sup>40</sup>.

Umění dnes podle estetiků nemusí být na stupnici estetického hodnocení v oblasti krásna, ale musí vyvolávat estetický zážitek.

Podle Spousty umění plní funkci estetickou skrze libé pocity, které člověk při vnímání pociťuje, skrze estetický zážitek<sup>41</sup>. Ale umění nezůstává jen v rovině emoční. Spousta mluví také o *zkrášlení ducha*, které je výsledkem funkce umění<sup>42</sup>. Ladislav Hanuš tuto rovinu funkce umění popisuje jako by umělecké dílo žilo dvojím životem – smysly vnímáme jeho vnější projev, avšak na jeho konturách spočívá cosi, co smyslům uniká, a přesto to člověk vnímá. Tuto nepostižitelnost přítomnosti duchovna umění nazývá tragikou ducha, protože se duchem samým nemůže dokázat, nýbrž zase jen obrazně skrze smysly<sup>43</sup>.

Domnívám se, že jestliže má umění zkrášlovat ducha, povznášet jej a člověk má při vnímání uměleckého díla pociťovat libé pocity, umění musí být na estetické stupnici na té straně, kde se nachází krásno. Přestože jsou v současnosti považované za umění i některá díla nesplňující podmínku krásna, myslím si, že se v tom případě nejedná o umění. Může se jednat o kritiku, zpětnou vazbu společnosti, dílo může poukazovat na určité problémy, či dokonce přicházet s řešením, může dojmout, donutit k zamyšlení, ale pakliže nebude splňovat podmínku povznášení a zkrášlování ducha, pak se o umění jednat nemůže. Nikdo nemůže dát to, co sám nemá. Jestliže dílo samo o sobě není krásné, nemůže ani zkrášlovat.

Pojem krásy je velmi rozsáhlý a existuje nespočet definic krásy z různých postojů a úhlů pohledu, jak říká Příhoda. Nejen Příhoda mluví o kráse jako o individuálním, vnitřím pocitu člověka, který je ve vztahu k vnímanému předmětu.

Člověk reaguje na tento předmět celým svým organismem a zvláště smysly, přičemž pocit je kladného rázu, člověk se mu s potěšením oddává a preferuje vnímaný objekt<sup>44</sup>.

Na vnímání kladných estetických kvalit tedy člověk reaguje kladným estetickým zážitkem.

Estetická funkce se tedy stává specifickou hodnotovou a hodnotící funkcí umění, které nese určitou duchovní hodnotu. Vyplývá z toho, že estetická funkce je svébytnou a relativně nejvyšší funkcí<sup>45</sup>.

40 Srov. MIŠURCOVÁ, Věra a Marie SEVEROVÁ. *Děti, hry a umění*. Praha: ISV, 1997, s. 24. Psychologie (ISV). ISBN 80-85866-18-8.

41 Srov. SPOUSTA, pozn. 30, s. 31.

42 Srov. tamtéž.

43 Srov. HANUS, Ladislav. *Rozprava o kultúrnosti*. 2. Spišské Podhradie: Spišský kňazský seminár, 1991, s. 17. ISBN 80-7142-000-X.

44 Srov. PŘÍHODA, Václav. *Problematika předškolní výchovy*. Praha: SPN, 1966, s. 213.

45 Srov. SPOUSTA, pozn. 30, s. 32.

Přesto ale estetická funkce není charakteristickým rysem a svrchovaným kritériem umění. Estetický zážitek, či libost totiž může vyvolat i jiný, než umělecký objekt. V umění jde tedy o spolupůsobení všech důležitých aspektů, mezi nimiž má estetická funkce jednu z nejvýznamnějších rolí.

## 2. 2. 2. Estetické vnímání

Estetické vnímání je specifická tvůrčí činnost, která je podobná tvůrčí činnosti umělce. Vyžaduje tvořivost. Je to aktivní a mnohovýznamové vnímání, při němž se vnímatel snaží postihnout vše, co může obohatit jeho mysl. Hlavní část zpracování informace vykoná umělec, ale příjemci náleží tuto informaci aktivně přijmout. Je to tedy na vůli, citu, životní zkušenosti a estetické výchově vnímatele. Cílem estetického vnímání je poznání krásy a estetična. Estetikové také mluví o přivedení do stavu vytržení ze všednosti a každodennosti. Je to tedy emocionální poznávání světa, kdy je dílo prožíváno a následně se o něm přemýšlí a slouží tak k pochopení uměleckého díla. Bez této emoční odezvy nevznikne opravdové umělecké vnímání<sup>46</sup>.

„Umění staví na prožitku, předpokládá individuálně-subjektivní hodnocení a toleruje je.“<sup>47</sup>

Pro vzbuzení zájmu a vznik pozitivní emoce je nutné, aby informace předávané v uměleckém díle převyšovaly kvantitativně očekávání vnímatele, aby tak převyšovaly základní potřebu zvědavosti, a kvalita informací aby byla odlišná od očekávané<sup>48</sup>.

Podobně se vyjadřuje o estetickém vnímání i Read, který jej nazývá vcítění. Umění počítá s tímto vkladem, který do díla při vnímání přinese sám vnímatel, avšak není to podmínkou pro existenci díla. Při vnímání se opět uplatňuje individualita každého člověka, ale přesto zde existuje stav estetického vědomí, ve kterém je možné nalézt stejné rysy, a které lze pozorovat při tvorbě i vnímání uměleckého díla<sup>49</sup>.

Estetické vnímání tedy počítá s aktivním vkladem vnímatele a vnímání uměleckého díla se tak stává na určité úrovni individuálním a originálním procesem. Na jednu stranu se probudí emoce, které chtěl autor dílem vyvolat, tedy totožné s autorovými, na druhé straně do tohoto procesu přinese vnímatel i své vlastní zkušenosti, prožitky a emoce, kterými svůj estetický zážitek

---

46 Srov. KURIC, Jozef. *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1986, s. 27-31.

47 KULKA, pozn. 7, s. 29.

48 Srov. KURIC, pozn. 46, s. 34.

49 Srov. READ, pozn. 16, s. 37.

obohacuje a vzniká tak estetický zážitek zcela subjektivní a originální<sup>50</sup>.

Kuric poznamenává, že estetickému vnímání se musí člověk učit, přičemž důležitá je samotná příprava. Je to celý systém úkonů, jehož zvládnutí vyžaduje zvláštní úsilí, prax a učení. Na druhou stranu odměnou za takové úsilí je mnohokrát potvrzený předpoklad, že je člověk s rozvinutým estetickým cítěním vnímavější k potřebám druhých, empatičtější, a celkově sociálně citlivější<sup>51</sup>.

---

50 Srov. KURIC, pozn. 46, s. 36.

51 Srov. tamtéž, s. 32-47.

### **3 Pohled z hlediska dítěte – diváka**

Jaký význam má pro dítě esteticky ztvárněné výtvarno animovaného filmu? Do jaké míry je schopné vnímat estetiku výtvarna a zajímá dítě forma animovaného filmu? Na tyto otázky se pokusím odpovědět v následujících kapitolách. Zajímá mě to především jako výtvarníka, či tvůrce animovaného filmu, proto ačkoliv se budu zabývat z části i psychologickým vývojem dítěte a jeho výtvarným projevem, který s tím souvisí, jako výtvarníkovi mi postačí porozumět základům v této oblasti, z nichž pak v praxi můžu vycházet a uplatnit je v tvorbě.

#### **3. 1. Preference dětí versus estetická hodnota**

Často se setkávám s tím, že malé děti při výběru nějaké hračky, obrázku, knížky, či animované pohádky, neomylně sahají po objektech křiklavě výrazných barev, tvarů a přehnaně realistického, či detailnějšího vyobrazení, nežřádkakdy k nevoli rodičů, kteří mají vytríbenější estetické cítění. Po vnitřním boji a v dobré vůli, že dítěti dopřejí co se mu líbí, výběru dítěte vyhoví. Tyto preference dětí mě nepřestávají udivovat a kladu si často otázku, kde se v dítěti bere ta touha po takovém nevkusu z pohledu dospělého. A je správné dítěti v takovém případě vyhovět? Z postoje výtvarníka animovaného filmu je otázka neméně naléhavá, protože estetické vnímání dospělého se liší od toho dětského a k tomu, aby vzniklo dílo esteticky hodnotné a zároveň přitažlivé pro děti, je potřeba porozumění dětskému vnímání a jeho vývoji a vcítění se do dětského světa, což může být pro dospělého tvůrce velmi náročné.

K pochopení dětských preferencí v oblasti vizuálně-estetických objektů a výtvarného umění je nezbytné se blíže seznámit s vývojem estetického vnímání dítěte. Koneckonců umění a psychologie od sebe nemá daleko; umělce vždy zajímal vnitřní svět člověka, zkoumal ho zkrze své dílo, ve svém díle a pro své dílo. Umění se vždy týká člověka, ať už přímo, či nepřímo. Proto porozumět, nebo se snažit porozumět člověku, vyžaduje hlouběji se ponořit do lidské duše a lidského nitra. Psychologie tak může představovat jeden z nástrojů.

„Umění samo o sobě skutečně k hlubšímu poznávání člověka přispívá.<sup>52a</sup>“

Problematiku dětského nazírání estetiky svým způsobem otevřel už Aristoteles svým matematickým pojetím krásy a její formy, jak píše Příhoda. Aristoteles definoval krásu, která má nést znaky úměrnosti, souměrnosti

---

52 KULKA, pozn. 7, s. 14.

a vymezenosti.

Podle Příhody ontogenetičtí psychologové, kteří nahlízejí na estetiku jako na formu (vycházejíc z Aristotela), považují dítě za neschopné estetického vnímání a chápání krásy až do dvanácti let. Dítě je spíše zaujaté obsahem a estetický zážitek je schopno mít jen chvilkově, nahodile. Dodává však, že tyto názory aplikují dospělé vnímání estetiky na mentalitu dětskou. Dítě je však bytost s vlastní vnitřní harmonií a charakteristikou, má své vlastní vnímání, které se vyvíjí, a není tak jen nedokonalým dospělým člověkem, nýbrž má právo na svébytný projev. Děti mají schopnost vnímat krásu už od kojence, ale na jiné úrovni a v jiné struktuře a kvalitě. Postupně se tato schopnost vyvíjí, nekontinuálně, spolu s vývojem mentality dítěte<sup>53</sup>.

Mišurcová píše, že zájem o umění, vlohy, či motivace jsou podle všeho jednou ze základních lidských potřeb a dispozic a jsou jimi vybaveny i děti. Už v raném dětství děti upoutávají různé písničky, říkadla, či obrázky nejrůznějších tvarů a barev, později se samy pouštějí do své vlastní tvorby již podle svých nápadů v různých uměleckých oblastech<sup>54</sup>. A dodává: „To znamená, že umění je přístupné i jedincům s relativně nízkou úrovní vývoje psychiky“<sup>55</sup>.

Člověk tedy už od narození má přirozenou touhu poznávat umění. Jak ale vyplývá z poznatků psychologů, neznamená to však, že má člověk od narození vytríbené estetické citění. Jako vše ostatní se jej musí učit.

Hodnotu uměleckého díla děti v prepubescenci ještě posoudit neumí, zajímají je především naturalistické obrazy, nebo pouťové obrázky, jak říká Příhoda. Co je však zajímavé, je poznatek o ornamentu, který Příhoda označuje za vlastní doménu dětské výtvarné estetiky, a který děti dokáží podvědomě seřadit podle krásy. Naproti tomu dají přednost sádrovému trpaslíkovi před uměleckou soškou z bronzu<sup>56</sup>. Děti si pravděpodobně vytvářejí vlastní představy o obsahu uměleckého díla podle toho, jaký prvek, či moment, je v díle zaujal. Dítě vnímá obsah díla silně citově, avšak estetické hodnocení díla je ještě nerozvinuté a podle slov Mišurcové – dosti svérázné (záliba v kontrastech, pestrosti barev, apod.)<sup>57</sup>.

Vysvětluje to tedy zálibu dětí ve výrazných, mnohdy až kýčových objektech, o kterých jsem se zmínila na začátku kapitoly. Podle poznatků tedy děti spíše zajímá obsah - sdělení objektu více, než samotná forma. Je tedy vhodné, aby přitažlivý obsah měl zároveň i esteticky hodnotnou formu, a tak mohl nenásilně působit.

„Dítě lpí na obsahu, aniž si všímá s pochopením formy jakéhokoliv díla.“<sup>58</sup>

53 Srov. PŘÍHODA, pozn. 44, s. 210.

54 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 22-23.

55 Tamtéž, s. 24.

56 Srov. PŘÍHODA, Václav. *Ontogeneze lidské psychiky: Vývoj člověka do 15 let*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963, s. 323.

57 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 37.

58 Srov. PŘÍHODA, pozn. 44, s. 210.

Individuální schopnost vnímání krásy se v průběhu života člověka mění a vyvíjí, a je kombinací vrozených vlastností, rodu, prostředí a výchovy<sup>59</sup>. Z tohoto pohledu tedy není třeba dětské vnímání estetiky zatracovat, či přehlížet. Je součástí dětské osobnosti a jeho vývoje. Současně však je třeba mu věnovat pozornost a správným směrem vést, aby tento vývoj vnímání estetiky měl dostatečné množství kvalitních podnětů.

„Vytváření té části hodnotového systému, který se váže k umění, je neobyčejně složitý proces. Důležitým článkem, který tento proces zprostředkovává, je rodina, kolektiv, škola, apod. Ty se podílejí na formování estetického vztahu člověka k realitě právě v průběhu ontogeneze. Tento estetický vztah je neustále zkvalitňován rozvíjejícím se poznáním jedince, kultivací jeho vnitřního i vnějšího světa.<sup>60</sup> Na dítě však působí všechny vlivy v závislosti na přesvědčivosti těch, kteří dítě k estetickým hodnotám vedou, nebo jim je představují. Proto se tak snadno může stát, že namísto rozvoje k estetickým emocím a hodnot se rozvíjí vztah ke kýči<sup>61</sup>.

### **3. 1. 1. Vývoj dětského vnímání a dětského výtvarného projevu**

Urc ve své knize *Animovaný film* připomíná, že dětem musíme nabízet jen to nejlepší, animovaný film nevyjímaje. Přitom sám přiznává, že největší výzvou autora je porozumění dětskému vnímání a citovému vývoji, protože to je cestou k nalezení správné formy animovaného filmu pro děti. Pokorná inspirace dětmi se tak jeví jako způsob, jak být dětskému divákovi na oplátku užitečný<sup>62</sup>.

Mnoho odborníků se shoduje v tom, že jedním z klíčů k pochopení dětské psychiky, jeho vývoje, stádiu či schopností, je dětská kresba. Protože se v práci zabývá tvorbou, která je směřována právě dětem, a tudíž je žádoucí, aby byla přizpůsobená dětskému divákovi, věnuji krátký exkurz do vývoje dětské psychiky v období mladšího a předškolního věku a vývoje jejich kresby.

Podle Šimíčkové dítě v období *mezi druhým a třetím rokem* nejlépe poznává svět smyslem sluchovým a zrakovým. Rozlišuje základní smyslové kvality jako barvy, tvary, velikost, zvuk, a jiné. Dvouleté dítě rozezná základní geometrické tvary. Paměť dítěte je mimovolná a nezáměrná, pamatuje si spíše zážitky spojené s citovým vjemem a pozornost je nestálá. Představivost se začíná rozvíjet podle toho, co dítě prožilo a začínají se objevovat také fantazijní představy, které dítě začíná využívat při svých tvořivých činnostech, či hrách. Dítě koncem třetího roku začíná chápat obsah jednoduchého příběhu. Také

---

59 Srov. tamtéž, s. 213-215.

60 KURIC, pozn. 46, s. 47.

61 Srov. tamtéž.

62 Srov. URC, pozn. 2, s. 122.

emoce jako strach, zlost, radost, soucit, smutek, stud se začínají rozvíjet<sup>63</sup>.

Smyslové vnímání dětí *ve třetím a čtvrtém roce* je synkretické, splývají mu data v jeden celek. Dítě ještě nedokáže vnímat objekt jako celek složený z několika částí, takže neodděluje například vněm sluchový a vněm zrakový, ale vnímání mu splývá v jeden pocit z objektu. Děti také dokáže zaujmout nějaký znak, který ani nemusí být pro daný objekt podstatným znakem, ale dítě se na něj zaměří a tak vzniká jakési zkreslené vnímání<sup>64</sup>.

*V období předškolního věku* převažuje vnímání synkretické. Děti vnímají výrazné předměty, které je zaujmou, a které mají význam pro nějakou činnost. Zaměřují se na nápadné znaky objektu. Začínají už rozeznávat barvy doplňkové, jako je růžová, oranžová, fialová. Celkové vnímání dítěte v tomto věku je stále egocentricky zabarvené, dítě vnímá a posuzuje vše subjektivně a není ještě schopno analýzy. Také pozornost dítěte je v počátku tohoto věku ještě nestálá, ale postupně se začíná objevovat i úmyslně. Velký rozvoj však v tomto věku zaznamenává představivost. Ta je plynulejší, intenzivnější, rozvíjí se značně fantazijní představy, které se uplatňují i v projevu. Myšlení takto starého dítěte je názorné a intuitivní, nedokáže vnímat více aspektů situace současně a převládají zrakové vjemy. Co se týče emocionálního vývoje, u předškolního dítěte se rozvíjí smysl pro humor, rádo se směje a je veselé. Také se v tomto období začíná rozvíjet estetické cítění, na jehož rozvíjení má značný vliv výchova a vzor dospělého<sup>65</sup>.

Že dítě vnímá obraz jako celek, zmiňuje i Příhoda, opírajíc se o četné výzkumy v oblasti vnímání krásy obrazu dětmi. Dítě asi až do osmi let věku vnímá obraz nejen jako celek, ale vnímá jej nahodile. Podle toho, co jej zrovna zaujme, si vybírá jednotlivé části. Děti také ještě neznají perspektivu, a tak jim některé zobrazované jevy, jako hory v dálce, dělají potíže ve správné interpretaci a vysvětlují si je jinak. Příhoda však dodává, že porozumění obrazu není podmínkou k tomu, aby dítě mělo estetický zážitek<sup>66</sup>.

Ve věku mezi pátým a sedmým rokem jsou děti stále schopnější sledovat dramatickou tvorbu. Kvalitní a dobře provedená hra, představení, či animovaná pohádka vyvolává v dětech pravděpodobně jedny z nejsilnějších estetických a citových zážitků bez ohledu na to, že v mnoha případech ještě plně nechápou její obsah<sup>67</sup>.

Nejen, že je dětský vkus odlišný do toho dospělého, ale i představy dospělých o dětském vkusu se zčásti liší od skutečnosti. Co se týče obecných preferencí malého dítěte v oblasti dramatických umění, malé dítě preferuje vizuálně vnímaný děj a slovo ustupuje do pozadí; teprve s ustupujícím rozvojem

63 Srov. ŠIMÍČKOVÁ-ČÍŽKOVÁ, Jitka. *Přehled vývojové psychologie*. 3., upr. vyd.

Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, s. 68-70. ISBN 978-80-244-2433-0.

64 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 117.

65 Srov. ŠIMÍČKOVÁ-ČÍŽKOVÁ, pozn. 63, s. 76-77.

66 Srov. PŘÍHODA, pozn. 56, s. 323.

67 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 167.



sémiotické funkce se účinek slova zvyšuje. Pro děti předškolního věku je nositelem obsahu především obraz<sup>68</sup>.

*Dětská kresba* je nejen podle Šimíčkové originální výpovědí o psychice dítěte, podle níž můžeme poznat schopnosti, problémy, či zájmy dítěte, ale také nám prozradí, jak vlastně dítě svět vidí, co vnímá, jak reaguje a vyrovnává se s okolím. Kresebný projev dítěte je odrazem jeho myšlení, rozumových schopností a celkového duševního světa<sup>69</sup>.

Proto se domnívám, že pozorováním a základními znalostmi dětské kresby, a jejího vývoje, se může výtvarník poučit o specifických potřebách dítěte, může dítěti lépe porozumět a přiblížit se tak jeho světu, což je pro tvorbu věnovanou dětem zcela jistě přínosné. Zaměříme se na ty vývojové procesy, jejichž poznatky mohou pomoci v tvorbě výtvarníka animovaného filmu.

Podle Mišurcové se děti zabývají elementární „uměleckou tvorbou“ už od útlého dětství, kdy kreslí, veršují, zpívají písně, apod. A ještě předtím, než se této tvorbě začnou věnovat, upoutávají jejich pozornost různé umělecké výtvary, ať už jsou v podobě pohádek, písniček, obrázků, či hraček. Nejdříve tedy pozorují a vnímají, aby poté mohly zkoušet tvořit samy<sup>70</sup>.

Vývoj dětského projevu začíná u čmáranic kruhovitých, či ostrohranatých tvarů, které Příhoda přirovnává k broukání ruky<sup>71</sup>. Také Uždil přirovnává první dětské čmáranice k dětskému žvatlání. Dítě je prostě potěšeno samotným procesem. Motivaci, proč dítě kreslí, Uždil hledá v niterné potřebě dítěte, což se nemusí vylučovat s přidruženými důvody, jako je nápodoba, nebo pobídka dospělého<sup>72</sup>. Později dítě začne čmáranicím přiřazovat význam. Až poté je začne postupně schématicky členit, od jednoduššího, komplexního schématu po postupně složitější členitost. Dopracuje se tak k jednoduchému zobrazení člověka, které však ještě nerespektuje perspektivu. Výtvarný projev dítěte se tedy postupně vyvíjí z chaosu po jednoduchý schématický celek, a dospívá tak k fenoménu dětské kresby<sup>73</sup>.

Šimíčková rozděluje stádia dětské kresby postupně s věkem:

- Před druhým rokem dítěte se objevuje první stádium je *črtací*, kdy dítě experimentuje s kresbou z čiré radosti, že něco na papíře vzniká. Dítě kreslí obloukovité tvary, či šikmé čáry, později nesouměrný kruh a spirály.
- Po třetím roce dítěte začíná druhé stádium, kdy se už objevuje *prvotní obraz*. Dítě dokáže spojovat svou kresbu s významem. Začíná si tedy uvědomovat spojitost mezi realitou a tím, co může nakreslit. Umí nakreslit

68 Srov. tamtéž, s. 173.

69 Srov. ŠIMÍČKOVÁ-ČÍŽKOVÁ, pozn. 63, s. 84-85.

70 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 34.

71 Srov. PŘÍHODA, pozn. 44, s. 225.

72 Srov. UŽDIL, Jaromír. *Výtvarný projev a výchova*. Praha: SPN, 1978, s. 81.

73 Srov. PŘÍHODA, pozn. 44, s. 225.

- čáry, body, dokáže tah spojit, či zastavit a kresbu znovu zopakovat.
- Kolem čtvrtého roku dítě začíná *črtat lineárně*, tedy nakreslí základní a schematickou kresbu objektu s hlavními znaky, které ono považuje za důležité, či které jej zaujaly. Záměrně už tedy kreslí s významem, nejčastěji člověka. Toto stadium ukazuje, že dítě dosud vnímá svět komplexně a splývá mu realita s představou. Kreslí podle svých poznatků o světě, ne podle viděné reality, takže zobrazuje i to, co není vidět (například prsty v botě). To, co se mu líbí a považuje za přitažlivé, kreslí obvykle velké a barevné. Prostor či proporce mu ještě nic neříkají.
  - Mezi pátým a šestým rokem nastupuje stádium *realistické kresby*, kdy dítě stále ještě zobrazuje své představy, nebo co zažilo, nezávisle na realitě. Postřehne však již některé objektivní znaky, takže svou kresbu začíná zpřesňovat více podle reality, přidávat detaily, které zobrazovaný objekt charakterizují. V tomto období již začíná zpřesňovat také proporce a jeho kresba se z lineární stává plošnou.
  - Po desátém roce se vývoj dětské kresby završuje *naturalistickou kresbou*. Dítě začíná kreslit podle předlohy, ne podle svých představ, jak tomu bylo doposud. Proporce a perspektiva se zpřesňují a dítě chápe i objem předmětu<sup>74</sup>.

Protože hlavním zájmem dítěte v kresbě je člověk a vše, co s člověkem souvisí, zaměřím se v krátkosti na důležité aspekty, které se tohoto zájmu dítěte týkají, a které by mohly přispět k tématu textu. V prvním stádiu črtacího vývoje dítěte se objevuje ovál, kterého významem bývá nejčastěji právě člověk – jeho hlava. A k němu pak dítě přímo připojuje čáry naznačující končetiny. Tento typický kresebný projev dítěte se nazývá *hlavonožec*. Také kříž se objevuje mezi prvními kresebnými počiny dítěte a může představovat základ lidské postavy. Nejdříve se dítě tedy zaměřuje na hlavu člověka a na jeho rysy – oči, nos, ústa, později i uši a vlasy. Až poté přidává i ruce připojené k hlavě. Tělo dítě nepovažuje za důležité, a tak se jeho zobrazováním začíná zabývat nejpozději. Ještě kolem pátého roku jsou poměry hlavy, končetin a trupu v disproporci; hlavu dítě znázorňuje velkou, protože je pro něj nejvýznamnější. Až během šestého roku dítě postavu přesněji člení, přidává trup a končetiny váže k němu. Přidává více detailů, ozdob, či postavu obléká. Ve věku sedmi let se už objevuje krk, zpřesňují se velikosti a umístění končetin a jiné detaily<sup>75</sup>.

Je známo, že děti se chtějí co nejdříve podobat dospělým. Tuto svou touhu promítají i do svých her, kdy se hrají na dospělé a napodobují je. Není tedy nijak překvapivé, že se děti chtějí připodobnit i ve svém výtvarném projevu dospělým<sup>76</sup>.

Jejich projev je však ovlivněn jejich vývojem, a tak dospějí ke schematickému znázornění. Dětská stylizace tedy není něco promyšleného, k čemu děti samy dospěly, ale výsledek jejich snahy zobrazit to, co je zaujalo,

74 Srov. ŠIMÍČKOVÁ-ČÍŽKOVÁ, pozn. 63, s. 81-83.

75 Srov. tamtéž, s. 83-84.

76 Srov. PŘÍHODA, pozn. 44, s. 225.

přiměřený úrovni jejich vývoje a věku.

### 3. 2. Umění dětem

Umění je dětem blízké, protože jsou si podobné s hrou. A hra je dominantní činností dětí předškolního věku<sup>77</sup>.

Děti, zvláště v tom útlém věku, jsou tvárné, snadno přesvědčitelné, nasávají jako houby vše, s čím se setkají. Ať už se to týká vzorců chování, vědomostí, názorů, či prostředí a objektů, a nebo estetiky výtvarna v animovaných filmech.

Můžeme namítnout, že není přece nutné snažit se dětem stále za každou cenu předkládat umění. Děti se chtějí také bavit, odpočinout si u něčeho nenáročného, a tak nezaškodí, když se občas podívají na esteticky méně hodnotnou animovanou pohádku. Ony samy v tom nevidí překážku, tak proč jim to nedopřát.

Domnívám se však, že se to vzájemně nevylučuje – umění a zábava. Zmínila jsem se už výše, že jednou z funkcí umění je i funkce zábavná. Mišurcová připomíná, že se specialisté obracejí na tvůrce, aby audiovizuální dětské pořady měly vysokou uměleckou hodnotu, právě proto, že plní i funkci zábavnou a oddechovou<sup>78</sup>.

Už v antice usilovali o harmonizaci lidské osobnosti - harmonie krásy a dobra. Aristoteles považuje umění za důležitý prostředek k harmonizaci osobnosti. Umělecká díla, se kterými se dítě setkává, by tedy měla být pečlivě vybírána, aby splňovala jednotu estetického a etického<sup>79</sup>.

Příhoda říká, že pro estetický vývoj dítěte je doba od tří let velmi důležitá. Dítě intenzivně prožívá jak hudbení, literární, tak výtvarné výtvoř, které jsou přizpůsobené jeho stupni mentality<sup>80</sup>. Vše, co na dítě v raném věku vplývá, má formující účinek. A vše, co se dítěti předkládá, by mělo mít estetickou hodnotu. Jestliže je cílem lidskou kvalitu a kulturu povýšit, měly by být podněty pro děti předškolního věku na úrovni velkých umělců (jako je Shakespeare, Puškin, Goethe), přizpůsobené svou strukturou dětem<sup>81</sup>.

Zdá se to logické a jasné, ale ve skutečnosti to není tak jednoduché uvést do praxe. Funguje to stejně, jako když učitel chce dítě naučit nějakou látku. Nejdříve sám musí porozumnět dané látce natolik, aby pak byl schopen ji nejen správně reprodukovat, ale také ji zjednodušit tak, aby jí porozumnělo i to dítě.

Výtvarník, který tvoří pro děti, musí být dobrým výtvarníkem obecně, aby

77 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 41-42.

78 Srov. tamtéž, s. 175.

79 Srov. tamtéž, s. 48.

80 Srov. PŘÍHODA, pozn. 56, s. 261.

81 Srov. PŘÍHODA, pozn. 44, s. 218.

jeho tvorba pro děti byla pro ně opravdovým estetickým přínosem. Není správné se spoléhat na to, že se děti spokojí s něčím horším, či nedostačujícím. Ano, děti se opravdu mohou jevit v určitém smyslu nenáročné a člověk se jim zavděčí něčím samoučelně křiklavě barevným. V kontextu porozumění vývoje dětského estetického citění je to však naopak kontraproduktivní.

Každé dítě má vrozený zájem o umění a je přirozeně otevřeno výchově k uměleckému vkusu. „Proto lze začít časně, ikdyž zase přesycování uměleckými dojmy může mít nepříznivé následky<sup>82</sup>.“

Nejdůležitější je vyvolat pocity potěšení. Umělecká díla by měly děti upoutat a líbit se jim dříve, než je začnou poznávat. Estetická výchova má poskytovat dětem především zážitky, které je mohou citově obohacovat a zušlechťovat<sup>83</sup>.

Stykem s uměním se rozvíjí senzibilita, fantazie a vlastní invence, probouzí se potřeba nejen aktivního postoje vůči světu, ale také potřeba kulturní, která je ve shodě s potřebou hledání vlastní identity<sup>84</sup>.

Podle Uždila výchova k estetice nepůsobí jen na tu část psychiky dítěte, která se týká umění, či tvorby, ale má mnohem širší záběr na celého člověka – na jeho celkovou harmonizaci, a v neposlední řadě má mravní působení<sup>85</sup>. I proto jsem v první kapitole mluvila o vztahu mravnosti a umění. Když umělecké dílo samo nebude ve shodě s mravností, těžko pak bude vhodně působit na mravní stránku dítěte.

Dětem v předškolním věku jsou plně přístupné pouze umělecké výtvary, jejichž obsah je relativně jednoduchý a pochopitelný. Děti chápou umělcovo zobrazení skutečnosti v závislosti na úrovni rozvoje svých poznávacích procesů a na celkovém rozsahu svých poznatků o světě<sup>86</sup>. Přesto i umělecká díla dětem určená mohou mít kladný vliv na celkovou kultivaci dítěte, jak tvrdí Mišurcová. Opírá se přitom o experiment, ze kterého vyplývá, že opakovaný styk dětí s uměním prohlubuje jejich zájem o umělecké dílo a jejich snahu mu porozumět. Vyžaduje to však přizpůsobit způsob, jakým děti s uměním přicházejí do styku, jejich úrovni a stejnětak výběr děl by jim měl být formou i obsahem blízký<sup>87</sup>.

Hlavním rysem dětství je hravost, která má být při styku s uměním respektována, stejně jako potřeba radosti a veselí. Výchovné působení má být ve shodě s dětskou přirozeností, v duchu výzvy, jak píše Mišurcová<sup>88</sup>. Domnívám se, že totéž platí i o působení umění na děti předškolního věku; tedy by mělo působit v duchu hravosti a veselosti, která je dětem tak vlastní.

---

82 UŽDIL, pozn. 72, s. 27.

83 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 112.

84 Srov. SPOUSTA, pozn. 30, s. 33.

85 Srov. UŽDIL, pozn. 72, s. 26.

86 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 36.

87 Srov. tamtéž, s. 176-177.

88 Srov. tamtéž, s. 50.

K tomu, abychom dětem pomohli pochopit a naučit se vnímat estetické kvality díla, je žádoucí, aby s uměním byly v kontaktu co nejčastěji. Podle Kulky je člověk díky časté estetické zkušenosti schopný lépe porozumět uměleckému dílu a prohlubuje jeho schopnost vynášet estetický soud<sup>89</sup>. Jinými slovy - pakliže to dovedu do důsledku - když dítěti budeme vyhovovat v jeho ještě nevyvinutých estetických preferencích, je velmi pravděpodobné, že v pozdějším věku a v dospělosti se jeho estetické preference moc nezmění. Je to tedy na odpovědnosti nejen rodičů, vychovatelů a učitelů, ale i umělců a tvůrců, aby budoucí generace byly schopné vnímat umění, aby jej vyhledávaly a uměly ocenit. A aby tak v neposlední řadě zušlechťovali sami sebe jako člověka.

Významná úloha v estetické výchově náleží umělcům, tvořícím v oblasti dětské literatury, divadla, filmu, hraček, i pracovníkům v oblasti hromadných sdělovacích prostředků. Každý z nich nese svůj podíl odpovědnosti za výchovu mladé generace<sup>90</sup>.

Jestliže kontakt s uměním dále podněcuje a tříbí estetický vkus a vychovává, pak je vhodné, aby děti přicházely do styku s uměním co nejčastěji. Protože, jak píše Kuric; „Nesporné je, že vkus podmiňuje úroveň estetického vnímání a poznávání a určuje obsah a směr hodnocení uměleckých děl. Na vkusu závisí, zda dovedeme adekvátně oceňovat umělecké dílo, zda dovedeme rozpoznat pravé umění od padělku, zda dovedeme odlišit umělecké dílo od líbivého kýče, zda dovedeme uspořádat umělecká díla různé hodnoty podle hierarchie, která vyjadřuje míru jejich dokonalosti<sup>91</sup>.“

---

89 Srov. KULKA, pozn. 7, s. 373.

90 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 60.

91 Srov. KURIC, pozn. 46, s. 36.

## **4 Pohled z hlediska tvůrce – výtvarníka**

Práce výtvarníka na dětském animovaném filmu má svá specifika, která vycházejí ze zohledňování jak potřeb příjemce díla – tedy dětí, tak potřeb samotného média animace. Potřebám, preferencím a očekáváním dětského diváka už jsem se věnovala v minulých kapitolách, ale je také potřeba tyto poznatky promítnout do samotné tvorby. Tvůrčí proces je sice nepostihnutelný a zcela individuální, ale přesto lze najít určité zákonitosti, které mohou být umělcům rámcově nápomocné.

Tvůrčí proces vzniku díla je individuální tak, jako je individuální každý jeden člověk. A mnohdy i ten samý člověk nemůže zopakovat proces už jednou použitý. Je obtížné určit zákonitosti tvorby, a ikdyž se některé podaří zachytit, bude se jednat jen o pravidla v obecné rovině. Jisté ale je, že objevit a přiblížit se umění lze skrze základní umělecké činnosti, improvizací a variováním, a výběrem výrazových prostředků<sup>92</sup>.

### **4. 1. Výtvarno jako výrazový prostředek**

Animace v sobě propojuje více druhů umění, a právě tato kombinace, toto spojení, z ní dělá nový, svébytný umělecký druh. Spojuje v sobě umění literární, dramatické, filmové, umění hudební a výtvarné umění, na které se v této práci zaměřuji. Animace tedy ke svému zrodu používá výtvarného umění, a to se tak stává výrazovým prostředkem jiného uměleckého druhu – animace. Pro výtvarné umění, které slouží jako výrazový prostředek animaci, tak začínají v tomto kontextu platit jiné zákony, jež vycházejí ze specifických potřeb animace a filmové řeči. Výtvarno zde tedy slouží jinému cíli, než jak by tomu bylo v jeho samostatném projevu.

Podobnou myšlenku vyjádřil Todor Dinov, kterého cituje Rudolf Urc ve své knize *Animovaný film*: „Animovaný film je uměním výrazu, ne ilustrace<sup>93</sup>.“ Ačkoliv hudba, ruchy, či dialogy jsou nepostradatelnou složkou dnešních animovaných filmů, přece jen je obraz jeho prioritou<sup>94</sup>.

Pakliže chápeme animovaný film jako uměleckou disciplínu, pak i výtvarný projev a výtvarné zpracování takového filmu by mělo splňovat a naplňovat tuto úlohu (úlohu umění) a tedy by mělo dosáhnout jakési esteticko - umělecké úrovně.

---

92 Srov. SPOUSTA, pozn. 30, s. 27.

93 URC, pozn. 2, s. 25.

94 Srov. tamtéž, s. 50.

„Umělecké nazírání obrazu chce od obrazu více, nežli podrobné a věrné znázornění, chce celkové vystižení předmětu, vyjádření jeho smyslu a zapojení do totality jsoucna<sup>95</sup>.“

#### 4. 1. 1. Od ilustrace k animaci

Protože se v práci zaměřuji na výtvarnou estetiku dětských animovaných filmů, která má v určitých aspektech blízko k ilustraci pro děti, zaměřím nejprve svou pozornost na poznatky z této kategorie tvorby pro děti, ze kterých by mohl výtvarník animovaného filmu pro děti vycházet, a které by mohl uplatnit. Práce ilustrátora a výtvarníka animovaného filmu se sice na určité úrovni rozcházejí a liší, ale můžeme z určitých zásad, které platí pro ilustraci, vycházet i v tvorbě výtvarníka animovaného filmu pro děti.

Holešovský zmiňuje jako jednu ze starších tezí o funkci ilustrace pro děti zvýtvarnění textu, tedy popisně obsahové ztvárnění. Tuto tezi označuje za příliš úzkou interpretaci a dodává, že je ilustrace v dnešní době chápána už mnohem volněji. Například cituje Bombovou, která se při své tvorbě nechává vést knihou jako celkem, zohledňuje účel a věkovou skupinu knihy, přičemž se snaží o to, aby ilustrace byly samy svébytným výtvarným dílem, přestože jsou podřízené a omezené textem<sup>96</sup>.

Myslím, že podobný postoj lze zaujmout i v tvorbě výtvarného zpracování animovaného filmu pro děti. Je určitě správné a zásadní držet se textu (v našem případě režisérových požadavků, literárního scénáře), nicméně výtvarník může a měl by obohatit příběh o další rozměr, který není obsažený explicitně v příběhu, nebo textu. Slovy vše vyjádřit nelze a mnohé věci cítíme takřikajíc mezi řádky. To je chvíle pro výtvarníka, který citlivě zachytí tyto signály mezi řádky, a následně je zvýtvarní – zviditelní.

„Jakákoliv vázanost ilustrátora textem knihy neodnímá mu možnost individuálního výrazu, ani svobodu usilovat o nové a lepší formy vyjadřovací<sup>97</sup>.“

Tři funkce ilustrace vytyčil i Děchtěrev; vypravěcí funkce, výtvarná a dekorativní. Vypravěcí funkci přiřazuje myšlence a tématu textu, výtvarnou funkci vztahuje k obrazu jako takovému a dekorativní funkce je estetickým vyjádřením umělce<sup>98</sup>.

Opět lze přenést tyto funkce ilustrace i na výtvarné zpracování animovaného filmu pro děti. Vypravěcí funkci nese zvýtvarnění animovaného filmu zcela určitě – je přece výrazovým prostředkem, zároveň by mělo být výtvarným dílem i samo

95 Srov. PŘÍHODA, pozn. 44, s. 225.

96 Srov. HOLEŠOVSKÝ, František. *Ilustrace pro děti: Tradice, vztahy, objevy*. Praha: SPN, 1977, s. 19.

97 Tamtéž, s. 25.

98 Srov. tamtéž.

o sobě a nést originální estetiku, kterou do díla vkládá výtvarník, a která je tak nenapodobitelná.

Že jsou děti konzervativní se potvrzuje i v jejich preferencích, co se týká výtvarného umění. Ačkoliv děti snesou určitou míru stylizace, přesto upřednostňují takový charakter ztvárnění, který se odkazuje viditelně na realitu.

Sloňská uvádí důvody, pro které se určitý způsob uměleckého vyjádření, které je inspirováno současným uměním, nesetkává u dětí s příliš kladnou odezvou:

- vycházející z potřeby realismu; příliš vysoká míra stylizace, či deformace, pro kterou děti nejsou schopny rozeznat rysy vycházející z reality, a proto ji považují za neestetickou,
- malá čitelnost; ať už se týká splývání podobně barevných tónů, či příliš tmavé barevnosti, nevýrazné kresby, rozbité kompozice,
- bohatost a složitost techniky, která může být jinak zajímavá, ale pro děti je to matoucí a chaotická,
- příliš dekorativní a schematické pojetí, které působí málo emotivně,
- pesimistické, ponuré, či děsivé výjevy,
- nejednota textu s ilustrací<sup>99</sup>.

Je však dobré mít stále na zřeteli věk a druh knihy, či zobrazovaného textu (literárního scénáře), protože tak, jako se vyvíjí dítě a roste ve svém poznání, tak by měla růst přiměřeně věku i ilustrace, aby neustrnula na jednom bodu a tak by nebyla vhodným podnětem dítěti.

Witzův požadavek na dětskou ilustraci, aby vzbuzovala zájem, vystupovala ze zvyklostí, aby přicházela s něčím novým a svěžím, byla bohatá a různorodá, se však zdá být v rozporu s poněkud konzervativní potřebou dítěte realismu a výše zmiňovaných důvodů. A opravdu lze pozorovat určitý paradox na požadavky ilustrace, kdy na jedné straně má dětem podat pravdivý obraz o světě, a na straně druhé jim má otevřít prostor pro vlastní fantazii<sup>100</sup>.

Plodné experimentování a hledání stále nových výrazů je pro ilustraci pro děti potřebou k tomu, aby se mohla rozvíjet. Byť se mohou některé cesty zdát jako slepé. Tento požadavek se vztahuje nejen na ilustraci, ale na celé umění směřované dětem<sup>101</sup>.

Týká se to tedy i výtvarna animovaného filmu pro děti. Tento rozpor mezi potřebami dítěte a experimentováním je pořád velké téma, které se snaží výtvarníci řešit různými způsoby. Někteří se přiklání více k experimentu, jiní k tradičnímu zobrazování. Domnívám se, že je to organický proces, který lze těžko hodnotit v jeho průběhu. Je to však také velmi křehký proces, během kterého je snadné sejít z cesty, a proto je dle mého názoru vhodné se ve své tvorbě, která

99 Srov. SLOŇSKÁ in HOLEŠOVSKÝ, pozn. 96, s. 22.

100 Srov. tamtéž, s. 20.

101 Srov. tamtéž, s. 23.



může být i novátorská, stále vracet a připomínat si poznatky o dětském vnímání, preferencích, a neustále s tím svou tvorbu porovnávat a kriticky konfrontovat.

Přílišné záplavy experimentu v oblasti dětské ilustrace se obává i Sloňská. Taková ilustrace, která by děti zahltila jen změtí experimentu bez srozumitelnosti, by nesplňovala jednu z nejdůležitějších funkcí umění – subjektivní estetický prožitek a estetické poznání<sup>102</sup>. Podle Ireny Sloňské je poutavost ilustrace nezbytným rysem, který má být jak cílem, tak podmínkou. Zároveň má vnímání ilustrace působit libost a tak dítě nenuceně vychovávat<sup>103</sup>.

#### **4. 1. 2. Specifika výtvarna v animovaném filmu**

Výběr výtvarníka animovaného filmu je určující z hlediska stylu, rukopisu a celkové atmosféry filmu. Výtvarník by měl být podrobně seznámený se scénářem, ale i záměrem režiséra, s jeho představami a přáními<sup>104</sup>. Spolupráce režiséra s výtvarníkem je kreativní proces, každý přináší své postřehy a nápady ve prospěch filmu. Společně tak hledají cestu k nalezení správné výtvarné formy, protože stádium přípravy je stádiem nejdůležitějším<sup>105</sup>. Správný scénář pro animovaný film v sobě musí ukrývat grafickou podobu. Samotný nápad musí být výtvarně zpracovatelný, ba co víc, výtvarně-animovaná forma pro něj musí být tou nejvhodnější možnou formou<sup>106</sup>. Přesto si má být výtvarník ale vždy jasně vědomý toho, že animovaný film je především filmem, byť kresleným<sup>107</sup>.

Výtvarník má tedy v jistém smyslu vyhraničené mantinely, ve kterých se může pohybovat. Na jednu stranu už samotný dobrý scénář udělal kus práce takříkajíc za něj – grafický nápad je v něm jasně obsažený a výtvarník má tomuto nápadu udělat službu, nemusí vymýšlet nic nového. Na druhou stranu je možno to také vnímat jako omezení, a nemusí být tak lehké, jak se může na první pohled zdát, tuto úlohu naplnit. Samozřejmě, že prostor pro vlastní invenci, zvláště v případě výtvarníka animovaného filmu, je přesto značný. Nicméně je dobré mít na paměti, že výtvarník není svrchovaným tvůrcem filmu, a jeho úlohou je také respektovat a naplnit scénář. Do určité míry lze proto práci výtvarníka animovaného filmu srovnat s prací ilustrátora, který spolupracuje na tvorbě knihy se spisovatelem.

Spokojit se ale jen s úlohou služby režisérový představy o díle by bylo nesprávné, jak říká Urc. Naopak se očekává určitý vklad výtvarníkovy citění, zkušeností a talentu, tedy forma spolupráce, spoluvytváření. Výtvarník vloží do

---

102 Srov. tamtéž, s. 24.

103 Srov. tamtéž, s. 21.

104 Srov. URC, pozn. 2, s. 61.

105 Srov. tamtéž, s. 76.

106 Srov. tamtéž, s. 31.

107 Srov. tamtéž, s. 72.

díla originální přidanou hodnotu bez toho, aby popřel poslání a ideu díla<sup>108</sup>.

*Přístupy k výtvarnému zpracování* animovaného filmu se různí. Jedním z nejvýraznějších je přístup podřízenosti výtvarna pohybu, což uplatňoval především Disney, a druhý protipól, kterým se od Disneyho distancovali někteří tvůrci, je přístup podřízenosti pohybu výtvarnému ztvárnění, tedy pohyb přímo vychází z výtvarné předlohy. Tento druhý přístup dává možnost zachování originality a neznetvořuje, či nedeformuje charakter výtvarníkovy projevu<sup>109</sup>. Tito tvůrci začali odmítat mezičlánky výroby, které využíval především Disney, aby zamezili komerční, fabrikové výrobě animovaných filmů, kde by se stíral autorský individualismus. Tím vznikl autorský film, který má k výtvarnu jiný vztah<sup>110</sup>. Tento vztah je tedy založený především na originálním, autorském rukopisu, který nelze nahradit jiným člověkem, než je autor sám. Distancovali se také od statického grafického znázornění tím, že váhu přisuzovali především pohybu. Dokonce hodnotě kresby nepřisuzovali význam, který naopak viděli ve vnitřní dynamice mezi kresbami<sup>111</sup>.

O to, že má být animovaný film více filmem, než výtvarným uměním, se opírá i Norman McLaren ve svém tvrzení: „Mám radost z každé tendence, která zachovává pohybu jeho hodnotu. Co by konec-konců bylo z filmu, kdyby ustrnul na statické poloze kresby, nebo malby: byl by více leporelem, nebo knihou a méně filmem<sup>112</sup>.“

Přestože animovaný film má společného více s filmem, než s výtvarným uměním, nezastávám extremistický názor, že výtvarno nemá význam, či je podružné a na prvním místě je pohyb. Myslím, že je na stejně důležité úrovni jako pohyb a myšlenka. Měla jsem možnost vidět filmy, které měly animaci pohybu perfektně zvládnutou, stejnětak příběh, ale výtvarný projev pokulhával. Neubránila jsem se zklámání. V kapitole o vnějším projevu umění jsem mluvila o formě, jejíž dokonalost je v přímé úměře s dokonalostí uměleckého díla. Jestliže formou animovaného filmu je i ztvárnění myšlenky, pak platí, že čím dokonalejší výtvarno, tím dokonalejší celé umělecké dílo.

Už jsem se zmínila, že výtvarno ve službách animovaného filmu se stává výrazovým prostředkem. Výtvarník sám ale využívá ke své realizaci své vlastní výrazové prostředky.

Najít výtvarný výraz, který by korespondoval s vlastnostmi, charakterem postavy, může někdy vyžadovat hlubší promýšlení, nicméně to není podmínkou. Ke *ztvárnění charakteru* postavy může tvůrce sáhnout po zaužívaných stereotypech, které nejlépe a přímočaře vystihnou podstatu charakteru,

---

108 Srov. tamtéž, s. 61.

109 Srov. tamtéž, s. 70-71.

110 Srov. tamtéž, s. 114.

111 Srov. tamtéž, s. 116.

112 Tamtéž.

a kterých většina má svůj původ v němých groteskách<sup>113</sup>.

„Charakter, jako v každém dramatickém umění, je nositelem myšlenky<sup>114</sup>.“

Výtvarník ve svých návrzích musí myslet na charakter postavy komplexně, tedy určit, jak se bude postava hýbat, jaký bude mít rytmus, jak bude ošacena, aby vše dávalo dohromady jednotný a jasný charakter. Postava nesmí být složitá. Všechny prvky tvořící postavu musí směřovat k cíli vyjádřit vnitřní charakter<sup>115</sup>.

„Jedině malířství je schopné z lidských vlastností vytvořit přímé znaky nejhlubších charakterových črtů člověka<sup>116</sup>.“

Zjednodušení by mělo tedy vyplývat vždy ze záměru stylizace charakteru; jeho vnitřních vlastností. Nemělo by být nikdy samoúčelné, protože pak se z postavy stává v lepším případě plytký, nicneříkající charakter (lépe řečeno necharakter), nebo v horším případě primitivní kýč. Všechna tato stylizace by měla být pečlivě vybranou esencí charakteru postavy, kde nic nepřebývá a nic nechybí. V širším slova smyslu toto pravidlo platí o umění obecně – dílo je hotové tehdy, kdy už není co ubrat (a přesto vyjadřuje vše podstatné).

Urc píše, že v animovaném filmu se proporce postavy často deformují, ačkoliv to z anatomického hlediska správné není. Hlava tvoří častokrát podstatnou část postavy, která se nijak nemění, zatímco končetiny se mohou různě ohýbat a deformovat<sup>117</sup>.

Mohli bychom namítnout, že se takto porušuje pravidlo o správné formě, kterou máme hledat v přírodě. A přirozené je, že si člověk zachovává své proporce za každé okolnosti, i v pohybu. Přesto je v animaci praxí, že se končetiny různě natahují, nebo jsou proporce těla jiné, než jak je tomu u lidí ve skutečnosti. Myslím, že se tím přirozená forma vycházející z přírody nenarušuje. Změněné proporce, mají-li své odpodstatnění, najdeme je i v přírodě. Například dítě má velkou hlavu a na ní velké oči ve vztahu ke svému tělu. Když tento fakt použijeme ke stylizaci dospělé postavy, u které chceme vzbudit nevinný, či naivní dojem, velmi pravděpodobně se nám podaří toho docílit. Deformace končetin při pohybu opět může vycházet z našeho vidění reality při pohybu v reálném životě – pohyb se našemu oku někdy opravdu může jevit pružný, jakoby se končetiny natahovaly, protože našemu oku doznívá ještě nějakou chvíli viděný obraz. Příkladem může být baletka tančící umírající labuť – její ruce, ač se ve skutečnosti nijak elasticky neohýbají a pořád mají stejně pevné kosti, na naše oko působí jako elastické, elegantně se vlnící křídla. Všechny tyto stylizace, které jen nekopírují skutečnou realitu, ale vycházejí z přirozených zákonitostí, mohou

---

113 Srov. tamtéž, s. 61.

114 Tamtéž, s. 31.

115 Srov. tamtéž, s. 61-63.

116 Tamtéž, s. 81.

117 Srov. tamtéž, s. 62.

být správnou cestou k dosažení esence charakteru.

Kromě toho deformace užívané v animaci mohou vycházet i z vnitřních vlastností postavy, či dramatické situace<sup>118</sup>.

Při vytváření postav k animovanému filmu musí výtvarník myslet i na to, v jakých situacích se postavy ocitnou. Tedy vycházejíc z technického scénáře musí vědět, jestli postava bude hrát jen v celku a polocelku, nebo na ní budou velké detaily. Podle toho musí přizpůsobit svou stylizaci tak, aby postava byla použitelná jak pro velký celek, tak pro velký detail. Nemělo by se stát, že bude například výraz postavy ve tváři při velkém celku splývat a bude k nerozluštění proto, že ji výtvarník propracoval kvůli záběru na detail, a naopak. I z toho důvodu se v některých případech vypracovávají zvlášť velké detaily postav, nebo naopak zjednodušené malé postavy pro velké celky.

*Výtvarná kompozice a pozadí* v animovaném filmu by vydalo samo o sobě na samostatnou práci, ale zmíním se alespoň o tom nejdůležitějším, s čím se výtvarník animovaného filmu musí vypořádat. Kompozice u ilustrace, malby, nebo jakéhokoliv statického výtvarného díla, zůstává stále stejná. Jednou ji výtvarník vytvoří a taková zůstává. Vytvoří tedy jen jednu celkovou kompozici (mluvíme-li o dílu jako o celku, protože se i ono může sestávat z různých dalších kompozic). Výtvarník animovaného filmu ale musí myslet na to, že se jednotlivé kompozice obrazu budou neustále měnit v závislosti na pohybu postav, rekvizit a ději. Vzniká tak vlastně nepřeborné množství kompozic, a každá by měla působit esteticky. To je samozřejmě i otázka filmu jako takového.

„Tento vztah detailu a celku, pohybu a pokoje, musí zůstat stále v rovnováze, protože on v konečné fázi určuje výtvarný styl filmu<sup>119</sup>.“

Pozadí dotváří celkovou atmosféru filmu a kromě toho má samozřejmě plnit i funkci dramatickou, nebo informační. Specifikum vztahu pozadí a postav v animovaném filmu stojí právě na časoprostoru, tedy na tom, že obraz, který divák vnímá, je k vidění jen po určitý čas. A potom se zase stříhem mění na jiný. Je tedy zásadní rozdíl mezi statickým obrazem, kupříkladu ilustrací, a obrazem v animovaném filmu. Divák má omezený čas na vnímání obrazu, a výtvarník tuto skutečnost musí do svých návrhů promítnout. Pozadí by nemělo být rušivé, nebo zbytečně odvádět pozornost od důležité akce, či postavy. Pakliže to není záměrem, aby si divák prohlédl pozadí. V tom případě se tomu přizpůsobuje i styl a délka záběru a pozadí hraje hlavní roli. Po většinu času je ale pozadí doplňkem, ikdyž nezbytným. Přesto je zvláště pozadí nositelem atmosféry, protože jej divák vnímá nejdéle a bývá nejstatičtějším prvkem. Proto se výtvarníkův cit pro atmosféru, a jeho osobitý styl, nejvíce otiskne právě do pozadí. U kresleného, nebo ploškového filmu s tím souvisí i různé jízdy kamerou, kdy se kamera

---

118 Srov. tamtéž, s. 63.

119 Tamtéž, s. 67.

přibližuje, nebo vzdaluje. Opět tu platí to, co u postav – pozadí pro celek a detail se častokrát vypracovává zvláště kvůli čitelnosti.

Jak píše Urc, pozadí se zvláště při přiblížení stává čitelnějším a mohou vystoupit na povrch nedokonalosti<sup>120</sup>.

Neméně důležitou roli ve zvytvárnění animovaného filmu hraje barva. *Barva* spolu s obrysovou kresbou tvoří výtvarný základ animovaného filmu<sup>121</sup>.

V animovaném filmu je vše v pohybu, a proto je třeba hledat cesty co nejsrozumitelnější, kvůli jeho čitelnosti a transparentnosti příběhu. Aby zbytečná změť barevných ploch bez jasného rámce neodváděla pozornost, či nezpůsobovala nechtěný chaos. Samozřejmě existují výjimky v podobě různých experimentů a i zdařilých poetických animovaných filmů, které naopak koketují s hranicí použití kresby a barev. Nicméně zvláště v dětských animovaných filmech jde tvůrci především o přehlednost a srozumitelnost.

#### **4. 2. Cílová skupina – dětský divák**

„Pro děti jen veselo! [...] Čím více drobnokresby, tím větší zájem u dítěte probudíme. Dítě postřehne všechny jemnosti příběhu, zaznamená i jeho morální, ale ta si vyžaduje konkrétní podobu. Autor musí vyloučit věci nepotřebné a druhořadé, utlumit pozadí, vyhranit jednu nebo více nosných figur. Vše, co rozptyluje soustředění dítěte je potřeba v pravý čas eliminovat<sup>122</sup>.“

O dětské potřebě hravosti a veselí jsem psala už v kapitole od ilustraci k animaci. Tato potřeba by měla být promítnutá do celé tvorby animovaného filmu, takže i výtvarno by mělo působit hravě a vesele. Ponuré a melancholické zvytvárnění k dětem nepatří. Přesto to neznamena druhý extrém, že děti vyžadují jen samoučelnou změť všech možných tvarů a co nejvýraznější, přehnanou barevnost.

Přistupovat k tvorbě pro děti můžeme ze dvou postojů: prvním je poeticky vytvořený svět vycházející ve své podstatě z reality všedního života. Vše, s čím se dítě setkává, co zažívá, je zároveň zdrojem k vytvoření fantaskních, imaginárních a pohádkových světů. Pohádkový svět má vždy své kořeny v realitě. Tento způsob se zdá být pro dospělé tvůrce nejschůdnějším, protože se více blíží vystavěné dramaturgické formě, s motivacemi a charaktery postav. Lépe mu dospělí rozumí. Druhý z postojů je pro dospělého člověka zastřený hávem tajemna, neboť do něj může vstoupit jen jako tichý pozorovatel a musí tak upozadit své autorské ego ve prospěch respektování dítěte. Jedná se o křehký svět imaginární dětské krajiny, dětské jedinečné představivosti, kde dítě samo je interaktivně zapojeno do jevů, svět je vytvářen přímo ním, a zároveň jej

---

120 Srov. tamtéž, s. 68.

121 Srov. tamtéž, s. 78.

122 Tamtéž, s. 122.

ono zpětně vnímá a reaguje na něj. Tento druhý způsob vyžaduje hlubší porozumění dětské duši a psychologie, velkou dávku fantazie a klade i nároky na inteligenci autora. Zároveň však na oplátku nabízí prostor k objevení nových možností, které mají potenciál promlouvat k dítěti mnohem důvěrněji<sup>123</sup>.

V dětské tvorbě je třeba přistupovat se zvláštní citlivostí a naopak tam nemá místo žádná násilnost v jakékoliv podobě. Ani v té výtvarné, jakou lze vidat v některých výtvarně nevkusných seriálech a pohádkách pro děti.

Charakter v animovaném filmu má málo času na rozvinutí se, proto musí mít svou vlastní, jasně zpozorovatelnou stylizaci<sup>124</sup>. Domnívám se, že zvláště ve výtvarnu pro děti by měl být charakter co nejpříměji a nejjasněji znázorněný. Upozadit to, co je zbytečné a naopak vyzdvihnout rysy, které charakter tvoří. Zároveň však, protože dítě snese jen určitou míru stylizace, je třeba vycházet z přirozenosti, a zachovat tak charakterotvorné prvky, které jsou přírodou dané. Stylizace by měla být pravdě-podobná. Děti by měly na první pohled poznat, jestli se jedná o postavu kladnou, či zápornou, smutnou, či veselou. Ironické, sarkastické zobrazení, nebo skryté symboly mohou být pro dospělého diváka naopak žádoucí a osvěžující, dráždící intelekt, nicméně malé a předškolní děti to zbytečně zatěžuje a mate. Nemá to nic společného s podceňováním dětí - jak jsem rozvedla v kapitole o vývoji dětí, děti mají jiné chápání a nazírání reality a ještě u nich v tomto věku není vyvinutý smysl pro ironii. Netřeba tedy zahlcovat děti skrytými významy u zobrazení charakterů v domnění, že je tak podněcujeme k zamyšlení. Je tomu právě naopak.

Dívá-li se dítě na film, jehož obrázky jsou výrazné a snadno čitelné, a jehož děj je plně zaujme, pak poznává, bezděčně si osvojuje a učí se rozumnět i formální stránce filmového díla<sup>125</sup>.

Vrátím se teď k výtvarníkovi, který je zodpovědný za vizuál animovaných filmů pro děti. Mnoho výtvarníků se inspiruje dětskou tvorbou, či si nechává „poradit“ od samotných dětí.

Holešovský mluví o vztahu dětského výtvarného projevu a dětské ilustraci jako o velmi složitém. Zájem o tento vztah se promítl i do praxe některých ilustrátorů, nebo v hledání paralely mezi dětským projevem a ilustrací<sup>126</sup>.

Mělo by být umění pro děti na téže úrovni, na jaké se ony samy vyjadřují?

Podle Příhody by takové snížení k dítěti nejen dítě nezaujalo, ale nebylo by to ani výchovně hodnotné, protože by to nevedlo k prožitku obrazu<sup>127</sup>.

Domnívám se, že takové výtvarné zpracování, které by kopírovalo dětský projev ve snaze přiblížit se dítěti, by mu nemělo co nabídnout ve smyslu dalšího (nejen) estetického rozvoje. Tudiž by sice dítě rozumělo, ale jeho estetické citění

---

123 Srov. tamtéž. 122-124.

124 Srov. tamtéž, s. 32.

125 Srov. MIŠURCOVÁ, pozn. 40, s. 174.

126 Srov. HOLEŠOVSKÝ, pozn. 96, s. 30.

127 Srov. PŘÍHODA, pozn. 44, s. 225.

by se neposouvalo vpřed.

„Nezáleží tolik na zevní blízkosti ilustrace dětskému projevu, ale naopak na faktorech, které svým způsobem spojují svět fantazie s jeho dětským vyjádřením<sup>128</sup>.“

Dětský výtvarný projev je sice schematický a svým způsobem stylizovaný, to ale neznamená, že takové zobrazení dítě preferuje, když se dívá a vnímá.

„Při nazírání chce dítě vidět pejska, ne zjednodušený způsob vlastního znázornění<sup>129</sup>.“

Příhoda však vzápětí dodává, že čistě věrné, naturalistické zobrazení skutečnosti neuspokojuje kulturní a umělecké požadavky na výtvarné dílo, které je pro děti žádoucí. Pro děti by měla být vytvořena specifická výtvarná forma, která bude navazovat na čmáranice a schémata, ale sama by jimi nebyla. To Příhoda nazývá problémem v oblasti výtvarného umění, jež čeká na génia, „[...] který vycítí vlastní podstatu dětské komplexnosti a podívá se na svět dětskýma očima“<sup>130</sup>.

Od doby, co tento text Příhoda psal, nějaký čas uplynul. Nicméně se domnívám, že i v té době už byli výtvarníci, kterým se podařilo přiblížit se dětské duši ve své tvorbě pro děti. Jiří Trnka je toho důkazem. Otázkou zůstává, jestli se podařilo najít formu, která by se dala specificky charakterizovat jako výtvarná forma pro děti.

Podle Příhody je falešné snažit se přiblížit dítěti přes vnější primitivnost díla a nemůže to vést k harmonickému výsledku<sup>131</sup>.

„Neboť podstata výchovy tkví v tom, že se dítě musí přizpůsobit kultuře<sup>132</sup>.“

Znalost dětského výtvarného ztvárnění nemá vést k napodobování, ale k pochopení dětského jazyka, aby jím pak tvůrce mohl promlouvat k dítěti vyjadřovací řečí dospělých<sup>133</sup>.

Jaký je pak rozdíl mezi stylizací výtvarníka a schematickým zobrazením dětské tvorby? Dítě tvoří schematicky a zjednodušeně přímo úměrně své vývojové úrovni. Snaží se vystihnout myšlenku, či obsah nejlepší možnou formou, jakou je schopno, tedy nestylizuje záměrně. Naopak, jeho záměr je tvořit co nejpodobněji realitě, nebo tomu, co vidí. Výtvarník, který tvoří pro děti, však stylizuje záměrně, účelně. Vypichuje podstatné rysy a části tak, aby tomu děti porozuměly, a zároveň aby tvořily jednotný celek. Snaží se postihnout podstatu znázorňovaného právě tím, že některé části potlačí a jiné zvýrazní, přičemž důležité je to, aby se na vlnách takové stylizace nesl jednoznačný a přímočarý smysl, charakter. Aby se naplnila jednota formy a obsahu.

---

128 HOLEŠOVSKÝ, pozn. 96, s. 30.

129 PŘÍHODA, pozn. 44, s. 225.

130 Tamtéž, s. 226.

131 Srov. tamtéž, s. 227.

132 Tamtéž, s. 228.

133 Srov. tamtéž.

Urc poukazuje na fakt, že je rozšířená domněnka, že dítě dokáže vnímat jen v jedné rovině, má omezený pohled vnímání. Tím vzniká tvorba pro děti příliš polopatiistická až dětinská, která nemá dítěti co dál nabídnout, kam je posunout, jak formovat. Urc dále říká, že už proběhla řada výzkumů, které dokazují, že dítě je schopné přijmout i složitější vizuální informace<sup>134</sup>.

Mohlo by se zdát, že je to v rozporu s tím, co jsem popisovala výše, a sice, že dítěti je třeba předkládat vše jasně a přehledně, že je třeba odstranit vše matoucí a rozpytující. Domnívám se však, že se to nevylučuje. Myšlenka, či sdělení obsažené v příběhu, nemá být primitivní, ale vizuální forma, s jakou je sdělení podáváno, má být průzračné a naprosto přímé, bez úskoků a odbíhání do nepotřebných detailů. Jsem přesvědčená o tom, že děti opravdu postřehnou i nuance hlubších emocí a vztahových, či existenciálních otázek, které mohou být obsažené i v jednoduchém příběhu, podaném citlivou a jasnou formou. Vycházím nejen z vlastních zkušeností z mých dětských let, které si ještě pamatuji a zůstaly ve mně hluboce zakořeněny, ale i ze zkušenosti s mými dvěma dcerami, které mě dnes a denně dokáží překvapovat svými opravdu bystrými postřehy a zvláště odlišnými postřehy, než jaké bych já, jako dospělý, předpokládala, že si všimnou. Dítě dokáže nečekaně citlivě a s pochopením vnímat i otázky smrti, lásky i odpuštění. Jen je třeba nelpět na tom, aby dítě chápalo stejně jako dospělý, a nechat mu ten prostor pro jeho vlastní fantazii - nebrat mu ji.

„Jen hravý a bezprostřední přístup k dítěti zabezpečí dnešním i zítřejším tvůrcům animovaných filmů porozumění, lásku a obdiv dětského publika<sup>135</sup>.“

---

134 Srov. URC, pozn. 2, s. 124.

135 Tamtéž, s. 124.



## 5 Závěr

Téma, kterému jsem se věnovala, by zasloužilo mnohem větší prostor ke zkoumání a podrobnějšímu rozvedení, ale snažila jsem se o jakýsi první krok k nazření do problematiky tvorby výtvarna pro děti v animovaném filmu. Doufám, že se mi podařilo zachytit to nejpodstatnější a text bude přínosný především samotným tvůrcům, kteří nemusí být teoretiky, ale přesto si myslím, že znalosti na určité úrovni ohledně psychologického vývoje dětí, či teorie umění a jeho vlivu, mohou prohloubit a obohatit i samotnou jejich tvorbu. Děti jsou bezprostřední, jejich projev je vždy v souladu s tím, co cítí. Tuto jejich krásnou a čirou vlastnost můžeme využít jako tvůrci a výtvarníci animovaných filmů, a vnímat jejich reakce jako zpětnou vazbu, ze které dále můžeme čerpat. Vyvarovala bych se tak extrému v podobě samoučelného kopírování dětského projevu za cenu přiblížení se dětem. Výtvarník není sám dítě, ale poznatky o kresbě, vývoji a vnímání dětí může promítnout ve své tvorbě a tak se dětem přiblížit. Protože jen tak může dětem nabídnout něco nového, dosud nepoznaného, pootevřít dvířka do světa jejich vlastní duše a fantazie, vybídnout je k poznávání světa. I tvůrci animovaných filmů pro děti nesou spoluodpovědnost za formování estetického cítění budoucích generací.

## 6 Seznam použité literatury

- HANUS, Ladislav.** *Rozprava o kultúrnosti*. 2. Spišské Podhradie: Spišský kňazský seminár, 1991, ISBN 80-7142-000-X.
- HOLEŠOVSKÝ, František.** *Ilustrace pro děti: Tradice, vztahy, objevy*. Praha: SPN, 1977.
- KUBÍČEK, Jiří.** *Úvod do estetiky animace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra animované tvorby, 2004, ISBN 80-7331-019-8.
- KULKA, Jiří.** *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada), ISBN 978-80-247-2329-7.
- KURIC, Jozef.** *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1986.
- MARITAIN, Jacques.** *Odpovědnost umělce*. Praha: Triáda, 2011. Delfín (Triáda), ISBN 978-80-87256-46-6.
- MIŠURCOVÁ, Věra a Marie SEVEROVÁ.** *Děti, hry a umění*. Praha: ISV, 1997, Psychologie (ISV). ISBN 80-85866-18-8.
- POŠ, Jan.** *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Svoboda, s. p., 1990, ISBN 80-207-0159-1.
- PŘÍHODA, Václav.** *Ontogeneze lidské psychiky: Vývoj člověka do 15 let*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963.
- PŘÍHODA, Václav.** *Problematika předškolní výchovy*. Praha: SPN, 1966.
- READ, Herbert Edward sir.** *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967.
- SCHMIDTMAYEROVÁ, Petra.** *Otázky po vztahu filosofie a umění v kontextu moderní a postmoderní tvorby*. České Budějovice, 2014. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta.
- SPOUSTA, Vladimír.** *Metody a formy výchovy ve volném čase: kultura a umění ve výchově*. Brno: Masarykova univerzita, 1996, ISBN 80-210-1275-7.
- ŠIMÍČKOVÁ-ČÍŽKOVÁ, Jitka.** *Přehled vývojové psychologie*. 3., upr. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, ISBN 978-80-244-2433-0.
- URC, Rudolf.** *Animovaný film*. 2. Martin: Vydavatelství Osveta n. p., 1984.
- VYCHODIL, Julius.** *Poetika*. Brno: Papežské knihtiskárny Benediktinů Rajhradských, 1897.
- UŽDIL, Jaromír.** *Výtvarný projev a výchova*. Praha: SPN, 1978.