

PhDr. Jan Benda, Ph.D., MPA

# TÝRLOVÁ, ZEMAN A TI DRUZÍ

Historie zlínského (gottwaldovského)  
studia animovaného filmu

Praha 2019

# OBSAH

Úvod	7
Počátky	11
Zeman pokračuje	22
Týrlová navazuje dalšími úspěchy	25
Středometrážní loutkové filmy Karla Zemana	33
Poklad ptačího ostrova	35
Cesta do pravěku	38
Týrlová na vrcholu úspěchu	43
Vynález zkázy	51
Baron Prášil	59
Další trikové filmy Karla Zemana	63
Týrlová hledá další materiály	74
Zeman a Týrlová a jejich následovníci	83
Skupina Týrlové	91
Skupina Karla Zemana – Resuscitace pana Prokouka	107
Zeman se vrací k animovanému filmu	111
Sjednocené studio animovaného filmu	126
90. léta – konec státního monopolu	136
Kreslený film gottwaldovského studia	140
Večerníčky	145
Různé techniky v produkci zlínského (gottwaldovského) studia animovaného filmu	156
Závěr	160
Seznamy filmů	163
Ocenění tvůrců	177
Použité zdroje	195

# ÚVOD

Předmětem této knížky je zachycení historie a významu zlínského (gottwaldovského) studia animovaného filmu, jež dosáhlo největšího věhlasu díky dvěma zakladatelům československého animovaného filmu Karlu Zemanovi a Hermíně Týrlové v době poválečné, i když technické základy studia animovaných filmů byly položeny před válkou a rozvíjely se především po lidské stránce díky masivnímu nárůstu pracovních sil ve studiu za nacistické okupace českých zemí. Skutečného rozkvětu dosáhl náš animovaný film díky znárodnění v srpnu 1945 na základě dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, které vytvořilo podmínky pro jeho všestranný rozvoj. Direktivní řízení a stranické zásahy do jisté míry podvazovaly svobodnou tvorbu. Technické podmínky a stále zajištěné financování ale umožnily realizaci děl, na které by v podmínkách svobodného podnikání producenti jen těžko sháněli finanční prostředky. Smršť děl Týrlové a Zemana studio proslavila. Vedle nich se objevili také další tvůrci, kteří šli svou uměleckou cestou už na konci padesátých let, avšak žádný z nich jejich slávy nedostáhl. Postupně se zejména v době normalizace projevil kvůli zakázkové výrobě tzv. „na metry“ pokles tvůrčí vynalézavosti tvůrců, patrná byla rezignace zlínských (gottwaldovských) autorů na samostatné projekty pro kina. Stále více se přesouvali k zakázkovým pracím pro televizi. Jakmile vlivem věku Zeman s Týrlovou s vlastními filmy přestali, propadlo se studio animovaného filmu do určité strnulosti, v distribučních animovaných filmech často chyběla specifická umělecká výpověď, lehkost v podání myšlenky, nápaditost, touha něco dokázat, v řadě případů se pouze splnil výrobní plán v počtu filmů. Tomuto pohledu se vzpírala zvláště tvorba Ludvíka Kadlečka, která si v osmdesátých letech vysloužila několik ocenění na zahraničních i domácích festivalech. Gottwaldovští autoři utíkali stále častěji k zakázkové tvorbě, tzv. večerníčků pro televizi, která byla sice lépe honorovaná, do jisté míry

jednodušší, avšak neposkytovala tolik možností pro experiment a svěbytné umělecké vyjádření. Na festivalech a v kinech tyto zakázkové snímky povětšinou uváděny nebyly, a tak dost často o práci gottwaldovských tvůrců věděli jen pravidelní diváci slovenských večerníčků. Po revoluci v roce 1989 a nastalé privatizaci se postupně distribuční filmy pro kina přestávaly točit, neboť již nebyly součástí programové skladby kin, a tak zůstal prostor jen pro večerníčky, které se realizovaly do doby, než nastaly ekonomické problémy Slovenské televize, jež znamenaly konec poměrně rozsáhlé výroby animovaných filmů ve Zlíně. Přes občasná záchvěvy zbyly ve Zlíně podmínky jen pro to, aby se občas objevily osamocené animované filmy. Programová a soustavná výroba animovaných filmů skončila. Ostatně to byl problém systémový a týkal se celého státu. Obsáhlé zmapování porevoluční kapitoly z dějin zlínského animovaného filmu patří k úkolům, které si svého řešitele v budoucnu jistě najdou. Zůstanou tak v převážné míře mimo obzor této knížky. Důležité je ještě zmínit, že zatímco odkaz Týrlové a její přístup k tvorbě animovaných filmů byl rozvíjen i v díle třetí generace tvůrců, Zemanovo pojetí pokračovatele nenašlo, neboť sám i přes jistou osobní snahu pokračovatele nenalezl. Dnes v jejich díle a pojetí tvůrčí práce ve Zlíně nikdo nepokračuje. Převážnou většinu animovaných filmů vznikajících ve Zlíně tvoří produkce absolventských filmů studentů Univerzity Tomáše Bati.

Veřejnost má povětšinou vědomí o tvorbě Týrlové a Zemana, avšak chybí povědomost o práci dalších jejich spolupracovníků, takže u řady osob vzniká dojem, že vedle těchto velikánů ve Zlíně nikdo jiný netvořil. Protože žádná publikace o zlínském studiu animovaných filmů doposud nevyšla, předkládaná kniha se do jisté míry snaží tento dluh smazat. Smyslem publikace je poskytnout základní údaje o dané problematice. Řada skutečností je uvedena vůbec poprvé. Zájem o toto téma vyvěrá z autorova dlouhodobého a soustavného zájmu o tuto problematiku. Předkládané dílo si neklade za cíl být vyčerpávajícím přehledem ani vědeckou prací o této problematice, nýbrž spíše vlašťovkou, která se pokusí vyvolat další zájem o dějiny a tvorbu zlínského (gottwaldovského) animovaného

filmů. Autor netvrdí, že jeho názory na danou věc jsou rigorózní, nýbrž mohou představovat jeden z pohledů na vývoj animovaného filmu ve Zlíně (Gottwaldově). Ke zpracování publikace byly použity archivní prameny, veškerá dostupná literatura včetně tisku, odkud byly převzaty všechny citované výpovědi. Seznam zdrojů je uveden v samostatném přehledu. Všechny údaje tudíž vychází z pramenů, literatury i osobních rozhovorů s tvůrci. V souvislosti s hodnocením literatury považuji za důležité upozornit na pětidílnou publikaci FA Kudlov (Kudlovská stola) vydanou společností FILMFEST s.r.o. ve Zlíně, která především v obrazové části obsahuje velké množství nepřesností a chyb v popisích k animovaným a trikovým filmům. Editor popisek v uvedené knize totiž většinu popisovaných titulů vůbec neviděl. Za všechny můžeme zmínit popisky k televiznímu filmu Milana Váchy Fantazie je mým povoláním (1970), který vznikl pod titulem Továrna na fantazii. Snímky z natáčení tohoto dokumentu jsou považovány za fotodokumentaci z natáčení filmu Na kometě (1970). Fotografie z natáčení uvedeného dokumentu jsou mimo jiné vydávány i za pracovní záběry z realizace filmu Ukradená vzducholod (1966)! Snímky z filmu Na kometě v této knize obsahují fotosku z filmu Baron Prášil (1961)! Mezi fotografiemi z natáčení filmu Bláznova kronika (1964) je přimíchána jedna z realizace filmu Vynález zkázy (1958), což poznáme podle přítomného kameramana Jiřího Tarantíka.

Zavádějící jsou mnohdy i názvy některých filmových děl. Seriál Ahoj braček! (1991-1996) je v pentalogii vydáván za snímek Dvojčata, večerníček Ferko Mechúrik (1968) je označen jako Vejtaha. Výtvarné návrhy pro film Dvě klubička (1962) jsou považovány za podklady pro film Vlněná pohádka (1964)! Týrlová každopádně nebyla výtvarnicí filmu Malovánky (1970). Josef Zeman nebyl autorem výtvarných návrhů pro večerníček Smělý Zajko. Animovaný snímek Nová Karkulka nebyl realizován v roce 1977, nýbrž až o tři roky později. Filmů o Ferdovi Mravencovi (1977-1978) nevzniklo pět, jak se v této odbyté publikaci uvádí. V nepřesnostech dané pentalogie by se dalo pokračovat. Nehledě k tomu, že medailonky tvůrců Josefa Zemana, Jana Dudeška, Ludvíka Kadlečka uveřejněné v pentalogii

byly doslovně opsány z autorova textu z databáze ČSFD.cz, kam je autor osobně vložil. Lze tedy shrnout, že daná pětidílná kniha obsahuje již publikované texty a nepřináší žádné nové údaje. Předkládaná publikace se tímto snaží řadu omylů pětidílné knihy uvést na pravou míru.

Poděkování autora patří Archivu společnosti Barrandov Studio, a.s., která svojí laskavostí umožňuje studium archivních materiálů k filmům vzniklým na barrandovském kopci. Prostudovány tak mohly být materiály k filmům Karla Zemana Na kometě a Fantastická cesta.

Praha červenec 2019

PhDr. Jan Benda, Ph.D., MPA

## POČÁTKY

Již v roce 1928 vzniklo v Baťových obuvnických podnicích ve Zlíně malé filmové oddělení s minimálním počtem zaměstnanců a minimální technikou. Ve svém programu mělo výrobu reklamních filmů na Baťovy výrobky a služby, reportáže o Baťově městě a instrukční filmy pro výcvik nových zaměstnanců. V tomto trendu pokračovalo filmové oddělení i v průběhu 30. let. Nicméně nebyla vyloučena realizace vlastních námětů. Nadále se rozvíjela tvorba dokumentárních, reportážních a výukových snímků. Protože pro tuto tvorbu nebyly doposud vytvořeny potřebné podmínky, muselo se spoléhat na propůjčování ateliéru na Barrandově a v Praze. Z uvedených důvodů byla navržena stavba vlastního studia na zlínském Kudlově. V novém a na svou dobu moderním ateliéru s laboratoří byl zahájen provoz v roce 1936.

Zvláštní oddělení pro kreslený film existovalo ve zlínských ateliérech již od konce třicátých let. Podmínky pro etablování kresleného filmu ve studiu vytvořil především jeho ředitel Ladislav Kolda, který před válkou navštívil v USA studio Walta Disneye. Předmětem výroby vzniklého oddělení byly úvodní titulky, schémata a grafy do instruktážních a reklamních filmů. Prvním pracovníkem byl technický kreslič Vladimír Vrána. Poté, co práci opustil, ho nahradili Stanislav Šulc a Ladislav Zástěra. V předválečné éře pracovalo v oddělení kresleného grafu 11 kresličů, za války se jejich počet zvýšil na rovných čtyřicet. V této době se uvažovalo mimo jiné o realizaci vlastní umělecké tvorby. Nejdříve dramaturg Elmar Klos se Šulcem zvažovali vznik kresleného filmu o zvířátkách podle předlohy Josefa Lady, avšak ze záměru nakonec sešlo. Nenašla se ani spolupráce s chorvatskou firmou na námětu rytířské parodie, která formou alegorie fakticky směřovala k zesměšnění německých válečných plánů. Na začátku okupace vedení zlínského ateliéru souhlasilo v souladu s koncepcí rozvoje se záměrem realizovat Pošťáckou pohádku pod titulem Pošťák Kolbaba

podle Karla Čapka a to ve formě klasického kresleného filmu. Scénář vypracoval Elmar Klos, Jiří Kolaja a Bořivoj Zeman. Výtvarnou stránku měl vytvořit Stanislav Šulc, který nakonec v jeho výsledné výtvarné podobě až příliš varioval Disneyovské vzory. Za kamerou stál Dalimil Řehák. V rámci přípravy tohoto projektu byl uspořádán nábor mezi žáky grafické speciálky na pražské UMPRUM. Do Zlína tak přišli budoucí známí animátoři Zdeněk Miler, Josef Kábrt, Bohumil Říha, Břetislav Dvořák, ale také výtvarnice Alena Ladová a pozdější režiséři Emanuel Kaněra, Miroslav Hubáček a Karel Kachyňa. První ateliér byl zřízen v etážové části původní budovy, ale mnohokrát se stěhoval. Práce na snímku Pošťák Kolbaba byly v roce 1942 přerušeny v důsledku převzetí studia německou firmou Deutsche Schmallfilmgesellschaft (Descheg). V důsledku toho museli tamější filmoví pracovníci realizovat říšskoněmecké kreslené seriály, např. Fritz und Fratz (1941), který pojednával o dvou klukovských rošťácích, kteří v různých koutech světa provádějí svá alotria. Každé pokračování mělo uzavřený děj na způsob pozdějšího polského seriálu Bolek a Lolek. Scénáře psal mimo jiné J. Kolaja a Bořivoj Zeman. Hudbu skládal Jiří Šust. U podobných prací se předpokládalo především slepé plnění příkazů německého vedení podniku. Přesto nebyly některé příběhy po námětové stránce nejhorší a občas přinášely i nové neotřelé gagy.

Práce na říšskoněmeckých seriálech občas umožňovala jen tajně tzv. „pod lavicí“ pracovat na pozastavené Čapkově pohádce. Nakonec byl roztočený materiál k Pošťákovi Kolbabovi poslán do Brna, kde se ještě za války kolem Ing. Otakara Blažka seskupila skupina grafiků a kreslířů, která představovala Brenten-film. Pseudonym „Brenten“, který užíval sám Blažek, si zvolil podle názvu kulometu „Bren“. Sám byl totiž konstruktérem zbraní. Jeho skupina se pokusila na Pošťákovi Kolbabovi tentokrát už pod názvem Pošťácká pohádka pokračovat. Původně zlínský projekt se nacházel ve fázi, jež pojímala kresby, scénář a tzv. zkušební tužkovou verzi filmu pro pracovní účely. Většina práce tedy čekala na brněnský kolektiv. Pošťácká pohádka měla být v roce 1947 v Brně dokončena a předvedena pouze s pomocnými zvuky (bez hudby) komisi pražského Krátkého filmu. Tato definitivně

rozhodla, aby práce na tomto filmu byla zastavena. Podle některých údajů se měl původně zlínský film ztratit, což se nepotvrdilo. Výtvarný koncept díla zůstal částečně zachován, jinak brněnská podoba filmu neměla nic společného s tou zlínskou. Film se dnes nachází ve formě černobílé neozvučené kopie ve sbírkách Národního filmového archivu v Praze.

Ve Zlíně se po natočení několika dílů cyklu Fritz und Fratz začal podle německé předlohy Wilhelma Busche připravovat snímek Max und Moritz. Jednalo se o podobný příběh o dvou neposedných uličnících. Přípravami filmu byl pověřen pracovitý Zdeněk Miler, kterému se podařilo udržet původní charakter ilustrací. Realizováno bylo několik pokusů a zkoušek. Vznikl dokonce i jeden záběr – žena pumpující vodu. K natočení vlastního filmu už nedošlo, politická situace to nedovolila.

Vedle kresleného filmu bylo započato ve studiu s výrobou filmů loutkových. Ta byla spjata zpočátku s Hermínou Týrlovou, která si techniku animace osvojila od svého manžela Karla Dodala. Umělecky pro ni, podle jejího vlastního svědectví, měl rozhodující vliv kombinovaný loutkový film Alexandra Ptuška Nový Gulliver. Hermína Týrlová, která se po skončení činnosti společnosti IRE-Film živila kreslením do časopisů, byla doporučena Karlem Smržem šefovi studia Ladislavu Koldovi. Nabídla mu realizaci krátkometrážního loutkového filmu podle knížek Ondřeje Sekory Ferda Mravenec (1941-1942), což jí nakonec bylo umožněno po natočení krátkého slibného testu. V této souvislosti je třeba zmínit, že ve čtyřicátých letech byl loutkový film někde na okraji kinematografie; plně ve stínu americké kreslené grotesky. Většinou se pohyboval v oblasti experimentu nebo reklamního filmu, byl reprezentován pouze několika málo jmény.

Od ledna 1941 Týrlová pracovala v kudlovském studiu. Realizace filmu si vyžádala 17 měsíců tvrdé práce v malém dřevěném baráku, kdy Týrlové pomáhal výtvarník a architekt Ladislav Zástěra. Hudbu složil Miroslav Ponc. Hudba byla nejdříve zaznamenána na zvukový pás, podle jehož časového rozdělení se potom natáčel celý film. Týrlová o třicet let později popsala, jak složitá byla její osobní i finanční situace v době realizace prvního českého loutkového filmu. „Bylo k tomu třeba kus velké odvahy

ust. pustit se sama do něčeho tak nejistého, ale lákalo mě zkusit to s loutkovým filmem. Pomohl mi ing. Smrž. Zajistil možnost realizace mého záměru – tedy Sekorova Ferdy Mravence – tehdy ještě ve Zlíně a já se rozloučila s Prahou. Od samého počátku jsem věděla, že podstupuji veliké riziko. Nesměla jsem zklamat a přitom to byl můj první loutkový film. Velikost loutky jsem naštěstí „trefila“ a držím se jí v podstatě dodnes. Horší to bylo s rozpočtem. Pracovala jsem na svém prvním filmu ve smlouvě o dílo. Plachtila jsem v tom od rána do večera, v kapse ani halíř a v sobě jsem si nesla nejen radost, že konečně mohu něco takového uskutečnit, ale i strach z pomýšlení, co by se stalo, kdybych Ferdu nedokončila. Mnohokrát mě opouštěla kuráž. Ti ostatní s pevným platem na tom byli o mnoho lépe, třebaže se učili právě tak jako já, ale nic neriskovali. Tíha zodpovědnosti byla jen a jen na mně. Problém byl se vším, i se zsvícením, s dekoracemi, s počtem loutek, s animací, se selhávající kamerou. K tomu ke všemu jsem pracovala na hotovou hudbu. Byla to tíseň! Není divu, že z plánovaných osmi měsíců jich bylo víc než dvakrát tolik – a perných,“ vzpomínala Týrlová. Režisérka byla vázaná smlouvou, že film bude do určitého termínu hotov. Při podpisu se domnívala, že je termín pro práci dostatečný. Tehdy ještě netušila, jak náročné to bude. Smlouva vypršela a ateliéry přestaly platit náklady. Týrlová, aby film dokončila, platila všechno ze svých úspor. Podle pamětníků jí nic nezbylo. Byla to zkrátka tvrdá škola, ale s dobrým koncem. Pokud jde o děj filmu, tak vyprávěný příběh byl poměrně přímočarý. Ferda Mravenec díky svému důvtipu a rozhodnosti zdolá nebezpečné intriky pavouka-křížáka a osvobodí z jeho zajetí Mušku, opatrovatelku miminek. Týrlová do realizace filmu přinesla zkušenosti z kresleného filmu, proto je celý film dynamický. V duchu tohoto přístupu se tak v jednotlivých záběrech pohybovala téměř každá loutka, což pak přinášelo těžkosti při natáčení. Těžké zkušenosti s prvním loutkovým filmem o Ferdovi se promítaly i to vzpomínek Týrlové i při realizaci jeho remaku: „Ten původní byl černobílý a natáčený za těžkých podmínek v prostoru. Děj si vyžadoval různá prostředí a loutky, kterých bylo mnoho, velkou přípravu a trpělivou animaci. Proporce hlavního hrdiny – Ferdy – mi

dělaly dost starosti. Obávala jsem se, že nebude mít potřebnou stabilitu. Proto jsem mu ty jeho dlouhé, štíhlé nohy trochu zkrátila. (Figura se nesmí rozkývat. Musí mít plynulost v gestu v pohybu. Nežádoucí pohyb je pro animátora to nejhorší.) Rozdíl po mém zásahu nebyl veliký, ale Ondřeji Sekorovi vadil. Musela jsem se podřídít a z technických důvodů změnit dřevo, z něhož byl původně udělán, na lehký kov, zapustit do něho klouby a loutku pro snímání po jednotlivém okénku dokonale upravit.“ Velké složitosti natáčení i při zachycení výrazu jednotlivých loutek si povšiml německý reportér, který zavítal na natáčení: „Figurky tohoto filmu jsou ze dřeva, drátu a kůže. Kovové klouby spojují jednotlivé díly. Jsou to vlastně dokonale pohyblivé a pružné hračky. Kdo se zadívá na Ferdovu kulatou hlavičku, která se točí za právě vycházejícím dětským sluncem, neubrání se hravému kouzlu tohoto nového světa. Nic se nepředstírá. Každý vidí, že tělíčko brouka ováda, který statečně vyhrává na trombon, je ze dřeva. I když tělíčko figurky zůstává stále jedno a totéž – vždyť jest tak ohebné – hlavička se u každé postavičky podle potřeby vyměňuje. Tak Ferda mravenec má sám asi 100 hlav. Smějí se více nebo méně, pláč, mračí se nebo spí se zavřenými očima a přitom vidíme vždy celou stupnici každého výrazu.“ Protože původní záměr byl značně obohacen, velké množství loutek nebylo původní představou Týrlové, rozhodla se režisérka pro další film, který by nebyl z animáčního hlediska tak náročný. Tyto kritéria splňoval námět o vánočním snu malé dívky, ve kterém ožije její oblíbená hračka – hadrový panáček Pim. Děvčátko pro nové dárky pozapomene na hadrového panáčka, s nímž si doposud hrálo. V jejím snu zapomenutá hračka na sebe strhává pozornost podivuhodnými kousky, jichž je schopna. Svou dovedností opět získává ztracenou lásku. Už tato koncepce napovídala, že se bude jednat o kombinaci hraných pasáží s loutkovými sekvencemi. Později si Týrlová tento okamžik znovu vybavovala: „Vyčítala jsem si tehdy, že si zbytečně komplikuji život velkým množstvím figur před kamerou. Napadla mě kombinace či spojení člověka s loutkou. V tomto směru mě inspiroval Ptuškův Nový Gulliver. Ale zatímco on situoval člověka mezi loutky, já dala loutky k člověku a byl tu Vánoční sen.“ Týrlová navrhla

a vyrobila loutku – hadrového panáčka Pima. Kovovou kostru vyrobil Emil Poupera. Kameru měl na starosti Pavel Hrdlička. Souhru s dítětem, tj. malou Janou Hrdličkovou vedl Bořivoj Zeman. Celý film Týrlová realizovala v nově postavených dřevěných barácích u ateliéru. Negativ dokončeného snímku a všechny denní práce při požáru v únoru 1944 shořely. Oheň vypukl ve střížně ve druhém patře, avšak za chvíli se otevřenými okny přenesl do skladu negativů v přízemí, kde se nacházel negativ Vánočního snu. Následně téměř celá budova prohořela až do přízemí. Týrlová dostala akutní žlučnickový záchvat a musela podstoupit těžkou operaci.

→ Produkce nabídla realizaci snímku jejímu dosavadnímu animátorovi Karlu Zemanovi. Tento ambiciózní člověk pracoval ve studiu od 1. září 1943 na základě svých povedených amatérských loutkových filmů a studiových zkoušek, které představil vedení ateliéru, resp. Ladislavu Koldovi. Zeman, původním povoláním reklamní aranžér, začínal ve studiu jako spoluautor triků se Stanislavem Šulcem na výukovém filmu Františka Gütlera Die Schweinezucht (1944) o chovu ušlechtilých prasat. Záhy realizoval triky již samostatně na snímku Jana Kučery Pražský císařský hrad (1944), který představoval vzdělávací film o historii Pražského hradu. Později se Zeman k těmto začátkům nehlásil. Vraťme se však k filmu Vánoční sen. Zeman nabídku na znovu-natočení titulu pochopitelně přijal a film realizoval. Na Bienále v Cannes získal film jednu z hlavních cen. Zvítězil svým čitovým nábojem, svou intimitou. Jak moc se obě verze filmu lišily, se všichni pamětníci neshodli. Nesporné bylo jen to, že první verze filmu měla být uvozena záběry z vánočního trhu v Norimberku, které měl natočit německý kameraman. V nové verzi film uváděl zvonící zvonek. Jedni z pamětníků tvrdili, že druhá verze byla mnohem preciznější a profesionálnější, zatímco ti další byli přesvědčeni, že druhá verze postrádala lehkost a svěžest první verze. Podle kameramana Svatopluka Malého si Zeman některé scény upravil, ale celkové vyznění filmu bylo identické s původní verzí. Jako u první verze režii hrané části vedl Bořivoj Zeman. V úvodních titulcích měli být uvedeni jak Hermína Týrlová, tak Karel Zeman. Týrlová novou verzi odmítla spolupodepsat a uvedení svého jména odmítla. Jak píšou

znalci problematiky Benešová a Boček: „Jisté však je, že ve Vánočním snu není Karel Zeman ještě zcela svůj. Jeho osobitá schopnost se tam zatím plně neprojevila. V půdoryse Zemanova Vánočního snu zůstalo množství týrlovských rysů, což ani snad jinak nebylo možné. Původní myšlenka byla Týrlové, proto musela proniknout i do Zemanovy verze. Zároveň je jisté, že bez Zemana by Vánoční sen nebyl. Týrlová o něj po požáru ztratila zájem. Zeman jej realizoval, učinil myšlenku skutkem.“

Když se Týrlová vrátila z nemocnice, skutečnost, že film převzal a přetočil Zeman, ji začala vadit mi a to zejména potom, co film vyhrál v Cannes. Pamětníci práce na osudného filmu mají na interpretaci této události dodnes různé názory. Hovoří o tom, že situace vyústila až k jejich vzájemné nevráživosti, jiní to hodnotí jako kolegiální. K tomu dodal technický náměstek ředitele ateliérů Jiří Novotný svoje vzpomínky: „Potom se Zeman dočkal ostrých slov. „Je to zloděj! Ukradl mi film!“ křičela Týrlová. „Je to baba princmetálová!“ kontroval Zeman.“ Kameraman Horák předal veřejnosti svoje pojetí této události v televizním seriálu Kapitoly z českého animovaného filmu těmito slovy: „Zeman se do toho pustil, a když přišla paní Týrlová z nemocnice, tak z toho byla nešťastná. Potom si každý sám utvořil svůj štáb a takový ten rozpor zůstal u paní Týrlové natrvalo. Oni když někam jeli třeba do Ostravy, tak nechtěli jet v jednom autě, protože měli proti sobě averze.“ Kameraman Svatopluk Malý uváděl, že mezi Týrlovou a Zemanem začala vyrůstat neviditelná zeď. „Žili v jednom městě, pracovali ve stejné budově, ale „neznali se“. Jeden pro druhého neexistoval. Teprve po letech, kdy oba byli jmenováni čestnými občany města Gottwaldova, si podali ruce,“ dodával Malý. Týrlová ve svých vzpomínkách odmítala, že by se jí stala křivda, když Zeman natočil film bez ní, ale zároveň Zemanovo jednání obhájila zhruba v tomto smyslu, že Zeman pracoval amatérsky, kdežto ona mohla točit profesionálně v dobrých a kvalitních podmínkách. Z přirozené skromnosti také tvrdila, že Zeman byl nadanější a jeho zkoušky s loutkami na Vánoční sen byly lepší. Přesto v jiném vzpomínkovém textu uvedla, že jí stala křivda: „Bylo to bezpráví, na něž nikdy nezapomenu.“ Elmar Klos vázaný přátelstvím k oběma tvůrcům



zaujal neutrální postoj s tím, že Týrlová neměla v sobě dost sil natočit snímek znova. Přestože byl vztah mezi tvůrci takto komplikovaný, měli svého oblíbence a přítele Jiřího Trnku, který byl jejich jediným pojištěním. Vánoční sen se tak stal překážkou hlubší profesionální spolupráce Zemana s Týrlovou a počátkem specifického znaku zlínského studia animovaných filmů. Vzájemné soupeření v tvorbě Zemana s Týrlovou pozitivně ovlivňovalo výsledky jejich práce, neboť každá konkurence zlepšuje výsledky. Režisér Pinkava vzpomínal, že navenek se soupeření projevovalo velkou kolegií a úctou při oficiálních příležitostech: „Před nikým nedali znát, že jsou sokové. Ale podle mě bylo soupeření mírou kvality jejich práce. Přirovnal bych to k závodům, kdy každý běží jiným směrem, ale cíl je stejný. I když dělali oba animovaný film, každý šel jiným směrem. Ten určovala jejich letora. Zeman byl siláčtější, ráznější než Týrlová, měl jiné gagové situace. Přesto to oba hnalo nahoru. Pracovali vedle sebe, mohli se jeden na druhého dotahovat, a to v době, kdy se v Praze teprve začínalo.“

Týrlová se Zemanem zahájili svoji úspěšnou vlastní filmovou tvorbu již za války. Filmy Ferda mravenec i Vánoční sen byly ještě během protektorátu distribuovány německou firmou Degeto. V Říši a v cizině byl Ferda mravenec uveden pod názvem – Der brave Slim. Po osvobození byly nasazeny do kin jako československé snímky. Zázemí pro animované filmy ve Zlíně se během války významně rozšířilo ať už z hlediska technického tak i personálního, čímž vznikly předpoklady pro poválečný rozvoj československého animovaného filmu, resp. české školy animovaného filmu, u jejíhož zrodu stál vedle Týrlové a Zemana i Jiří Trnka, který ovšem s filmem začínal až po válce. Zeman s Týrlovou získali technické a praktické znalosti již v době předválečné. Zeman v reklamním ateliéru ve Francii, kde se pokoušel o animovaný film. Týrlová pracovala jako animátorka převážně kreslených filmů svého manžela Karla Dodala v Elektrajournalu a firmě IRE-Film. Zkušenosti, které obohatila práce za války, využili Zeman s Týrlovou a další tvůrci pro realizaci vlastní tvorby se zcela jinými uměleckými cíli než v předválečné době, které se orientovala především dle požadavků trhu s přemírou reklamních a propagačních filmů. Týrlové tvorba šla zcela

jiným směrem, než volná tvorba manželů Karla a Ireny Dodalových, jež se pohybovala v rovině abstrakce a čerpala hodně z prostředí meziválečné avantgardy. Ani ostatní tvůrci československé animace nešli ve stopách Ireny Dodalové a K. Dodala, kteří realizovali řadu snímků na konci dvacátých a ve třicátých letech, než byla jejich tvorba v roce 1938 ukončena. Většina z tvůrců patrně ani tvorbu Dodalových neznala.

Charakteristickým znakem české školy se stala organická a mnohovrstevnatá škála vztahů režisér – výtvarník – animátor. Kreslit musí umět v animovaném filmu režisér i animátor. Oba musí mít výrazný výtvarný cit. Výjimky jsou jen výstražným příkladem. Výtvarníka filmů s režisérem spojovaly tři faktory vztahu k látce: vzájemný respekt a charakter i poslání filmu. Základem se stala zdravá úcta k respektování svobodné tvůrčí individuality, podstaty žánru a specifiky technologie animovaného filmu. Zjednodušeně řečeno v českém animovaném filmu není výtvarný projev potlačován, nýbrž režisér i animátor „slouží“ výtvarníkovi, respektují jeho výtvarný názor a nepotlačují ho. Ve Vánočním snu i Ferdovi mravencovi je zřetelný odstup od mechanického přejímání dosavadních úspěšných vzorů, nápaditost a fortel.

Každý z obou umělců k dosažení výsledku používal jiných prostředků. Zatímco pro Trnku byla loutka dramatickou postavou, ve zlínské tendenci loutkové animace se obsahem animace stala hračka – předmět typický pro svět dětí. U Týrlové nejsou dřevo, sklo, vlna, příze, krajky, hračky nikdy jen technickými materiály, ale aktivními výrazovými prvky. Před zraky dětí nechala obživnout ty nejprostší věci a látky, z nichž se skládá nejbližší okolí našeho každodenního života. Kouzlo jejího přístupu spočívá v tom, co dělá animovaný film animovaným filmem, totiž v zázraku vdechnutí života obyčejným předmětům, které se tak stávají předměty neobyčejnými – nadanými magickými vlastnostmi. Z neživé bytosti se proměňuje v bytost živou, stejně jako hračka v ruce dítěte. Týrlová prostřednictvím svých filmů vstoupila do dětské fantazie, kde je vše možné a reálné. Její pochopení pro svět dítěte bylo mimořádné. Jestliže pro Týrlovou se obsahem animace stala hračka, Zemanova loutka představovala satirický typ. Pro Zemana

bylo výtvarné řešení spíše jen výrazovým prostředkem, postupně směřoval k vyhledávání nových postupů, fantazii, dělnosti a filmovosti. Snažil se o vtip, gag, pohyb, byl důraznější než Týrlová. Zeman nikdy nepracoval na výtvarné složce filmu sám. Jeho díla dodnes ztělesňují esenci modernistického důvtipu nadsázky, ironické poezie a grafické vytríbenosti. U Týrlové vlastní poloha filmu určovala volbu vhodného výtvarníka. Stále hledala nové výrazové prostředky dle zvolené látky. Aspekt hledačství byl vlastní i pro Zemana v nových postupech a kombinaci formy a triků. Prudký rozvoj čs. animovaného filmu byl po roce 1945 zapříčiněn zejména podmínkami zestátněné kinematografie, která umožnila financování a distribuci snímků v široké síti kin.

Dne 7. května 1945 se sešli zaměstnanci bývalého FAB (Filmového ateliéru Baťa) na první poválečné veřejné schůzi, kde jim Elmar Klos a Jaroslav Bouček přečetli Prohlášení a Socializační program Revolučního výboru československých filmových pracovníků. Program byl přijat. Ještě v květnu byl Elmar Klos jmenován Okresním národním výborem ve Zlíně správcem ateliéru na Kudlově, čímž byl znárodňovací akt jaksi právně zajištěn.

Poválečný vývoj však nebyl zpočátku pro zlínské ateliéry příznivý, neboť byly vyčleněny z Baťova koncernu a musely si svoje místo v rámci státní kinematografie obhájit. Kudlovské studio ve Zlíně se nacházelo v nádherném prostředí u lesa na kopci. Jeho izolovanost sice umožňovala soustředit se pouze na pracovní problémy, avšak poměrná odlehlost studia od širší umělecké obce a moravského centra nahrávala těm, kteří chtěli studio zrušit. Přispívalo tomu také zjištění, že se studio začalo vyliďňovat a řada jeho tvůrčích pracovníků začala odcházet do Prahy. Z válečných 200 zaměstnanců se jejich stav snížil na 50 pracovníků. Pražští Bratři v triku odsáli ze Zlína Milera, Kábrta a Dvořáka. Bohumil Říha se v pražské loutkářské skupině v Chourových pornech pokoušel o zavedení loutkového filmu. Hrdlička odjel do Prahy. Míček byl přesunut do Bratislavy. Přišli i lidé noví jako skladatel Zdeněk Liška ze Smečna. Kvůli odchodu odborníků do Prahy se k práci dostali jejich dosavadní schopní asistenti střihač Zdeněk Stehlík, kameramani Antonín Horák a Bedřich Jurda.

Nakonec zvítězilo přesvědčení o potřebnosti studia, které si na svoji další existenci muselo vydělat a uživit se zakázkovou výrobou v rámci nově konstituovaného Čs. filmového ústavu, kam bylo organizačně začleněno. Posléze od 1. července 1946 přechází do pravomoci nově zřízeného Krátkého filmu. Zasluhou jeho vedení se podařilo zakázky zajistit a studio zachránit.

Od roku 1948 tvořil animovaný film samostatnou výrobní jednotku. Úspěch loutkového filmu za války umožnil jeho pokračování ve svobodných podmínkách. Animovaná tvorba svou dramaturgickou koncepcí nepodléhala studiu ve Zlíně, ale spadala do dramaturgie umělecké rady animovaného filmu v Praze. Týrlová se Zemanem ve studiu zůstali. Vybírali si další spolupracovníky a s nimi začali vytvářet postupně svoje skupiny, resp. dílny, z nichž každá nesla výraznou pečeť jejich osobnosti. Každý z umělců šel svou cestou k pojetí filmové loutky i další tvorby, jak již bylo naznačeno.

Vedle nich se pokusil samostatně realizovat režisér Ladislav Zástěra, který natočil krátkou loutkovou satiru na španělského diktátora Franca a to na způsob novinových politických karikatur. Ochotně na něm jako animátorka spolupracovala Hermína Týrlová. Hra s ohněm (1946) zachycovala gen. Franca při hře se zápalkami. Vzplanuvší ohničky se proměnily v požár, který Franca zahubil. Zápalky ve svém výtvarném pojetí odkazovaly na šířící se fašismus. Třímínutový loutkový film se setkal s mezinárodním ohlasem. Námět zpracoval Bořivoj Zeman. Jako kameramani na něm pracovali Bedřich Jurda a Antonín Horák. Tento Zástěrův debut a současně jeho poslední film má v kontextu naší animované tvorby zvláštní místo. Výrazově se opírá o tradici předválečné politické karikatury. Má řadu trefných postřehů. Výstižná je především plastická karikatura – loutka španělského diktátora. Trik a animace mají v politickém účinku filmu významnou roli. Přes řadu kladů Hra s ohněm jako typ a žánr zůstala ve vývoji našeho animovaného filmu osamocena a nezaložila tradici. Další připravované snímky podobného stylu Velký klacek a Generálské holínky už Zástěra pro námítky úřadů realizovat nemohl.

# ZEMAN POKRAČUJE

Zeman se pustil do práce. Nejprve natočil triky s Václavem Dobrovolným do naučného filmu Cukr (1946), který pojednával o jeho historii, výrobě a její technologii. Režíroval jej František Gürtler a Emanuel Kaněra. Vzdělávací charakter měl i film Brambory (1947), kde Zeman taktéž vytvořil trikovou část. Ale zpět do roku 1946, kdy vznikla agitka Podkova pro štěstí (1946), která vyzývala ke sběru odpadových hmot a měla být prvním loutkovým filmem vyrobeným po válce ve Zlíně. Zeman ji natočil úplně sám v podzemí pod halou. V titulcích jsou jako spolupracovníci uvedeni Hermína Týrlová a Ladislav Zástěra. Žádný z filmů neměl umělecké ambice, ale v Podkově pro štěstí se objevil panáček (velký nos, přemýšlivá očka a slamáček na hlavě – to byly charakteristické znaky, pro které se stal slavným pro generace diváků), kterého poválečný šéf studia a dokumentarista Jaroslav Novotný nazval – pan Prokouk, protože nakonec své omyly prokoukne. Další Zemanovou prací byla bajka Křeček (1946), která útočila proti sobectví lidí a vznikla z podnětu ministerstva zemědělství. Vyprávěla o zvířátkách žijících na louce s křečkem. Vypukne povodeň a křeček myslí jen na sebe, ale za své sobectví je potrestán smrtí. Mezitím se stala nečekaná věc, agitka na sběr odpadů Podkova pro štěstí měla v kinech velký úspěch, a tak se zrodil nápad v příhodách pana Prokouka pokračovat. Potom Novotný umožnil Zemanovi se přestěhovat do dřevěného baráku bývalé stolárny vedle studia Týrlové. Zeman si vybral jako spolupracovníky bývalého brněnského aranžéra firmy Baťa Arnošta Kupčíka, truhláře Františka Krčmáře a kameramana Antonína Horáka. Postupně došlo ke vzniku cyklu, jehož jednotlivé díly měly vždy jméno hrdiny v názvu: Pan Prokouk úřaduje, Pan Prokouk jede na brigádu, Pan Prokouk v pokušení, Pan Prokouk filmuje, Pan Prokouk vynálezcem. Za tento film získal Karel Zeman Národní filmovou cenu 1949. Jednalo se vlastně o autorské filmy. Karel Zeman byl autorem námětu, scénáře, animátorem, výtvarníkem

a režisérem. Stejně jako první díl, měly i ostatní slušný ohlas. Pan Prokouk odpovídal na otázky tehdejší současnosti a každý díl cyklu ukazoval cestu k tvořivému a aktivnímu postoji k životu. Jeden z filmových kritiků k tomu tehdy uvedl: „Zemanovi se podařilo zachytit v loutce Prokouka syntetický portrét průměrného českého člověka, podal věrnou karikaturu jeho mentality, zálib, předností a chyb, stvořil nesmírně směšnou postavičku a přitom neobyčejně sympatickou: podařilo se mu vymodelovat a oživit figurku, které se divák smál, přičemž se upřímně smál vlastní podobizně“. Zeman se tedy snažil přimět diváka, aby se zamyslel nad svým životem, pan Prokouk měl sloužit pouze jako hrdina – spojovník, který by lidem svou typičností a průměrností připomínal je samotné. Cyklus o panu Prokoukovi obecně patřil do skupiny poválečných snímků kreslených a zpravodajských, které sloužily v prvé řadě klíčovému imperativům poválečné krátkometrážní produkce, osvětě, výchově a propagaci. Výchovně-agitační filmy měly sloužit ideovým představám státu k organizaci obyvatel, výchově k disciplíně a smyslu pro hodnoty. Pan Prokouk byl dobově chápán rovněž jako podpora dvouletého plánu hospodářské výstavby. Tyto teze v zásadě potvrzovala jedna z tehdejších novinových recenzí: „Režisér Zeman podal v nich (filmech o Prokoukovi – pozn. aut.) důkaz, že zná dobře dnešní život s jeho radostmi i bolestmi a že dovede ve svém ateliéru tento život znázornit svými loutkami.“ Karel Zeman po letech k ideové koncepci filmů o Prokoukovi prohlásil: „V letech po osvobození jsem kolem sebe všude viděl tolik nadšení a úsilí v zápase o nový zítřek, že jsem prostě nemohl zůstat stranou. Zapojil jsem do toho proudu loutku, kterou jsem si vymyslel. Prokouk ve své době získal ohromnou popularitu, byl to vůbec první seriál, který u nás vznikl.“ Ve filmech o Prokoukovi Zeman dosyta uplatnil svůj smysl pro humor i technickou dovednost. Práci na Prokoukovi přerušil, aby se k ní vrátil na sklonku let padesátých už v barevném provedení. Prokouk byl oživen ještě několikrát, jak se ještě ukáže.

Zlínské podmínky pro výrobu filmů byly velice skromné. Vedle cihlové budovy velkého ateliéru stálo několik dřevěných baráků, které vznikly za války. V nich sídlilo oddělení výroby Karla Zemana i ateliér Hermíny

Týrlové. V zimě si animátoři museli sami topit uhlím v kamnech. Vznikly v nich první loutkové filmy Zemanovy: Křeček a seriál s panem Prokoukem. Po úspěchu svých filmů mohl Zeman natáčet své filmy v lepším prostředí. Získal místnosti v přízemí budovy vedle velkého ateliéru, v jehož podzemí se nacházela dvě malá studia, v nichž bylo možné stavět prostorové scény pro animaci.

Jak upozornil jeden z dobových novinářů, malíř Trnka se ve svých loutkových filmech opíral vědomě o lidovou a národní tradici českého lidu, zatímco zlínský loutkový film vedený Karlem Zemanem a Hermínou Týrlovou obklopených štábem věrných spolupracovníků šel jinou cestou. „Jejich pohybující se loutky jsou komentátory našeho současného života a nedávné minulosti. Slouží myšlenkám konkrétním, problémům, které známe z našeho všedního života a bojují tak o nápravu. Nebo se podívají do nedávné naší minulosti a ukáží nám – jak vetřelec byl vyhnán z říše loutek,“ uzavíral tento žurnalista poukazem na film Týrlové Vzpouora hraček, o němž bude záhy pojednáno.

## TÝRLOVÁ NAVAZUJE DALŠÍMI ÚSPĚCHY

Týrlová se myšlenky na kombinaci loutek a živého člověka nevzdala ani po nezdaru s Vánočním snem. Bořivoj Zeman na základě její myšlenky zpracoval filmovou povídku s názvem Čaroděj. Děj zamýšleného filmu se točil kolem chlapce, který najde na půdě mezi haraburdím loutkové divadélko a prožije s ním malé dobrodružství. V důsledku válečných událostí a náletu na Zlín nebyl film dokončen. Velkého úspěchu dosáhla Týrlová s kombinovaným loutkovým a hraným snímkem Vzpouora hraček (1946), kde hranou část režíroval František Sádek. Scénář napsali Elmar Klos, Bořivoj Zeman, Emanuel Kaněra a Ivo Toman. Týrlová po letech k tvůrčímu záměru filmu uvedla: „Chtěla jsem tu ukázat, jak by se asi zachovaly hračky, kdyby je někdo ohrožoval, a tak vlastně vyrostl příběh o jejich vzpouře.“ Jednoduchý děj o gestapákovi, který vnikne do hračkářské dílny, aby zatkl hračkáře a byl posléze vyhnán samotnými hračkami, představoval mezinárodně srozumitelný příběh. Nejednalo se jen o vzpouoru hraček proti nezvanému vetřelci, který se chová hrubě, nýbrž o obraz vzpouory proti násilí, kterou za okupace každý cítil, ale jen silní našli odvahu k odporu. Jednoduchá fabule filmu byla nabita vtipnými nápady, rychlými a nečekanými reakcemi figurek na jednání gestapáka. Animačně se jednalo o náročný úkol, neboť na scéně se objevilo až čtyřicet hraček. Všechny figurky dostaly animací nejen specifické a charakteristické pohyby, ale také jim byly přisouzeny i typické vlastnosti. Úspěchy filmu na festivalech v Benátkách a Bruselu záhy přinesly Týrlové trápení, neboť předkládané náměty jí byly stále zamítány, protože vedení nepřišly dostatečně hodnotné jako skvělý film Vzpouora hraček. Týrlová na tuto situaci později vzpomínala: „Žádný z mých pozdějších námětů nebyl uznán za vhodný, protože svým obsahem nepředstihoval

vyznamenanou Vzpouru hraček. Napsala jsem námět z hornického prostředí – byl zamítnut; zpracovala jsem pohádku o Palečkovi – neuspěla; napsala jsem příběh o nekonečné práci ženy v domácnosti – nevyšlo to přesvědčivě; napsala jsem příběh dítěte, které se ocitá v nebezpečí, když je samo doma – i to bylo marné. Jako poslední jsem napsala námět na zakázkový film na opravu bot. Byl zákazníkem schválen a já jsem se ironii osudu dostala od vyznamenaného filmu k filmu reklamnímu.“

Týrlové tak realizovala náborové (reklamní) filmy. Prvním v této sérii se stal již naznačený snímek – Co jim schází? (1947), kde pomocí loutek propagovala znárodněné opravy obuvi. Muž v zanedbaných botách nemůže okouzlit partnerku, zatímco v opravených okamžitě dosáhne úspěchu. Reklamní charakter měla i Noční romance (1948), která formou epické reklamy propagovala výrobky textilní továrny. Film Karambol (1948) byl kombinovanou agitkou nabádající děti k opatrnosti na ulici. Týrlová tu rozehrávala hračky z dětského pokoje, které se poučí na příhodě z ulice o nutnosti dopravní kázně. Film se silným výchovným posláním zdůrazňoval povinnost. Týrlová i při této práci stále přemýšlela o souvislosti materiálu s příběhem. „Pomýšlela jsem na „oživení“ obyčejných dětských hraček. Jenže vlastní realizace filmu Vzpoura hraček mě zase přivedla do labyrintu postav a figurek,“ uzavírala.

Reklamou na hračky z umělé hmoty pro firmu Fatra Najedla měla být původně také Ukolébavka (1947) o plačícím dítěti, které nechce spát, proto mu matka vhodí do postýlky malou celuloidovou panenku, která dítě zabaví až do doby, než usne. Omezené možnosti animace této loutky Týrlová vyřešila nápadem na rytmizovaný pohyb zahrnující kroky a sklánění obdobně jako u dětí. Působivý film si odnesl vavříny z benátského festivalu a v rámci projektu organizace UNESCO se promítal po celém světě. Jeden z dobových kritiků ocenil pochopení Týrlové k problémům dětí: „Vtírá se nám myšlenka, že by se režisérka Týrlová měla pokusit o čistě dětský film, protože tolik porozumění pro dětskou psychologii (a to ještě osmiměsíčního nemluvněte) ještě neprojevil žádný náš režisér. Týrlová je totiž mezi filmovými loutkáři lyrikem. Nepřetváří přímo objektivní skutečnost, ale tvoří ze sebe.“

Na počátku roku 1948 Týrlová uvažovala o filmu o nedostatečném oceňování ženské práce pod názvem Nekonečná práce. Současně plánovala loutkový film o všesokolském sletu. Pro nedostatek pozitivní barevné suroviny v rozsahu kolem 300 m byla práce na snímku stále odkládána, až z realizace sešlo. Ve filmu mělo dojít k oživení několika desítek loutek a také kombinaci loutek s herci. Přes různé méně významné filmy se Týrlová dostala k zajímavému kombinovanému hranému a loutkovému filmu Nepovedený panáček (1950), jehož hlavní myšlenkou se stala obhajoba myšlenky rovnosti lidí bez ohledu na vzhled a původ. Nezáleží na barvě pleti, ale na hodnotě člověka by mohlo znít motto tohoto díla. Jako loutek bylo použito hadrových panáčků. Děj byl vysvětlován v půvabných písničkách zpívaných dětským sborem. Týrlová na natáčení filmu ráda vzpomínala: „Tento příběh jsem měla velmi ráda a jeho hrdinu ještě víc. Je to příběh, v němž jde o nespravedlivý útlak někoho, kdo nemůže za svůj vzhled.“ Prostý příběh o nepovedeném panáčkově, který byl vystaven posměchu ostatních hadrových hraček, zaujal porotu nejen na MFF v Karlových Varech, kde získal cenu za loutkový film, ale také na festivalu Edinburghu v roce 1952. V Československu se objevila i jedna méně příznivá kritika: „Film tedy měl přístupnou formou ukázat nejmenším divákům, že ne vylučování jedince z kolektivu, ale naopak společná kolektivní cesta, pomáhající růstu každého jednotlivce, je základem radostného a spokojeného života, je základem pokojné, tvořivé práce. To byl nesporně záměr filmařů. Tento záměr však film vystihuje jen na okraji. Při jeho zpracování se příliš silně uplatnily složky libivosti loutek. Dítě, jemuž je film určen, tento záměr z libivé formy nepochopí.“ Režisérem hrané části díla byl K. M. Walló, avšak do jisté míry se jednalo o autorský film Týrlové. Řešila nejen stránku animační a režisérskou, ale i stránku výtvarnou. Nepovedený panáček představoval její první pokus v barevném filmu. Pokud jde o výtvarné pojetí dosavadní tvorby Týrlové, s výjimkou Ferdý Mravence byly hrdiny všech jejích filmů až po Nepovedeného panáčka loutky – hračky.

Mezitím se snažili Brňané, resp. ředitel Čs. filmu Oldřich Macháček získat Týrlovou pro myšlenku studia loutkového filmu v Brně, které měla

vést. Týrlová tuto nabídku odmítla, neboť chtěla koncentrovat svoje síly na tvorbu, nikoliv na organizační záležitosti. Celkový trend v čs. animovaném filmu padesátých let spočíval ve skutečnosti, že dramaturgie studií animovaného filmu prosazovaly pohádkový žánr jako nejadekvátnější formu loutkového a kresleného filmu pro děti. Vedle klasických pohádek se prosazovaly moderní pohádky, pro něž byla typická silná výchovná stránka a bezprostřední vztah k tehdejší současnosti v myšlence, postavách i motivech.

V padesátých letech tak Týrlová natáčela převážně adaptace literárních předloh a zároveň, v jejich intencích, se pokusila o dobytí pro ni nového terénu – loutky dramatického typu. Prostřednictvím pohádek chtěla loutku situovat do složitějších příběhů. Spíše epické filmy jí však nebyly úplně vlastní. Po filmu *Nepovedený panáček* chtěla Týrlová realizovat Čapkovo *Povídání o pejskovi a kočičce*. Výtvarnici měla být Zdena Skřípková. Vedení kresleného a loutkového filmu v Praze rozhodlo, že pohádka bude natočena jako kreslený film za režie Eduarda Hofmana. Týrlová dostala jako náhradu pohádku *Devět od Josefa Kožíška*. Vznikl z ní film pod názvem *Devět kuřátek* (1952) o kuřátkách, psovi a kočce, který představoval určitou návaznost na vlastní tvorbu z dvacátých let. Vyprávění o malém kuřátku, které chtělo vše získat pro sebe, aniž myslelo na kolektiv ostatních, se pohybovalo v intencích dobou podmíněných příběhů. Výtvarnou stránku filmu navrhla výtvarnice Růžena Magniová. Přílišný důraz na příběh neumožnil Týrlové rozehrát její fantazii a animační schopnosti. Posléze připravovala námět o mezinárodní solidaritě pod názvem „Co si děti vymyslely“ a pohádku s folkloristickými loutkami „Valaši“. Ani jeden z nápadů nakonec nerealizovala. Protože se kolektiv Týrlové rozšířil o další spolupracovníky a Týrlová toužila po filmu delší metráže, rozhodla se pro realizaci dalšího dobově podmíněného filmu podle předlohy Jiřího Marka pod názvem *Pohádka o drakovi* (1953), kde jí animátora dělal Jan Dudešek. Bylo to poprvé, kdy opustila roli animátora a přenechala ji kolegovi. Doposud pro ni byla animace současně také režii. Výsledek byl podle slov Týrlové na míle vzdálen od jejích dosavadních prací. Film vyprávěl

o pohádkovém drakovi, který byl probuzen při ražbě tunelu. Malý pasáček se snažil draka užitečně zapojit do života, ale drak je drak a vše pokazil. Nejdříve ho chtěl předvádět v cirkuse, ale drak pobořil stan. Pak ho chtěl zaměstnat v lese při kácení dřeva, ale i tam nadělal drak více škody než užítku. Ani v cihelně při výrobě cihel nebyl nic platný a zničil zařízení. Teprve při závodech s vlakem se ale obluda sama změnila v lokomotivu. Týrlovou na předloze zaujalo, jak proměňovala zlou sílu k dobrým účelům. Tvárně pak charakterizovala film jako grotesku. Neúnosná metráž však nudila. Komentář měl původně namluvit Jan Werich, avšak byl nahrazen Františkem Filipovským. Výtvarné ztvárnění draka Růženou a Rostislavem Magniovými nebylo přesvědčivé, i když odkazovalo na pojetí loutky jako hračky. V souvislosti s filmem musíme zmínit zlepšovací návrh animátora Dudeška, což byla velká točna s plastikou stylizované krajiny, která ušetřila spoustu času, námahy i materiálu při natáčení záběrů velmi dlouhé jízdy kamery s jedoucím vlakem. Podle Dudeškova návrhu se za statickým vláčkem otáčela okrouhlá plastická dekorace krajiny, což umožnilo natočit podobný závěr v délce, jak bylo potřeba. Posléze se Týrlová rozešla s výtvarnickým párem Magniových, jejichž sklonu k naturalismu interní kritika přičítala jen poměrný úspěch předchozích dvou filmů. Protože Týrlová byla obviňována dramaturgií, že se stále pohybuje v lyrických polohách, rozhodla se natočit snímek podle knihy Josefa Kainara *Zlatovláska* (1955). Sama Týrlová k tomu řekla: „Tehdy mi v umělecké radě v Praze vytkli, že „pořád hraju s citečkama“ a měla bych něco ukázat. Tak jsem se do toho dala.“ Jistý vliv na výběr látky měly jednak úspěchy Jiřího Trnky, tak i vlastní Kainarův text, jehož převedení do filmové řeči se ukázalo problematickým. Vyprávění nesly Kainarovy verše a obraz pouze přihrával. Filmový komentář totiž značně překryl akci loutek. Situace byly popisné, děj byl rozvleklý a nudný. Původní výtvarník filmu Rostislav Magni byl nakonec nahrazen Ludvíkem Kadleckem. Reportáž z natáčení popisovala nelehkou práci výtvarníka filmu: „Tužil se i výtvarník Rostislav Magni. Podle jeho návrhů vyrobila Miluška Hradská první loutky. Některé vám přinášíme na obrázku: Zlatovlásku, Jirku, několik episodních loutek.“

Ale to jsou návrhy; je pravděpodobné, že v konečném provedení budou loutky vypadat poněkud jinak. Ani pohádka není natolik fantasií, jak si mnohý myslí. Svými kořeny tkví v životě. Proto se ani nemůžeme divit, že výtvarník Magni a jeho spolupracovnice Alena Svobodová, malířka pozadí, před zahájením své práce provedli několik studijních výzkumů do muzeí.“ O důvodu výměny výtvarníka filmu se můžeme dohadovat. Ani nový výtvarník ve skupině Týrlové Ludvík Kadleček nevolil loutky pro film šťastně, neboť ve svém divadelním pojetí jen obtížně zvládaly náročné herecké party, které jim předepisoval Kainarův text. Šťastně nedopadla ani volba na kameramanku Mílu Bráníkovou, které chyběl cit pro osvětlování, což způsobilo pokles obrazové ostroty některých scén. Tuto skutečnost ještě vystupňovala postupná degradace filmové suroviny, na níž je film natočen. Protože se práce pro Týrlovou ukázala hodně náročnou, rozhodla se pro angažování spolurežiséra, kterým se stal Jan Dudašek. Diváky zaujala doprovodná hudba skladatele Zdeňka Lišky, který se spolu s ostatními pracovníky zamýšlel i nad řešením obtížných scén, nad kompozicí obrazů a jejich dramatickým účinkem. Se zájmem se zúčastnil výběru herců pro přednes komentáře, usměrňoval přednes herců a citlivě korigoval zvuk, který byl přijímán v dabingovém studiu v Praze. Vedle Kadlečka přibyl k Týrlové také absolvent pražské Akademie umění Jan Čapoun.

Film byl oceněn na MFF ve Varšavě v roce 1957. Výsledek Týrlovou utvrdil v přesvědčení, že se zpronevěřila tomu, co jí bylo vlastní – hračky a jejímu oživení. Úspěšnější byla Týrlová ve filmech Míček Flíček (1956) podle Jana Malíka a Pasáček vepřů (1958), který byl vytvořen podle pohádky Hanse Christiana Andersena. V Míčku Flíčku se zobrazoval kontrast lidského světa dědečka, babičky a oživlých hraček, míčku a papírového draka. Příběh vycházel z lidové pohádky o Budulínkovi a vyprávěl o neposedném míčku Flíčkově, kterého unesl drak. Dědeček s babičkou, kterým míček patřil, ho tak dlouho hledali, až ho našli a za pomoci vojáčka, čerpadláře a sadaře draka porazili. Pasáček vepřů představoval vkusné převyprávění Andersenovy pohádky. Karel Höger ji brilantně doprovodil recitací veršů. Výtvarníci Ludvík Kadleček a Václav Dobrovolný trefně

zvolili loutky pro žádané prostředí a příběh. Míček Flíček si vyžádal méně strnulé pojetí loutek. V případě Pasáčka vepřů bylo prostředí děje stylizováno do rokoka. Zvolenému stylu odpovídala animace loutek, která vycházela z charakteru pohybu mechanických strojků (mírně trhaný pohyb). Týrlová tak ve významové rovině charakterizovala princeznu oblíbenou hracích mechanismů.

Obě díla režisérce přinesla zasloužený úspěch. Přesto ani jedním z těchto filmů nedosáhla Týrlová kouzla a půvabu svých prvních prací. Chyběl jim nosný děj, smysl pro gradaci příběhu a dramatickou situaci. Mezitím vytvořené filmy Věneček písni (1956) a Kalamajka (1957) měly vztah k folklóru. Loutky Kalamajky navrhl Zdeněk Miler ve stylu lidových dřevěných hraček. Jejich strnulost velmi ztížila možnosti animátorů, takže pohyb loutek vyšel toporně a tvrdě. V Kalamajce Týrlová neřadila za sebou několik tematicky libovolných písni, nýbrž celý cyklus se soustřeďoval k tradiční folklórní postavě líného Martina, který byl nakonec potrestán. V jednotlivých písních se odhalovaly všechny špatné Martinovy vlastnosti a prozrazovaly všechny jeho prohřešky. Výtvarnou podobu Věnečku písni dali Jan Čapoun a Alena Macků, kteří volili hadrové loutky. Věneček písni představoval ilustraci volného příběhu složeného z devíti lidových písni doprovázených tancem a hrou loutek. Jednalo se o písně: Kolo, kolo mlýnský; Já jsem malý mysliveček; Utíkej, Káčo, utíkej; Nepudu domů; Šla Nanyňka do zelí; Šly panenky silnicí; Až já budu velká; Tluče bubeníček; Tancuj, tancuj, vykrúcaj; Jdi už spát, má holubičko. Písně pro potřebu filmu upravil skladatel Zdeněk Liška. Těžiště snímku bylo v sólových a kolektivních tanečních kracích, vynikajícím způsobem sestřižených do rytmu melodie. Filmové zpracování podtrhlo krásu a půvab národních písniček. Při uvedení snímku Týrlová prohlásila: „Loutky ve filmu Věneček národních písni mají ukázat světu mentalitu národa, který si nepřeje válku, ale šťastnou budoucnost dětí. Loutky se tu projevují ve své spokojené hravosti, jak to umí jen děti, nezatížené problémy dospělých. V tanečcích propagují současně krásu a půvab národních písniček, z nichž jsou záměrně voleny ty nejprostší, hravé. Některé z nich se sice obsahem

## STŘEDOMETRÁŽNÍ LOUTKOVÉ FILMY KARLA ZEMANA

letmo dotknou vojáčků a vojačení, ale jen proto, aby v závěru filmy ukázaly, že pravé lidské štěstí je jen v pokoji a míru.“ Výtvarnou stránku filmu vedla Alena Macků, absolventka Střední uměleckoprůmyslové školy v Gottwaldově a spolupracovnice Hermíny Týrlové na několika jejích filmech. Loutky vytvořila Miluše Hradská. Vedle Věnečku písní mělo vzniknout ještě dějové pásmo na motivy moravských a slovenských lidových písniček. Záměr však naplněn nebyl. Přijetí obou filmů nebylo jednoznačné. Diváci byli spokojeni, někteří kritici v nich viděli čestnou prohru. Pro úplnost musíme ještě připomenout, že Týrlová svoje filmy natáčela doposud v jednom ze tří dřevěných baráků, které za války postavili Němci. Tyto budovy se nacházely vedle velkého ateliéru.

Pro nejmladší generaci připravoval Zeman na konci čtyřicátých let seriál pohádek, ve kterých plánoval využít mluveného slova. Důležitou roli měl sehrát vypravěč těchto pohádek. Jeho úkolem bylo děti na počátku příběhu orientovat v prostředí, v němž se pohádky dějí. Stejný způsobem, jak to obvykle dělají maminky. Zeman se nakonec rozhodl pro experiment, kterým se stala Inspirace (1949) se skleněnými figurkami od sklářského výtvarníka prof. Brychty, které Zeman animoval prostřednictvím desítek pohybových fází vytvořených skláři z českého skla. Realizace byla o něco složitější, neboť dlouhou dobu čekal na přiděl pozitivní barevné suroviny k natáčení. Mistrovský film, kterým režisér prokázal své pohybové, prostorové a barevné vidění, působil svým pojetím také jako propagace českého sklářství. Rok před natáčením navštívil spolu s Elmarem Klosem profesora Brychty v Železném Brodě. Žádal ho o stovky různých kusů skla, které by dovolily loutkám před kamerou ožít. První reakce profesora Brychty byly rozpačité, ale dal se přemluvit. Výsledek předčil očekávání, snímek získal pět mezinárodních cen a dokonce byl i součástí programu Laterny magiky na světové výstavě v Bruselu 1958. V hraném úvodu pozoruje sklář při dešti stékající kapky na okně a celý děj se vyvine do příběhu o velké lásce Pierota k nedostupné krásce Kolombíně. Inspirace vznikala pod pracovním názvem Královna ledu. Po zhlédnutí hotového filmu jeden z novinářů uvedl: „Natočil nový film, v němž vystupují loutky z foukaného skla – výrobky železnobrodských sklářů. Je to poprvé, co se používá tohoto materiálu k výrobě pohyblivých loutek a bylo nutno překonat značné technické obtíže, než se mohlo přikročit k natáčení. Figurky byly navrženy prof. Brychtou, a poněvadž nelze počítati s tím, že se skláři podaří výroba



navlas stejných figurek v různých fázích pohybu, řešil se tento problém tak, že se k trupu připevňují údy drátky. Tento materiál v rukou zlínského mistra ožívuje v kouzelnou pohádkovou férii, plnou vtipu, barev a hudby.“ Po úspěchu Inspirace se Zeman vrátil ke svému staršímu plánu, natočit Havlíčkovu satirickou báseň Krále Lávrů (1950).

Zeman zde vypráví známou satirickou báseň o králi, jenž dával popravit holiče, kteří mu stříhali vlasy a poznali, že má oslí uši. Na Lávrů však vyžral jeden chytrý holič Kukulín, který se stal jeho dvorním lazebníkem. Tajemství ho tížilo, a proto jej svěřil vrbě, z jejíhož proutku si basista udělal kolíček a basa při královské slavnosti tajemství prozradila. Závěr známého textu Zeman upravil v soudobém duchu, neboť Kukulín nepřijímá místo u krále a raději odchází s muzikanty ze dvora. Ve scénáři Zeman zdůraznil sociální rozdíly jednotlivých postav, poukázal na morální čistotu prostých lidí a bezcharakternost feudálních vládců. Celý děj filmu byl vyjádřen beze slov pouze mimikou, gesty a hudbou. Podle jednoho z kritiků Zeman v tomto filmu výtvarně i technicky hodně pokročil a ve filmové formě našel šťastné prostředky, jimiž vyzdvihl uměleckou i ideovou působivost satiry. Účinek filmu pomohla zvýraznit hudba Zdeňka Lišky. Dobrá animace, neobvyklé osvětlení, vtipný děj přinesly Zemanovi Národní cenu 1950 a Cenu za nejlepší krátký loutkový film na V. MFF v Karlových Varech 1950. Dnešní divák se však musí smířit s poněkud pozvolným tempem příběhu. Zeman na látku myslel již dlouho, proto se výsledné zpracování lišilo od původního záměru. Říkalo se, že skladatel Zdeněk Liška si prý nevěděl rady se zpracováním hudební složky filmu, termín odevzdání se blížil a práci přesto odložil až na poslední den. Jaké bylo jeho překvapení, když ráno sedl za klavír a na notovém papíru si všiml drobných stop, které na něm přes noc zanechal hmyz. Protože hudební motiv byl použitelný, neváhal a napsal podle něj celou hudbu pro tento film. Tehdy se už Zemanův tým rozrůstal. Přibyla Antonie Rozkopalová později provdaná Horáková-a-truhlář Antonín Buráň. Zeman si vybíral lidi, kteří nebyli příliš ambiciózní, měli v sobě kázeň a jisté výtvarné či technické vlohy, nebo zkrátka ovládali řemeslo, které mohl při filmování využít.

## POKLAD PTAČÍHO OSTROVA

Zeman experimentoval dál. Měl už za sebou kombinaci hraného a loutkového filmu, zkušenosti s animací skla a praxi s agitačním seriálem. Vyzkoušel si i složitější příběh a adaptaci známé předlohy. Posléze si zvolil celovečerní kombinovaný animovaný film, ve kterém spojil kreslený a loutkový film.

V letech 1951 – 1952 tak přistoupil k natáčení snímku podle předlohy E. F. Miška Poklad ptačího ostrova, v němž byly reliéfní loutky a dokreslovaná pozadí inspirována perskými iluminacemi. Tato zvolená forma realizace nápadu zaujala také novináře, kteří se vzniku filmu věnovali i obsáhlou reportáží. V této souvislosti poměrně dobře popsali, jakým způsobem je tvořen scénář filmu a jak se podle něj pracuje. Výňatek z článku, zde můžeme ocitovat: „Při přípravě loutkového filmu je nutné brát už od začátku ohled na obrazovou stránku budoucího díla. A především na ni. Proto už v literárním scénáři najdeme přesný popis každého záběru zejména po obrazové stránce – a na kraji, vedle textu, výmluvnou kresbičku, jak bude tento záběr (nebo i celá skupina záběrů) v zásadě vypadat. Technický či režijní scénář loutkového filmu už tyto kresbičky nemá. Zde je každý sebemenší záběr rozepsán na řadu listů. Každý pohyb loutky i dekorace, sebemenší pohnutí niky či nohy, úsměv či pokrčení obočí, to vše je v technickém scénáři přesně rozpočítáno (či, jak říkají loutkáři, rozfázováno) na určitý počet filmových okének, který je právě takový, aby rychlost pohybu odpovídala režijnímu záměru. Jednoduše řečeno: každé okénko filmového pásu je v technickém scénáři předem zapsáno jako samostatný útvar a zde je mu zároveň vymezeno, v jakém stavu bude na něm celková situace děje zachycena. Že takový technický scénář loutkového filmu při plánované metráži 2000 metrů vydá slušný mnohasetlistový foliant, to už je pak docela přirozené. Podle technického scénáře pak pracuje umělec, který má na starost pohyby loutek – animátor. Propočty technického scénáře jsou

mu přesným vodítkem při jeho jemné, velké přesnosti a cviku vyžadující práci.“ Z novinové reportáže se dozvídáme detailní informace o tvorbě loutek pro film. Tělo a hlava byly vysoustruženy ze dřeva, hlava loutky se omalovala, přilepily se vousy a vlasy, připíchly se končetiny a celé tělíčko se obléklo. Oči ani ústa ani obočí tyto loutky neměly. Animátor si je totiž většinou maloval sám podle scénáře, který mu určoval, kdy loutka otevře ústa či oči anebo krčí obočím. Animátor musel být také trochu výtvarníkem.

Zvolená technologie filmu byla nápaditá, ale neumožnila plné uplatnění Zemanova citu pro prostor a nutnou gradaci příběhu. Dobově podmíněný děj s řadou sociálních narážek, důrazem na oslavu společné práce a kritikou individualismu je dnes již svou délkou pro většinu diváků nestravitelný a to i přes řadu výtvarných nápadů a dokonalou animaci. Ve střední metráži mohl působit živě a přesvědčivě. Ve své době byl u diváků úspěšný, domácí kritika ho však přešla mlčením. Zemanovi přinesl Cenu za loutkový film na VII. MFF v Karlových Varech a ocenění na festivalu ve Varšavě.

Ve stručnosti pojednává o šťastných obyvatelích ostrova uprostřed oceánu, kteří objevili jednoho dne zlatý poklad. Rozdělili se o něj všichni a jako boháči si mysleli, že nemusí pracovat. Život na ostrově se stal problematickým, neboť každý z nich se snažil ještě víc se zlatem obohatit na úkor druhého. Teprve pirát, který uloupil jejich poklady a odvezl je s sebou na moře a jehož loď i se zlatem byla při pronásledování potopená, zachránil tyto lidi od zlatého moru. Až opětovný návrat ostrovanů k práci přinesl pořádek a spokojenost. Během práce na filmu se v Zemanově týmu objevili noví lidé. Jako výtvarník požádal pracovat Jan Dudašek, který po dokončení filmu odešel pracovat k Hermíně Týřlové. K Zemanovi přišli dále bývalý student architektury a učitelství výtvarné výchovy a deskriptivy Zdeněk Rozkopal, malíř pokojů Zdeněk Ostrčil a návrhář bižuterie Josef Zeman, kteří začali pracovat jako výtvarníci. O tom, jak se Rozkopal k Zemanovi dostal, později vyprávěl: „Vlastně to byla zásluha mé sestry, která u něj pracovala jako výtvarnice a místo mi domluvila. První setkání s ním byl zážitek, kterému se dnes musím smát. On byl totiž velmi svérázný a rozhodný. Když jsem se šel do ateliérů představit, měl jsem na sobě ještě

vojenskou uniformu. Zeman si mě prohlédl od hlavy až k patě, pak se nadechl a řekl: „Až to svlečeš, tak se u mě přihlas.“ Novým člověkem u Zemana byl také animátor Jindřich Liška, který se vyučil šperkařem. Liška se dostal k Zemanovi z oddělení animovaného grafu, kde pracoval od roku 1948. Liška se stal známým ve filmařské branži díky svým animacím schopnostem. Na novou práci u Zemana vzpomínal s pokorou: „Připravoval se celovečerní loutkový film Poklad ptačího ostrova. Zeman přišel za mnou, zda bych nechtěl dělat animátora. Byla to pro mne obrovská škola, protože v kresleném grafu jsem zatím dělal jen jednoduché triky, například kreslil postupně narůstající cestu na mapě.“ Liška se později stal i režisérem. Jeho švagrová a manželka skladatele Zdeňka Lišky začala pracovat v produkci u Zemana. Novým člověkem u Zemana byl rovněž produkční Karel Hutěčka, který na něj uctivě vzpomínal: „Zeman málokdy plnil stanovené termíny a to je pro produkčního zlý sen. Nebylo to proto, že by nestačil nebo byl líný. Naopak. Byl perfekcionista a trval na dokonale odvedené práci. A tak hořely termíny a nafukovaly se rozpočty. Tam, kde jsem ušetřil na jiných filmech, mohl jsem dopomoci Zemanovým snům. V plánovaném hospodářství se ale od dodržování termínů odvíjelo všechno, a tak nastávaly problémy. Nabouralo se financování, čerpání, limity, mzdové prostředky. Pořád a stále jsem žádal o změnu plánů, i když jsem předem dával rezervu. Lidé, kteří pracovali se Zemanem, včetně něj byli nejhůře placení zaměstnanci studia, i když byli zařazení v první, tudíž nejvyšší platové třídě. V animovaném filmu se platilo za čistou metráž. A Zeman často přetácel. Dvakrát, třikrát, šestkrát i osmkrát. A animátor dostal peníze jen za to, co bylo použito.“

V té době měl Karel Zeman za sebou řadu zkušeností, vyzkoušel si různé postupy, žánry, prověřil si, jaký styl je mu nejbližší. Měl za sebou kombinace různých technik, jak filmu loutkového a hraného, tak i kresleného a loutkového, tudíž byl schopen zfilmovat i náročnější látku dokonalým způsobem, což velmi brzy potvrdil. Právě po Pokladu Ptačího ostrova přešel k trikovým výtvarným filmům kombinujícím různé techniky obrazového vyjádření.

# CESTA DO PRAVĚKU

Karla Zemana zaujala kniha o minulosti naší země od profesora Josefa Augusty. Právě tato práce ho přivedla na myšlenku natočit film o prehistorii a to ve formě přístupné pro školní mládež. Nápad zrál v režisérovi dlouhá léta. Velmi dobře znal americké filmy Kinga Konga (1933) režiséru Meriana C. Coopera a Ernesta B. Schoedsacka a Harry O. Hoytův Ztracený svět (1925), kde se téma pravěku objevilo v jiném pojetí. Lze důvodně předkládat, že tyto filmy zejména jejich trikovou část podrobně studoval na stříhacím stole, který měl ve svém studiu. Prakticky si vyzkoušel animaci pravěkých zvířat ve filmu Františka Šádka Červená ještěrka (1949).

Zeman plánoval natáčení filmu o světě fosilního tvorstva pod jménem „Pravěk“ již po dokončení filmu Pan Prokoup vynálezcem, tj. od roku 1949. Příprava se však značně protáhla. Již od počátku bylo jako s odborným poradcem počítáno s paleontologem – profesorem Augustou. Film se měl stát školní pomůckou. Později se záměr filmu transformoval do námětu kombinovaného /loutkového a kresleného/ snímku Výlet do vesmíru, který měl ve stylu Verneových románů líčit fantastický meziplanetární let a přistání na planetě, kde je život ve stadiu, jaký byl na zemi před mnoha miliony let. Děj filmu měl být zasazen do rámce dobrodružného verneovského příběhu, který prožije skupina dvou chlapců o prázdninách. Promítání starého Meliésova filmu Cesta na Měsíc přivede chlapce na myšlenku podniknout podobnou výpravu do neznámých světů a na tuto cestu vezmou s sebou kameru, aby zachytili neuvěřitelné zážitky své cesty. Posléze Zeman tematiku rozpracoval a plánoval natáčení dvou dětských filmů – Výlet do minulosti naší Země a Cesta života. První z nich měl ukázat divákovi pravěký život na Zemi a seznámit ho s pradávou zvířinou i florou. Druhý film měl vysvětlovat základní principy zrodu života na Zemi. V zásadě tedy měly mít oba tyto filmy podobný obsah. Neměly postrádat děj, který měl směřovat k naučné poloze. Výlet do minulosti Země měl zachycovat osud dvou mladých chlapců, kteří se ve snu dostanou

do prehistorických dob a prožívají v nich podivné historky. Celý film měl vzniknout jako černobílý. Bylo to z důvodu, že tehdy sice byla povědomost o prehistorickém životě na Zemi, avšak nebylo zřejmé, jak vypadal dřívější život co do barev. Loutky pravěkých zvířat nejrozličnějších rozměrů v mezích od pěti do padesáti centimetrů tvorů měly být zhotoveny – z pryže. Snímek Cesta života měl zachycovat vývoj naší Země od doby, kdy byla v plynném stavu, do doby, kdy došlo k tuhnutí zemské kůry a kdy se objevují na Zemi první zárodky budoucího pestrého života. Nakonec se náměty sloučily do jednoho upraveného snímku.

Natáčení vlastního filmu začalo až v roce 1953. Před schválením do výroby se musely natočit zkoušky v délce 60 metrů záznamu. Využilo se pro ně perspektivy objektivu, kdy loutka ještěra byla v popředí a herec v pozadí. Jak již bylo naznačeno, původně zamýšlel Zeman udělat film trochu jinak, v novinovém rozhoru mluvil o filmu jako o Cestě do minulosti naší Země, v níž by se dva chlapci prostřednictvím snu dostávali do pravěkých dob. Původní koncepci snu opustil a odhodlal se k novému formátu. Zeman nemohl předpokládat, že téma pravěku člověka překvapí a zaujme, neboť už ve dvacátých letech se v Americe točily filmy s pravěkými zvířaty, se kterými se hrdinové setkali za nelogických okolností, anebo se nestvůry objevily v nové době. V každém z těchto filmů, ať už to byl King Kong nebo Ztracený svět, pravěká zvířata ohrožovala aktéry filmu. Ve jmenovaných snímcích nešlo o poznání, nýbrž o napětí a horor s cílem vysokých kasovních úspěchů. Cesta do pravěku se lišila v tom, že jejím cílem bylo zobrazit pravěkou přírodu a život takový, jaký byl na základě tehdejších znalostí a diváka poučit a vzdělat. Do jisté míry se jednalo o sloučení žánrů dobrodružného, populárně naučného a vědecko-fantastického filmu v nový celek. Z tohoto důvodu ustoupily komplikovaný děj a psychologické konflikty do pozadí. Vztahy hrdinů se omezily a hlavní důraz byl soustředěn na přírodu. Kluci do ní nijak nezasahují, jsou pouze diváci, i když občas zasáhnou (např. při volání Jirky na mamuta a setkání s ještěrem). Nositelem napětí je právě objevování neznámého života a přírody. Podstatu filmu podrobně shrnula jedna novinová kritika: „Z vědeckého studia Zeman učinil zábavné putování za záhadou vývoje života

na naší planetě. To všechno spolu s mistrovským ovládním triku a loutek dávno vyhynulých zvířat, uměleckým spojením hraných a umělých záběrů a s výtečnou kameramanskou prací, to jsou cenné přednosti filmu, který je světové úrovně.“ Přesto do filmu trochu pronikla doba padesátých let ve zdůraznění úlohy uhlí a pionýrského ustrojení jednoho z kluků v úvodní scéně filmu. Cesta do pravěku byla dobově vnímána i z politického hlediska jako čistě materialistický film, vzhledem k vývojové teorii, kterou prezentovala. Podle ceněného kritika Jana Žalmana měla Cesta do pravěku úroveň fantasticko-didaktické báchorky, v níž umělecká složka silně pokulhávala za technickým důvtipem. Sám Zeman krátce před smrtí se k filmu vracel již s uspokojením: „Zpočátku jsem byl s tím filmem málo spokojený, nyní s odstupem vidím, že nezmizí z historie kinematografie a jsem s ním plně spokojený. Bylo to nesmírně pracné a sotva by se nyní někdo našel, kdo by to chtěl podstoupit znovu. Nikomu by se to nevyplatilo a dnes je tendence, která spočívá v tom, že se dělá jenom to, co se tvůrcům vyplatí.“ Finální námět filmu byl nejspíše inspirován románem Arnošta Hugo Cahy V pravěkém světě (1927), který vyprávěl příběh dvou chlapců Jirky a Jardy, kteří podniknou se svým otcem, známým archeologem, výpravu do jedné z jeskyň Macochy a odtud následně dobrodružnou cestu do pravěku. Jejich pouť rozsáhlou podzemní dutinou i geologickými érami nejde proti proudu času a končí u lovců mamutů. Inspirace knihou autory filmu přiznána nebyla.

Důležitým přínosem pro film byl i barrandovský scénárista J. A. Novotný, jenž se Zemanem spolupracoval na scénáři. Zeman, který byl filmař – samouk, potřeboval pomoc zkušeného autora. Právě Novotný dokázal všechny Zemanovy představy ve scénáři dramaticky skloubit v jeden kvalitní celek. Kameramanem hraných částí se stal Václav Pazderník, kterého musel pro některé záběry instruovat trikový kameraman Antonín Horák, aby následně mohlo dojít v laboratořích (trikové kopírce) ke spojení trikové a hrané části v jeden celek. Mnohé technické trikové objevy byly průkopnického rázu, protože docházelo ke kombinaci kresleného, loutkového, ploškového a hraného filmu. Některé pasáže filmu byly snímány kombinovanou metodou, jednak v reálném

prostředí s kamerou s normální frekvencí, tak i pomocí jednotlivých fází pomocí trikové kamery, jak je to běžné u loutkového filmu.

Během natáčení hraných částí v Hostivaři a na exteriérech pracovala ve studiu na Kudlově skupina na animované části, kterou snímal opět Horák. Na výrobu modelů ještěřů bylo třeba rozšířit štáb, a proto přišel nový výtvarník Ivo Mrázek. V práci pokračovali výtvarníci Zdeněk Ostrčil, Josef Zeman a Zdeněk Rozkopal. Loutky byly zhotovovány z nově použitého materiálu – pryže. Z pryže bylo možno daleko snáze než ze dřeva nebo z hadrů vyrobit pomocí formy loutku jakýchkoliv tvarů, takže těla pravěkých zvířat, vyrobená z této hmoty, působila skutečně jako živá. Kromě toho bylo možné takovou loutkou pohybovat pomocí drátů, jimiž byla vyztužena. Taková loutka hýbala ocasem, hlavou, nohama, ušima, jako by skutečně žila. Dokonalý dojem životnosti byl vyvolán tím, že povrch pryže se při pohybu určité části loutky (např. nohy) svažoval a vytvářel tzv. faldy, jaké se vytvářejí na živočišných tělech při ohýbání jednotlivých částí těla. Pryžové loutky byly uprostřed rozpůleny a uvnitř měly dutinu, takže bylo možné s nimi po všech stránkách velmi dokonale manipulovat.

Podkladem pro výtvarnou stránku filmu byly kresby malíře Zdeňka Buriana, které na natáčení někdy přinášel profesor Augusta. V instrukcích pro výrobu modelu stegosaura, jehož model pro dílny na Barrandově vytvořil Zdeněk Rozkopal, se uvádí, že jako vzor je nutné použít Burianovy obrázky z knihy prof. Augusty Divy praseveta. Podle nich výtvarníci filmu (Zeman, Rozkopal, Mrázek) vytvářeli obrazovou složku snímku. Bohužel Zdeněk Burian nebyl jako autor vzorových obrázků uveden ani v titulcích filmu. Dekorace filmu stále stavěl Antonín Buráš. Horákovi pomáhal Jiří Tarantík a Arne Parduba, který mu vyvolával zkoušky. Jako asistent režie byl Zemanovi přidělen barrandovský pracovník Vladimír Svitáček. Celkem se Zemanem pracovalo jedenáct spolupracovníků ve studiu v podzemí pod ateliérem. Film se jim podařilo dokončit za dva roky. Animování pravěkých tvorů přinášelo některá úskalí, jak vyprávěl animátor Jindřich Liška: „Takovéto zvíře v pohybu nikdo nikdy neviděl. A tak jsem si jejich chůzi, zastrašování soupeře i boj jednoduše vymyslel. Ale protože měli čtyři nohy a ocas, tak nebylo složité odpozorovat pohyb

od žijících zvířat.“ Když nebylo možné nalézt analogii, bylo nutné pohyby improvizovat. I o tomto se Zeman radil s odborným poradcem Augustou. Velký podíl na dokonalém spojení hrané a animované části snímku měl kameraman Horák. Nezanedbatelnou roli v divákově iluzi o spojení obou částí sehrál filmový střih. „Často se technické nedostatky řešily střihem. Například v Cestě do pravěku se v rychlém sledu střídaly záběry na chlapce a na loutky. Divák neměl šanci postřehnout, že jaguár na větvi je jen fotografie a útočící ještěr měří půlmetru,“ dodává bývalý náměstek ředitele studia Jiří Novotný. Přes značný časový odstup je Cesta do pravěku (1955) stále oblíbená nejen mezi milovníky vědeckofantastického žánru, ale také mezi dětskými diváky, o čemž svědčí druhé místo v anketě zlínského festivalu o nejoblíbenější dětský film.

Natáčení provázela řada lumpáren dětských herců, které režisér často s pochopením přecházel. Jednou skriptka zjistila, že v závěrečné scéně nemají batohy, vše se tak muselo znovu přetočit. Pobyt chlapců na natáčení se k jejich velké radosti prodloužil. Nebylo divu, neboť scény se točily u Baltského moře v NDR. Vladimír Svitáček vzpomínal na spory mezi Barrandovem a Kudlovem o výplatu jeho honoráře. Nakonec dostal poměrně slušné peníze od obou studií, ale po měnové reformě mu mnoho peněz v kapsách nezbylo.

Cesta do pravěku si získala diváky po celém světě. Byla oceněna na festivalech v Benátkách, Edinburghu, Mannheimu, Moskvě a mnoha dalších. Film získal také Státní cenu Klementa Gottwalda, která byla spojena s finanční premií. Zeman pozval celé své oddělení do Prahy do hotelu Palace a společně peníze utratili. Na myšlenkovou sílu filmu a jeho účinek na dětské diváky vzpomínal Antonín Horák: „V jednom výchovném táboře to děti viděly. Tři z nich zmizely a nemohli je najít. Nakonec je našli na nějakém nádraží. Když se jich ptali, kam chtějí jet, odpověděli, že chtějí uskutečnit cestu do pravěku, aby viděli ty obludy.“

Z nepoužitého materiálu z Cesty do pravěku sestavili Zemanovi spolupracovníci Arnošt Kupčík a Zdeněk Rozkopal film Černý dým (1956), který pojednával o vzniku uhlí. Jeho hlavními aktéry byli opět kluci z Cesty do pravěku. Hudební složku filmu obstaral tentokrát Zdeněk Liška.

## TÝRLOVÁ NA VRCHOLU ÚSPĚCHU

Řada tvůrčích pracovníků i kritiků se domnívala, že Týrlová po dokončení filmu Pasáček vepřů uzavře kariéru a odejde do starobního důchodu. Zdálo se, že síly osmapadesátileté umělkyně jsou u konce. Nikdo neměl odvalu tuto myšlenku říci nahlas, neboť respekt k režisérce byl silný. V kuloárech se diskutovalo, kdo převezme ateliér Týrlové, zda Jan Dudešek nebo Ludvík Kadleček. O to větší překvapení vyvolala Týrlová novým filmem, který navázal na její první tvůrčí období po roce 1945, kde vedle sebe stáli člověk a loutka (figurka). Tím snímkem byl Uzel na kapesníku (1958), ke kterému jí výtvarné návrhy vytvořil Kamil Lhoták. Jak Týrlová vzpomínala, musela si takového výtvarníka prosadit: „Byla jsem tehdy v Praze na jeho výstavě a rozhodla jsem se, že to musí udělat on. Na umělecké radě sice měli námítky, že mi Lhoták hodí děj o dvacet let zpátky. Ale už jsem se rozhodla a neustoupila jsem.“ Scénář napsali s Týrlovou společně Miloš Komárek a Josef Pinkava, který natočil hranou část filmu. Jak se ke spolupráci dostal, vzpomínal Pinkava po čtyřiceti letech: „Mohla za to zahrádka a jahody. Když jsem přišel do ateliérů, začal jsem se samozřejmě zajímat, kde bude bydlet moje rodina. Kolem ateliérů se provedla parcelace a chtěli jsme si jako družstevníci postavit rodinné domky. Pak ale přišel únor 1948 a mít domek se považovalo za kapitalistický přežitek. Udělali jsme nové projekty na činžáky. Z původních parcel se staly zahrádky. Ta naše byla blízko Hermíny Týrlové. V době naší dovolené vysázela režisérka s přítelkyní Mílou Bráníkovou na naší pustě záhon jahod. Takový prezent jsem nemohl nechat ladem. To byl kontakt, který se už nemohl rozvázat.“ Nápaditá animace kapesníků a jiného prádla zaujala porotu na festivalech v Mar del Plata a Cannes. Příběh o kapesníku, který se zpronevěřil své povinnosti připomínat, splnil své výchovné poslání a nenudil. Hrdinou filmu nebyla loutka nebo hračka, ale věc zcela bez výrazu, bez očí, pusy, nosu a vlasů, obyčejný kapesník. Týrlová se v rámci filmu dokázala odpoutat od záměru

pouhého mentorského poučování dětí a vykročila naprosto svobodně inspirována právě jen možnostmi animace a hry. V rukou Týrlové dostali hrdinové filmu vlastnosti dětí. Obyčejné prádlo se proměňovalo v nejrůznější typy a postavy. Setkali jsme se tak s kapesníkem, který honil motýla, hrál si s míčem a prádlem na břehu řeky, pak padl do konve a nakonec unaven usnul. Prostěradlo a ručníky bubnovaly na květináče, aby kapesník vzburcovaly apod.

V Uzlu na kapesníku dosáhla Týrlová vrcholu svého animačního umění, který už nikdy nepřekonala. Ještě než zmíníme další Týrlové film, je nutné poukázat na zlepšení zázemí pro tvorbu jejích filmů, neboť v letech 1956 – 1959 probíhala výstavba nové budovy v prostoru ateliérů. V jejím druhém patře (třetím podlaží) vznikl nový ateliér pro loutkový film, který existoval až do devadesátých let pod názvem ateliér Hermíny Týrlové. Současně se v tomto podlaží nacházelo zázemí produkce dokumentárního filmu. V přízemí budovy byl sklad rekvizit. V prvním patře bylo umístěno ředitelství a sídlo produkce hraného filmu. Z ateliéru Hermíny Týrlové zbylo dnes jen torzo, neboť byl narušen vestavbami příček na učebny pro filmovou školu, čímž byl nenávratně zničen.

Snímek Vláček kolejíček (1959) sděloval příběh o vláčku, který nechtěl vozit uhlí a vydal se do světa. Skončil na šrotišti, kde jeho zoufalé pískání zaslechla pasačka dobytka, která na něj upozornila železničáře. Ti vláček opravili a ten se rád vrátil k práci, jíž dříve opovrhoval. Týrlová v něm zobrazovala motiv potrestané lehkomyšlnosti. Na realizaci filmu se podíleli výtvarníci Ludvík Kadleček a Václav Dobrovolný, kameramanem byl Antonín Horák, hudbu složil Zdeněk Liška. Verše Františka Hrubína přednesl Karel Höger. Animátory byli vedle Hermíny Týrlové, Jan Dudešek, Antonín Horák a Garik Seko. Samotný námět dovolil Týrlové rozehrát jí tak důvěrně známý svět hraček. Při realizaci vznikl problém, jak vyřešit herecký výraz lokomotivy vláčku. Výtvarníci sestrojili lokomotivu z latexové hmoty, upevněné na drátěné kostře. Předek lokomotivy – obličej – byl přizpůsoben tak, aby přemísťováním očí a úst mohla lokomotiva měnit výraz z radosti do únavy a smutku. Rovněž kouř z lokomotivy,

kteřý bylo nutno při jízdě vláčku fázovat, byl zhotoven z umělé hmoty – polystyrenu – a byl upevněn na silonových vláknech zabarvených stejně s pozadím. Při natáčení scény sněžení mohl Antonín Horák využít zkušenosti s trikovými filmy u Karla Zemana, neboť scéna sněžení byla snímána dvojexpozicí. Kombinovaný loutkový a hraný snímek Ztracená panenka (1959) popisoval příběh holčičky, které se v dešti ztratila její nejmilejší hadrová panenka. Matka jí dala novou. Ztracené panenky se ujaly jiné hračky. Po mnohých nástrahách se vrátila domů. Po setkání se svou nástupkyní opětovně utekla. Cestou do školy ji holčička znovu našla. Hranou část režíroval Josef Pinkava. Prostřednictvím příběhu chtěla Týrlová naučit lásce k hračkám. Kritiku zaujala stylová čistota, přehlednost vyprávění a vyváženost dokonalé práce.

Filmy Den odplaty (1960) a Zvědavé psaníčko (1961) naznačovaly, že Týrlová byla umělecky nepřesvědčivější ve filmech, v nichž zůstávala sama sebou, v nichž rozehrála situace a příběhy blízké světu dětí. Přesto zejména ve Zvědavém psaníčku zaujala diváky zajímavá animace dopisní obálky v reálném prostředí ulice a pošty. Týrlová vzpomínala, jak přišla na myšlenku ke zfilmování: „Seděla jsem v letištní hale, pozorovala to hemžení lidí kolem. Bloudila jsem přitom lenivě myšlenkami a u jedné jsem se zastavila s otázkou: Jak by bylo asi citlivému dítěti, kdyby se ocitlo v cizí zemi a ztratilo spojení s domovem? Co kdyby to byl dopis, který by dítěti z nějaké příčiny nedošel? V trikovém filmu by si to mohlo zavinit psaníčko samo. Bylo by zvědavé a také toulavé, mohlo by třeba vyklouznout z poštovní schránky... a dítě by čekalo marně.“ Den odplaty měl opět mentorský základ: nepořádný chlapec usnul a ve snu se věci vzbouřily proti jeho fotografii, jež prožila těžký zápas. Ráno se chlapec probudil napravený. Přes zajímavé oživení předmětů (sešity, pero, tužky, gumy, zmačkané papíry, pohozené polštářky, koš na odpadky) filmu chybělo hlubší poslání. V témže roce (1961) byla Týrlová za dosavadní tvorbu jmenována zasloužilou umělkyní.

Následující film Dvě klubíčka (1962) odkazoval volbou materiálu k dřívějšímu reklamnímu snímku, který Týrlová vytvořila s Dodalem. Příběh

o dvou klubičkách vlny, které se proměnily v panáčka a panenku, jež svedly vítězný boj s krejčovským metrem, přinesl bohatší prostorovou animaci než v reklamním předchůdci. Týrlová prostřednictvím tohoto snímku znovu dokázala, že i prosté předměty mají duši, své radosti a strasti. Krátký snímek Kulička (1963) přinesl jako první poloplastickou (reliéfní) techniku do díla Hermíny Týrlové. Loutky byly vytvořeny z dřevěných korálků a špalíčků. Animaci přenechala kolegům Janu Dudeškovi a Garikovi Sekovi. Sama už animovat přestala. Na tuto situaci později vzpomínala: „Když jsem začala pracovat s animátory, nebylo pro snadné vyjádřit slovy to, co jsem si představovala a cítila přímo v pohybu. Řekla jsem třeba: Kulička se úzkostlivě ohlédne a v pohledu animátora jsem viděla pochybnost. Jak si to představuje? No ovšem. Ohlédnutí kuličky nelze naznačit ani slovy, ani nakreslit, to lze jen vytušit. V jiných případech se snažím svou představu kreslit. Nakreslím spoustu obrázků, jak se figurka kouká, když se stane tohle, co udělá, jak se prohne, skloní, otočí hlavu... Snažím se v té kresbě zachytit to, co bych udělala já, aniž bych tím chtěla omezovat animátorovu fantazii.“ Námět filmu byl opět jednoduchý. Z dřevěných špalíčků, válečků, korálků a destiček se sestavovaly různé tvary zvířátek důvěrně známé malým dětem z jejich okolí, z knížek a zoologických zahrad. Každé z nich potom usilovalo o barevnou duhovou kuličku. Na tomto filmu si Týrlová uvědomila, že věci mohou ožít ne proto, že by je k tomu vedla nějaká logická pohnutka, nýbrž prostě z vůle autorčiny fantazie. Podle Benešové s Bočkem Týrlová v Kuličce představila svůj vůbec nejlepší film. Podařilo se jí totiž v jediném kousku zformovat, ztvárnit a podat celý rozsah svého poetického snění.

Ve snímku Modrá zástěrka (1964) rozehrála příběh přátelství plátěné zástěrky a papírové vlaštovky. Modrá zástěrka, která visela na šňůře, zatoužila po létání. Papírová vlaštovka jí uvolnila kolíčky. Mohly tak obě letět po obloze. Pronásledoval je kouř, mrak a blesk, což se stalo osudným vlaštovce, kterou popálil. Zástěrka byla zachráněna a pomohla poškozené obloze. Technicky film představoval animovanou koláž z textilu, papíru, knoflíčků. Co upoutalo diváky, byla především jistá pochmurnost filmu, kterou zvyšovala elektronická hudba Zdeňka Lišky. Stylizované zvuky

umocňovaly dojem z nekonečnosti prostoru. Modrou zástěrku realizovala Týrlová už v době, kdy tuto silně stylizovanou zvukovou složku uplatňovala ve svých vlněných pohádkách. K tomuto filmu Týrlová sdělila: „Líbila se mi Čtvrťková pohádka. Je to jednoduchý příběh o přátelství modré zástěrky a papírové vlaštovky, jejich souboje s kouřem a mraky. Scénář dává dost výtvarných i animačních možností, i když noví herci – zástěrka a vlaštovka – stavějí přede mne jako režiséra nemalý úkol.“

Volba vhodného materiálu odpovídajícího myšlenke filmu byla typická pro tvorbu Týrlové. Sama k tomu uvedla: „Můj vztah k materiálu souvisí s tím, že můj výraz je v ožívování neživých věcí a předmětů. Byly to hračky, různé bezvýznamné věci. Pro ně hledám příběh. Někdy je realizace nápadu složitější, než byla moje představa, a nevytěžím z materiálu to, co jsem zpočátku chtěla. Někdy zas v průběhu práce objevuji nové a nové možnosti, a pak u něj delší dobu zůstanu.“ Vlákna vlny, která citlivě rozhýbali její animátoři ve filmu Vlněná pohádka (1964), přinesla úplně nový estetický tvar, jež umocnila práce se světlem a hudební doprovod Zdeňka Lišky. Proměna chomáček vlny se citlivě využila ve vlastním příběhu chlapce a jeho kamaráda beránka, kdy proměny materiálu umožňovaly nezvyklá a vtipná řešení různých situací. Vlněný panáček a beránek byli totiž sice figurkami, ale zároveň zůstávali kouskem vlny. Převod předlohy do animované loutkové pohádky nebyl snadný, jak Týrlová krátce po realizaci sdělila reportérovi: „Námět M. Pavlíka byl sám o sobě v literární podobě nesmírně hezký, ale v momentě, kdy jsme jej měli převést do filmu, vznikly obtíže. Lehko se napíše – panáček měl hlad a žízeň, ale vyjádřit to filmem je už něco jiného. Loutkový film je vůbec nesmírně specifická oblast.“ Než našel zvolený materiál finální podobu, musela se provést řada zkoušek, jak Týrlová dodávala: „Práce na Vlněné pohádce nebyla snadná. Původně jsem zkoušela pracovat s vlnou zpevněnou olověným drátem, ale pohyb byl tvrdý a toporný. Inspirovaly nás barevné rozpracované vlny – a těch jsem mohla použít zejména v sekvenci bouře.“ Těžká práce se vyplatila. Film slavil úspěch na festivalech v Benátkách a Montevideu. Zvolená technika Týrlovou natolik pohltila, že se jí rozhodla využít v dalším filmu Sněhulák (1966).

Tento snímek nabídl příběh sněhuláka zachránivšího panáčka, pod kterým se prolomil led. Panáček se odvděčil sněhulákovi tím, že ho na jaře odvezl do polárních krajů. Film přinesl režisérce ocenění na festivalech v Benátkách, Mamaii, Teheránu, Gottwaldově a Mezinárodním kongresu UNIATEC v Praze. Film animoval Jindřich Liška, který popsal specifika animační práce u Týrlové svými slovy: „Animace je taková otrokářská práce. Týrlová ji nazývala cvičení. Tisíckrát se opakují drobné pohyby a člověk je kolikrát zmlácený jak tygr.“ Po dokončení filmu se Týrlová svěřila, že pomýšlela na další podobné filmy: „A protože, se mi práce s vlnou velmi zalíbila, není vyloučeno, že pro malé diváky natočím ještě do třetice modrého panáčka s miminkem. Ale to je zatím jen myšlenka, o tom by se ještě snad nemělo ani psát.“ Týrlová myšlenku proměnila v čin a natočila snímek Chlapeček, nebo holčička? (1966). Po něm následovaly: Psi nebe (1967), Vánoční stromeček (1968) a Hvězda betlémská (1969), jež si udržely stejnou technologii.

Chlapeček, nebo holčička? – představoval komplikovanou historku čapího hejna, které roznášelo miminka čekajícím lidským párům. Psi nebe znázorňovalo jednoduchý příběh o černém pejskovi, kterému se nelíbilo u pána, a tak šel za lepším do psiho nebe. Ale rád se vrátil ke svému modrému panáčkovi.

Vánoční stromeček tlumočil obecnou myšlenku vzájemné pomoci, čímž si získal porotu na festivalu v Benátkách, kde dostal dvě ceny. Zajímavostí bylo také to, že film Vánoční stromeček svedl dohromady skoro všechny aktéry dosavadních příběhů Týrlové z animované vlny: růžovou panenku s miminkem a s modrým panáčkem, černého pejska, veverku a beránka. Jak se Týrlová k myšlence na podobné snímky dostala, popsala v souvislosti s životem blízko ateliéru: „Já žiju ráda tady v naší vesnici na Kudlově. Mám blízko do ateliéru a je zde taková zvláštní pohoda. Není tu tolik příležitostí k maření času jako ve městě. Je to klidné místo k soustředění i inspiraci. Potkám třeba děti, jak staví sněhuláka, a ony si mě postěžují, jak je jim líto, že roztaje. Udělala jsem pro ně v pohádce takového oživlého, který nikdy neroztaje.“

Hvězda betlémská reprezentovala látku, po níž Týrlovou léta toužila. Biblický motiv si v sobě nosila už od dětství (její otec byl řezbářem) a v důsledku společenského uvolnění kolem roku 1968 se rozhodla film realizovat. O motivaci k natočení filmu hovořila Týrlová krátce po jeho vzniku: „Jsem této zemi vděčná za velké pochopení, které měla pro mou práci, za to, že mi vždycky umožnila natáčet filmy, které jsem chtěla natáčet. To je případ i Hvězdy betlémské. Ten příběh jsem nosila už od mládí v hlavě, ale hlavně v srdci. Neustále mě přitahoval. Snad to bylo také tím, že můj otec byl lidový řezbář a po večerech doma po práci vyřezával betlém, který nám zaplňoval skoro polovinu světnice. A tak se mi konečně po mnoha letech podařilo přece jen uskutečnit dávný sen. Hlavně proto, že jsem objevila vlnu nejen jako nový, ale také velice vhodný materiál, který může vyjádřit veškerou líbeznost prostinkého příběhu dvou obyčejných lidí Josefa a Marie, příběh zrození děťátka.“

Film, který nebyl v době normalizace uváděn, vyprávěl o tom, jak se v den narození Ježíše Krista objevila kometa, která svým paprskem proměnila každého v dobrého člověka a jaké z toho vznikly zmatky. Vánoční atmosféru snímku zdůraznily třpytivá sklička, kousky staniolu a vánoční koledy. Na obsah tvůrčího záměru si Týrlová vzpomněla i po letech: „Chtěla jsem do filmu dostat lidský příběh, ale také koledy a tu milou vánoční atmosféru, která je každému blízká. Betlémy byly původně vyřezávané ze dřeva, později se dělaly z keramiky. My jsme zvolili vlnu – materiál, ze kterého nikdy žádný betlém nebyl.“ Vlněné pohádky byly variací na téma přátelství. Myšlenkovým východiskem se staly prosté problémy, přirozeně související s životem dítěte. Tomuto modelu se vymykala Hvězda betlémská a film Holčička nebo chlapeček. Týrlová respektovala vlastnosti materiálu, jeho transformační schopnosti a přirozený půvab. Prostřednictvím poetických hrátek s materiálem vštěpovala malým divákům základní morální zásady. Na konci šedesátých let se rozběhla velká spolupráce gottwaldovského studia s bratislavskou televizí na zakázkové tvorbě – večerníčcích. Tomuto vábení podlehla také Týrlová. Animátor Šebesta vzpomínal na pokus Týrlové o samostatnou tvorbu večerníčku. „Dokonce si pamatuji,



že paní Týrlová do toho chtěla také jít, že to byly poměrně dobré peníze. Ale protože už dlouho neanimovala, protože to už jen tak řídila, tak jí to nešlo. A nakonec neudělala ani ten jeden díl. Pak to někdo dodělal. Ale to bylo tím, že se v pokročilém věku pustila do animace a ona to je taková otročina.“ Realita byla jiná a paní Týrlová zmíněný večerníček dodělala. Blíže si o něm povíme v kapitole o večerníčcích.

## VYNÁLEZ ZKÁZY

Oblíbenou četbou Karla Zemana byly verneovky. Občas se zamýšlel nad otázkou, jak je zfilmovat, aby neztratily nic z toho, čím jsou čtenářům sympatické. Zeman zmiňoval, že Verne byl i přes velkou čtenářskou oblibu režiséry přehlížen. Realizovaná filmová zpracování pak často popírala vlastní autorův styl. V Zemanovi odpovídající pojetí filmu krystalizovalo delší dobu, jak uvedl v jenom rozhovoru: „Postupem let jsem došel k přesvědčení, že kouzlo Verneových románů tkví v tom, co bychom mohli nazvat jeho specifickým světem romanticko-fantastické dobrodružnosti, světem bezprostředně spjatým i se zcela určitými výtvarnými představami, jaké dovedli v myslích čtenářů vyvolat původní ilustrátoři těchto románů Riou a Bennet. A tak jsem došel k přesvědčení, že můj zfilmovaný Verne – a na myšlenku zfilmovat některý fantastický román jsem byl stále více upjat – musí vycházet nejenom z ducha jeho díla, ale zároveň z charakteristické tvářnosti původních ilustrací, u nichž musí být i navenek zachována podoba rytin.“

Myšlenka jaderného zničení světa a desáté výročí zničení Hirošimou byla nanejvýš aktuální v roce 1955, kdy Zeman uvažoval o své další práci. Protože možnou zkázu světa předvídal před sto lety Jules Verne, mohl režisér realizací filmu takřikajíc zabít dvě mouchy jednou ranou. Našel si pozapomenutou knihu V tváři tvář praporu vlasti (Face au drapeau), kde se aktuální myšlenky jaderné katastrofy objevily.

Zeman sepsal námět a spolu se svým týmem vytvořil 60 metrů jednoduchých trikových záběrů. Tyto zkoušky předvedl Zeman na filmovém festivalu v Cannes a těch pouhých pár minut sklídilo obrovský aplaus a podpořilo Karla Zemana v jeho nové práci. Navázala na ně několikahodinová diskuse, diváci projekce projeví uznání nad tím, jakým způsobem se Karlu Zemanovi podařilo udržet vnější podobu verneovských rytin. Po schvalovací námětové projekci byly tyto zkoušky uznány a Zemanovi bylo

doporučeno vytvořit scénář ve spolupráci se zkušenými barrandovskými tvůrci Františkem Hrubínem, Jiřím Brdečkou a Milanem Váchou.

Natáčení začalo a v novinářích, kteří zavítali do studia, vzbuzovalo napjaté očekávání finální verze filmu. Reportér jednoho deníku tehdy popsal svoji návštěvu gottwaldovského ateliéru s nadšením: „Představte si: Staré rytiny ožily! Na promítacím plátně vidíte obraz moře, provedený typickou technikou rytiny, hustě stínovaný jemnými čarami – ale moře se na tomto obraze vzdouvá, vlní, na obloze plují mraky a létají ptáci. A už se ve vzduchu objeví zvolna se pohybující vzducholoď, kterou pohání šlapáním Verneův hrdina – i to všechno je obživlá rytina. Váš dojem je vskutku sugestivní, ovane vás atmosféra Verneových románů. Není snadné popsat, jakým způsobem docilují tohoto účinku: zvláštní rastry, které překrývají normální filmový obraz, kombinace kresleného, loutkového i hraného filmu – to vám asi mnoho neřekne. To se prostě musí vidět. Cítíš, že tyto snímky jsou teprve začátkem, za kterým budou následovat měsíce a snad i roky usilovné práce, neustálého zkoušení a hledání. Ale začátek jasně naznačuje, že Karel Zeman jde dále svou cestou odvážného experimentu, cestou objevitelů.“

Zeman si trikové techniky ověřil u předchozího filmu. Také u filmu Vynález zkázy (1958) musel skládat obraz z několika masek a tím pádem byla práce mnohem složitější a náročnější. Zeman seděl vytrvale v kanceláři, kde si své triky sám rozkresloval a vymýšlel. Pak si vždycky odskočil do ateliéru, zkontroloval na scénu a řekl, zda je v pořádku, nebo je nutná korekce. Stres, málo peněz, náročná práce se odrazila samozřejmě i na vztazích ve štábu. Kompozice trikových záběrů vyžadovala soustředěnou práci. Obraz se skládal pomocí dvoupásové kazety, ve které byla v předním pásu pozitivní surovina s hranými záběry, na zadní pás s negativní surovinou se snímala animovaná část. V kameře došlo ke zkopírování pozitivní suroviny na negativní. Scéna, kdy měl Šimon Hart pochodovat po mořském dně, se natočila tak, že herecký výkon Lubora Tokoše nasnímala kamera před bílou stěnou, a protože v kameře už byl i filmový pás s natočenou animovanou částí, došlo nejen k natočení hrané části,

ale i ke spojení hrané akce s animovanými sekvencemi. Když se pozitivní surovina vyvolala a promítla, Hart se nehýbal už před bílou stěnou, nýbrž na mořském dně, obklopen nádhernými rybami, které předtím rozhýbali animátoři. Pro film byla zvolena černobílá barva, často se totiž využívaly dokumentární záběry. Dekorace a obleky herců byly výrazně linkované, aby rozdíl mezi hraným a animovaným prostředím byl takřka nerozeznatelný. Hlavní smyslem použitých prostředků bylo přiblížit celkové ladění filmu francouzským kresbám od Rioua a Benneta. Snímání hrané části dostal za úkol Jiří Tarantík, který již pomáhal na Cestě do pravěku, se svým asistentem Františkem Vlčkem. Za kamerou trikové části zůstal Antonín Horák. Na výrobě modelů podmořských strojů, ponorek, lodí, chobotnic a vzdušných prostředků se podíleli: Zdeněk Rozkopal, Josef Zeman, Zdeněk Ostrčil, Antonie Horáková – Rozkopalová, Antonín Buráň ad. Novým a důležitým asistentem byl pracovník fotoateliéru národního podniku Svit z Gottwaldova Jan Čep, který zvětšoval na fotografickém zařízení původní ilustrace Verneových románů, které sloužily jako představovačky (představované dekorace) pro jednotlivé záběry. Překreslování původních ilustrací by totiž bylo nesmírně náročné. Podmořské scény se točily před vlnitým sklem, aby se vytvořila iluze hloubky a vody. Kudlovské studio bylo malé, některé záběry se jako u Cesty do pravěku musely natočit na Barrandově. V hrané části se objevili tehdy málo obsazovaní herci, které si Zeman osobně vybral. Potřeboval totiž neokoukané herce, kteří byli tvární a respektovali jeho příkazy. Stanovené podmínky splňovali Lubor Tokoš, Miloslav Holub, Otto Šimánek nebo František Řehák. Vyslovené filmoví herci nebyli potřeba, neboť ve Vynálezu zkázy se upřednostnila výtvarná stránka obrazu. Samotní herci mnohdy ani nevěděli, jak bude výsledný záběr vypadat. Lubor Tokoš vzpomínal, jak musel svůj herecký projev potlačovat a uzpůsobovat pojetí filmu: „Já jsem jednou požádal Karla Zemana, jestli bych se mohl účastnit projekce denní práce, to už bylo asi po půl roce natáčení. Vstal jsem ráno v pět. Jeli jsme nahoru do ateliéru a Zeman mě zavedl do promítáčky. Šel film a koukal jsem, po druhé, po třetí a po klapce po čtvrté, a pak jsme šli do studia. Franta Havlíček mě

nalíčil a přišel jsem na scénu. A to je ta scéna, kdy Šimon Hart leze vysoko po té skále. Záběr ve studiu už byl, jak se držím římsy toho okna, otevřu okno, nahlídnu dovnitř a v té ložnici byla ta krásná hrdinka Jana. Během zkoušky jsem tu scénu odehrál. Jak jsem viděl tu projekci, tak se mi to v hlavě nějak pootočilo a šel jsem stylem Karla Högera. Ten Zeman na mě koukal a povídal: „Co to děláš?“ Říkal jsem mu: „No, Karle, víš, já jsem viděl ty záběry v projekční místnosti a mám ti pocit, že ten inženýr Hart je málo hrdina.“ Zeman mi odvětil: „Ven.“ Hnal mě a vyhnal mě ze studia a samozřejmě jsme to brali v žertu. Ta práce ty dva roky s ním byla překrásná.“ Natáčení ve skutečnosti trvalo tři roky. Hraná část vznikala o rok méně. Pracovalo se dlouho do noci. Antonín Horák vyprávěl, že za metr triku dostal asi 1,50 Kčs. Háček byl v tom, že trikovou sekvenci vytvářel celý týden a musel žít ze základního platu, který byl poměrně nízký (1200 Kčs za měsíc). Ostatní pracovníci na tom nebyli o nic lépe. I Zeman bral honorář za běžný hraný film a nikoliv za náročný trikový snímek. Jednotlivé záběry se zkoušely, přetáčely. Zeman se svými lidmi chtěl odvést co nejlepší práci. Zapláceno dostali pouze za to, co odevzdali. Pouze konečný produkt byl honorován. Všechno předtím se dělalo za základní plat. Celý kolektiv se snažil dokázat, že se vyrovná pražským tvůrcům. Těšilo je také to, že se podílí na něčem novém, nevyzkoušeném a neotřelém. Produkční Hutěčka popisoval psychicky náročnou situaci neustálého přetáčení záběrů: „Dny a noci práce, a pak Zeman řekl: To předěláme. A předělávali. Bez reptání a zadarmo. Nikdo z nich nezbohatl. Ani Zeman. Navíc věděli, že vedle ve studiu jejich kolegové berou za tvorbu druhořadých večerníčků (toto odpovídá spíše konci 60. let – pozn. aut.) mnohem více. Ale pro Zemana dělali dál. Jedinou jejich nadějí bylo konečné dohodnocení, na které často nebyly peníze.“ Čas plynul a původní limit natáčení dva roky nebyl dodržen, rozpočet byl překročen, nezbyvalo než požádat o jeho navýšení. Krátký film požadoval určení osoby zodpovědné za zdržování natáčení. Tímto viníkem se podle svých vzpomínek měl stát Antonín Horák, pro kterého to znamenalo propuštění. Předtím začali na trikové části pracovat Jiří Tarantík a Bohuslav Pikhart, kteří posléze práci převzali. V době normalizace však

Horák tvrdil, že důvodem jeho odchodu byl příchod skupiny nových kameramanů. Do titulků měl být dopsán až na základě osobní intervence u Zemana. Ve výrobní listině je Horák uveden u trikové kamery na prvním místě, takže pravděpodobně většinu animované části skutečně nasnímal. Šéf gottwaldovských filmových laboratoří Jan Plesník přijal Horáka na místo instruktora fotografického procesu Závodní školy práce. V roce 1958 dostal Horák nabídku od Hermíny Týrlové, u níž už zůstal.

Horák byl potom k Zemanově práci velmi kritický, což ostatně ukázal ve svých vzpomínkách. Těžko lze přijmout jeho tezi, že se po Vynálezu zkázy experimentální úsilí K. Zemana nerozvíjelo, stejně tak jím tvrzenou závislost Zemana na jeho osobě, která vedla k tomu, že užíval dále jen jednoduchých triků. Vynikajících výsledků dosáhl Zeman s barvou v Baronu Prášilovi, který byl postaven na zcela jiném základě než Vynález zkázy. Pravdou zůstává ovšem to, že zejména v posledních dvou kombinovaných filmech Karla Zemana se jeho experimentátorské úsilí skutečně zastavilo. Na druhou stranu tyto filmy nestály hlavně na tricích, ale také na herecké akci či výtvarném projevu.

Vlastní děj filmu vyprávěl příběh o důvěřivém profesorovi Rochovi – vynálezci strašlivé výbušniny, který je kvůli svému zdravotnímu stavu internován v ústavu pro choré pod dohledem inženýra Harta. Oba jsou uneseni zlotřilým dobrodruhem Artigasem, který bohatne z pokladů ukrytých v lodích, jenž sám potopil. Jeho banda sídlí na ostrově Back Cup. Artigas dá profesorovi všechny prostředky na dokončení vynálezu. V Back Capu je uvězněn Hart, který odešle dopis balónem se žádostí o pomoc. Nakonec se národy spojí a zachrání svět od zkázy. Film byl dokončen v roce 1957 a na schvalovací projekci v Praze se stalo něco nečekaného. Schvalovatelé na pražské projekci měli k filmu značné připomínky. Domnívali se, že film je naprosto nepodařený, neboť se výrazně odlišoval od soudobé filmové produkce plné komunistické ideologie. Mnozí nepochopili Zemanův záměr stylizovat film do fantazie a Vernova světa 19. století. „Nepochopili, že to nebylo realistické, že to bylo posazené do jiné roviny,“ dodával k tomu kameraman Horák. Tvůrčí záměr si podřídil nejen výkony

herců, ale i výtvarnou stránku snímku. Někteří dramaturgové měli výhrady k přílišné délce snímku, která měla snížit sdělnost a srozumitelnost díla. Objevil se i hlas, který vyjadřoval pochyby o Zemanových schopnostech: „Jak je možné, že tomu amatérovi Zemanovi se nechá natáčet tak náročný film, který je tak drahý.“ Projekce se účastnil také Zeman, který byl ze všech názorů zdrčen a šokován. Nic naplat. Film se musel předělat, a tak si na to sedli Zeman se Zdeňkem Liškou – hudebním skladatelem a některé záběry vyřadili úplně a jiné zkrátili. Jak vzpomínal Antonín Horák, druhá verze po Liškově střihu již byla úspěšná: „Liška to sestříhal a dal jenom to hutné, takové to podstatné. Dal tomu nový rytmus a to mělo najednou úspěch a to je Liškova zásluha.“ Přitom Zeman několikrát upadl do bezvědomí a museli ho křísit. Zklamání to bylo veliké. Jenže kvůli tomu došlo ke zrychlení děje, plynulosti a tím také k tomu, že se film stal zdařilým. Na spolupráci Zemana s Liškou vzpomínal pracovník studia Vladimír Sís: „Pamatuji si ty jeho hádky se Zemanem, které vždycky končil slovy: „Tak dobře, Karle, ty jsi to natočil. Já to teď ozvučím a bude to blbý, tak to nepoužiješ.“ To byl obvykle závěr těch debat. Liška byl úžasně suverénní.“

Po úspěšné pražské premiéře všechny překvapil triumfální úspěch filmu, který získal Hlavní cenu na filmovém festivalu v rámci světové výstavy EXPO 58 v Bruselu, kde byly filmy z celého světa. Jak uvedl jeden z dopisovatelů, konkurence na festivalu byla značná: „Vynález zkázy vyhrál na celé čáře nejen u poroty, která mu jako jedinému vyznamenanému filmu udělila nejvyšší cenu jednomyslně, dokonce vyhrál u všech přítomných novinářů z celého světa (bylo jich 350) a navíc zvítězil v naprosté shodě také u obecnosti, které na film nezapomnělo ani ve svém ocenění vyhlášeném současně s vyhlášením poroty v závěru bruselského festivalu. A nebylo to snadné vítězství. Na festivalu soutěžily mimo jiné filmy Dotek zla Orsona Wellesa, Felliniho Fortunella, Kurosawův snímek Na dně, americký filmový přepis Hemingwayova Starce a moře se Spencerem Tracym, francouzský Montparnasse 19 s Gérardem Philipem a další díla významných filmařů.“ Vynález zkázy se stal nejprodávanejším českým filmem natočeným v minulém století, jenž byl prodán do 79. zemí na světě.

Mimoto obdržel Československou cenu míru a Státní cenu Klementa Gottwalda, Čestný diplom z festivalu v Locarnu, Cenu francouzské filmové kritiky J. G. Aurilla, Křišťálovou hvězdou Francouzské filmové akademie a další. Zeman si nejvíce vážil současné promítání Vynálezu zkázy v 60 kinech v New Yorku. Úspěch filmu netkvěl jen ve slavné a proslulé trikové technice, překročením hranice mezi skutečností a neskutečností, ale i pochopením kouzla Verneových románů. Působení této literatury nebyl jen v jejich výtvarném pojetí a fantazii, nýbrž i v naivitě, která působí v současném světě techniky a vědy tak sugestivně, bezprostředně a romanticky. Vynález zkázy působil dojmem oživlé kresby. Film si podmaňoval diváka svou starosvětskou naivitou, vtipností technických nápadů, vytvářel ironický, ne-li přímo sarkastický protějšek k triumfům moderní technické civilizace. Vynález zkázy v konečném vyznění připomínal nejen ilustrace Verneových románů, ale také snímky Georgese Méliése z počátku století. Jeho filmy Zeman velice dobře znal, pomáhal mu je totiž opatřit archivář ČSFÚ Myrtíl Frýda. Úspěch Zemana na domácím fóru byl dán i politickými konotacemi jeho tvorby. Zeman byl režimem přijímán pozitivně i vzhledem k obsahu svých děl, které konvenovaly požadavkům na obsah filmů ve státě řízené kinematografi (víra v pokrok, sociální rovnoprávnost apod.).

Podstatu filmu Vynález zkázy vyjádřila filmová kritička Marie Benešová: „Vynález zkázy je objevný tím, že filmovými vyjadřovacími prostředky vytvořil na filmovém plátně svět neexistující, zrozený ve fantazii spisovatele a jeho romantiku přebásnil v zorném úhlu dneška. Intonací filmového vyprávění chce v divákovi vyvolat obdobné pocity, jaké prožívá čtenář nad stránkami starých verneovek. Zeman nechce vzbudit svými fantastickými filmy dojem reality, naopak unáší diváka do světa fantazie. Nenutí ho, aby mu věřil. Připravuje diváka na to, že svět, do kterého vstupuje, je vytvořen fantazií spisovatele a uměním filmaře. Vtahuje diváka do dobové atmosféry konce minulého století i s tím naivním odstínem, v jakém ji cítil Jules Verne.“ Její myšlenky rozvinul režisér a teoretik Jaroslav Boček, když zmiňoval, že Zeman znovuobrodil typ méliésovského filmu

a nečekaně rozvinul jeho pozapomenuté možnosti za mnohaleté nadvlády filmu lumiérovského typu. V minulosti vznikly dvě protichůdné tradice: první – představovaná Louisem Lumiérem, druhá Georgesem Méliésem. Lumiérovská tradice se opírá o dokumentární záznam skutečnosti před kamerou. Účinek je založen na estetickém předpokladu, že divák chápe filmové okénko jako výsek z reality a že tak vlastně přijímá i celý předváděný děj. Méliésovská vytváří svět umělé reality. Méliés se nesnažil budit zdání dokumentárně zachycené reality, věrného snímku prostředí, ale naopak, okázale zdůrazňoval, že skutečnost jim předváděná je umělá a fantaskní. Použití řady triků, malovaná plátna dekorací, dokreslování falešných světél a stínu, fantastický kostým a přehnané masky, to vše vytváří zvláštní filmový styl „styl výtvarného filmu“, jak to po letech nazval Karel Zeman.

Pro většinu mladších diváků, alespoň podle zkušenosti autora, je dnes značný problém pochopit použití trikových postupů režiséra, tzv. příznání triku, zkrátka skutečnost, že smyslem není zachycení reality ale pouze fantazie obdobně jako v Méliésových filmech. S tím, že obraz není realistický, o což usiluje drtivá většina filmové produkce, se mladší diváci těžko srovnávají a považují to za slabinu (za nedostatečné zobrazení skutečnosti, jak jsou zvyklí z většiny filmů). Ve skutečnosti je to ale cíl a smysl Zemanova díla.

Českoslovenští novináři po dokončení filmu předpokládali, že se Zeman pravděpodobně zase na čas vrátí k loutkové tvorbě, protože Československý film projednával společnou produkci s indickým producentem Chodhurim, se kterým měl Karel Zeman natočit krátký film „Ráma a Lokšan“, čerpající námět z indické mytologie. K realizaci krásné předlohy bohužel nedošlo.

## BARON PRÁŠIL

Ještě než zmíníme další Zemanův film, je nutné poukázat na zlepšení zázemí pro tvorbu jeho filmů, neboť v roce 1959 byla zkolaudována nová stavba v prostoru ateliéru, kde ve třetím a zároveň posledním patře (čtvrtém podlaží) vznikl nový ateliér pro trikový film, který existuje dodnes pod názvem ateliér Karla Zemana.

Na začátku 60. let prodělala bouřlivý rozvoj kosmonautika, a to byl nový námět k práci Karla Zemana. Protože současně miloval knihu G. A. Bürgera s ilustracemi Gustava Doréa o Baronu Prášilovi rozhodl se daná témata propojit. K tvůrčímu záměru v době realizace snímku prozradil: „Divák je precitlivělý na faleš. Je sice zvědav na to, jak člověk vstupuje do rakety, jak raketa startuje, ale tady už dokument může mnohem víc než aranžmá hraného filmu. Cítil jsem, že přesvědčivěji zobrazím velikost myšlenky prostřednictvím Barona Prášila, než kdybych se pokoušel natočit fantastický film, kde by divák za každým záběrem hledal filmařský švindl.“ V duchu myšlenky a přesto překvapivě spojil známého fanfaronského lháře s hrdinou novým a to současným člověkem, Toníkem. Toník je astronautem, který letí na Měsíc, kde se v halucinacích setkává s Baronem Prášilem a ostatními hrdiny, kteří dobyli Měsíc dávno předtím díky své fantazii. Prášil ho vezme na cestu do svého fantastického světa a prožijí spolu řadu příběhů. Podaří se jim zachránit princeznu ze sultánova harému a posléze spolu soupeří o její přízeň. Každý po svém způsobu. Prášil soupeření považuje za souboj, a proto koná neobvyklé kousky. Letí na dělové kouli, s ptákem Nohem, nebo cestuje pod mořem. Přesto princezna Bianca najde v zalíbení v mladíkovi, který je pro ni přijatelnější, i když je taky fantastou, ale oproti Prášilovi je i realistou a technikem. Když je Toník označen za „nebezpečného fantastu“, tak Baron Prášil (1961) odhodí veškerou zášť a soupeření a pomůže hrdinovi z nelehké situace. Z původního díla si Zeman vybral pouze některé Prášilovy příhody, které zasadil do svého děje, v němž konfrontoval fantazii s technickým

pokrokem. Výtvarná a triková stránka filmu přinesla okouzlení barvou, která funkčně spojovala jednotlivé obrazy a dotvářela celkovou atmosféru filmu. Jeden z filmových kritiků se nad užitím barvy ve filmu zamyslel následujícím způsobem: „V Baronovi je to barva. A barva taková, že člověku dává oprávnění k optimismu do budoucnosti barevné kinematografie vůbec. Ne barva ilustrací, naturalistická, jak jsme bohužel stále svědky u běžných hraných barevných filmů, nýbrž barva funkční, zapojená, barva pomáhající lepšímu vyjádření díla, myšlenky, podbarvující jednotlivé scény. Na tomto filmu je pozoruhodná svěží inspirace realizátora, mistrovství, s jakým se daří uvést v soulad skutečné osoby se světem grafiky, dokonalost triků a humor, s jakým Zeman předstírá, že věří tomu, co vypráví. Odtud ona zvláštní svůdnost, protichůdná přeslazenému půvabu Walta Disneye; okouzlení pramenící z fantazie, která za mnoho vděčí opravdové poezii a jejíž hrdinové se nazývají Cyrano z Bergeraku, Gustav Doré a Jules Verne.“ V souvislosti s výtvarnou stránkou filmu se začalo hovořit o tom, že Karel Zeman otevřel dveře novému žánru – výtvarnému filmu.

Zatímco u Vynálezu zkázy převažovala triková část filmu nad hranou částí, u Barona Prášila se kombinace trikové a hrané části vyrovnala. Zeman a kameraman Tarantik museli často užít černobílých reportážních snímků, i proto musela být hraná část natáčena černobíle. Kombinované záběry byly obarveny pomocí barevných filtrů a barevným kopírováním. Předpokládalo se, že natáčení filmu bude jednoduché, ale protáhlo se na čtyři roky. Zemana předchozí úspěchy zavazovaly, jak později vzpomínal: „ Při práci na Vynálezu zkázy jsem byl svobodnější. Nikdo ode mě nic nečekal. Při Baronovi čekali a to mě svazovalo, stejně jako mezinárodní látka, která už byla tolikrát zfilmována.“ Pro mimořádnou realizační náročnost Zeman snímal ve velkém gottwaldovském ateliéru jen některé obrazy a všechny klíčové scény filmu točil na Barrandově. Triková část opětovně vznikala v jeho studiu v Gottwaldově. Důkladná práce se vyplatila, film uspěl, ale nedosáhl takového věhlasu jako Vynález zkázy. Přemíra nápadů zahltila dramatickou linku, která negradovala. Film se stále pohyboval v klidném rytmu. Diváci i kritika stále film srovnávali s předchozím snímkem, který jim přišel celistvější a dějově hutnější. Nedocenilo se to, v čem byl Baron

Prášil nový a objevný – mistrovským užitím barvy. Film zaujal některými hereckými výkony zejména však ztvárněním hlavní role Milošem Kopeckým. Herecký výkon Rudolfa Jelínka byl bohužel slabý. Při vzájemné konfrontaci postav, kterou předepisoval scénář, byl mnohdy Kopeckým doslova převálcován. Herci nebyli jenom funkční součástí obrazu jako ve Vynálezu zkázy, nýbrž byla od nich vyžadována soustředěnější herecká práce. Miloš Kopecký vyprávěl o složitosti přípravy scény přijetí u sultána a herecké akce pod hladinou: „Museli jsme s Karlem Zemanem vyřešit problém, jak promluvit k sultánovi. Jak promluvit, aby se Prášilova řeč odlišila od běžného dialogu? Nemohlo být použito normální srozumitelné řeči. Připravil jsem si tedy projev nesrozumitelný, složený ze zkomolených slov. Pronesl jsem jej rytmizovaně, s melodičností normálního projevu. Režisér nebyl spokojen. Řeč byla příliš „srozumitelná“, podobala se parodii řečnického projevu. Usoudili jsme, že bude třeba podřídit mluvené slovo výrazu, aby viděné bylo ekvivalentní „slyšenému“. Ani tehdy však nebyla scéna „prášilská“. Režisér nakonec usoudil, že nejde promluvit lidskou řečí. Nahradil tedy mluvené slovo zvukem harmoniky. Teprve takto, na základě úplné abstrakce, vznikla řeč vyšší diplomacie. V podmořské scéně jsem seděl na koni jako pod hladinou moře, avšak neměl jsem jedinou představu, jak budou vypadat moji spoluhráči. Přesto jsem však hrál s mořskou havětí, potkával mořské panny, děkoval rybě za přinesený plášť. Všechno se odehrávalo v prázdném ateliéru, kde jsem byl já a za mnou bílá plocha. Nedovedl jsem si představit, jak bude tato scéna vypadat v konečné podobě, až bude doplněna trikovou částí.“ Úspěchu filmu pomohl komediální scénář Jiřího Kainara, Karla Zemana a Jiřího Brdečky, ale také pohotové režisérovy nápady, které osvěžily děj. Baronem Prášilem Zeman dosáhl tvůrčího vrcholu a ve všech dalších filmech už jen čerpal z principů, které vymezil Vynálezem zkázy a Baronem Prášilem.

Po dokončení filmu, jehož natáčení bylo náročnější, než natáčení Vynálezu zkázy, opustilo Zemanův tým mnoho lidí. Ze své vůle i na přání režiséra. Odešli schopní lidé, kteří se prosadili také ve skupině Hermíny Týrlové. Někteří dosáhli mezinárodního ocenění vlastní tvorby. Režisér Pinkava na režiséra Zemana vzpomínal jako na velice přísného

pracovníka: „Karel (Zeman – pozn. aut.) byl zvláštní člověk. Lidé, kteří u něj pracovali, vtipkovali, že by se jim měl započítat do důchodového věku dvojnásobek odpracovaného času jako legio (římským legionářům-pozn. aut).“ Zemanův tým opustili animátor Jindřich Liška, kameraman Jiří Tarantík, Marie Smržová a několik dalších asistentů. Posléze se rozešel se Zemanem také hudební skladatel Zdeněk Liška. „V tom momentě, kdy se rozešel Zdeněk Liška s panem Zemanem, skončil i Jindra Liška,“ doplnil produkční Hutěčka. Zručný animátor na spolupráci se Zemanem po letech vzpomínal v dobrém: „Třináct let jsem u něj sloužil. Finance na filmy nebyly tak sešněrované jako dnes a režisér mohl víc experimentovat a hledat nové efekty. Trik se zkoušel tak dlouho, dokud nevyšel. Když jsme přetáhli rozpočet, peníze se vypůjčily z kasy jiného filmu, který se ještě nezačal točit, a jelo se dál. Jenom tak se něco dokázalo. Pracovali jsme často až do rána, abychom stihli termíny pro vyvolávání barevného filmového materiálu v Praze.“ Zemanovy filmy se natáčely dlouho. Práce to byla skutečně tvrdá, i když s vynikajícími výsledky. Jeden film se dokončil, v době jeho natáčení Zeman napsal další scénář, a posléze začala výroba dalšího snímku. Ještě než přejdeme k dalšímu snímku, je žádoucí zmínit, že v roce 1961 byl Zemanovi propůjčen titul zasloužilý umělec.

Protože diváci byli Zemanovými filmy okouzleni a žasli, jak je to možné docílit pomocí triků takového účinku, rozhodl se Zeman pro natočení filmu o jeho práci. Tento úkol svěřil svému schopnému asistentovi Zdeňkovi Rozkopalovi, který jej realizoval pod názvem Kouzelný svět Karla Zemana (1962). Diváci se domnívali, že dokument zachycuje skutečné natáčení filmů Cesta do pravěku, Vynález zkázy a Baron Prášil. Nebylo tomu tak, protože většina záběrů o tvorbě triků byla stylizovaná. Vznikaly přímo pro tento film. Jednalo se tedy spíše o demonstraci obecného způsobu výroby triků ve zmiňovaných filmech. Divák se při sledování měl hlavně bavit. V této souvislosti můžeme mimo jiné zmínit, že zobrazená představovačka stegosaura se v Cestě do pravěku vůbec neobjevila, nýbrž bylo použito poměrně velkého modelu, na nějž kluci během natáčení lezli. Koneckonců tuto skutečnost lze ověřit z řady fotografií z natáčení Cesty do pravěku.

## DALŠÍ TRIKOVÉ FILMY KARLA ZEMANA

Zeman pokračoval cestou kombinovaného trikového filmu. V dalším snímku se rozhodl dát větší prostor herecké akci, aby triková část mohla ustoupit do pozadí. Tomuto zadání vyhovoval příběh z třicetileté války, který vyprávěl o nesmyslnosti válek a válečných aktivit. Se scénáristou Pavlem Juráčkem napsal pracovní verzi scénáře pod titulem Dva mušketýři, který byl v konečné verzi změněn na Bláznovu kroniku (1964). Původní pracovní verze titulu by možná asociovala Dumasův román, proto se Zeman rozhodl název změnit. Jelikož film nebyl určen dětem, byl realizován v barrandovské produkci. Triková část byla přesto natáčena v Gottwaldově. Dva mušketéry Petra a Matěje spojila náhoda dohromady. Matěj byl ostrílený voják, kterému bylo jedno, komu slouží, protože žádnému pánu nevěřil. Zatímco pouhý chalupník Petr byl naverbován přímo od pluhu. Spolu pak prožili strastiplné a humorné příhody na bojištích – komentované hradním šaškem. Jednalo se tedy o vážnější příběh, přesto satirický a svým způsobem poetický, pro jehož realizaci byl zvolen černobílý obraz. Kritika si povšimla, že Zeman rozehrál kolem příběhu Matěje a Petra celou škálu situačních nápadů, neboť všechno mělo být ve filmu traktováno v poloze humoru a nadsázky. „Stylizované kostýmy, stylizované stavby, zdůrazněná výtvarnost obrazu a především kombinování reálu a triku, to jsou základní kameny, se kterými Zeman staví svůj příběh,“ uváděl jeden z recenzentů. Ve výtvarné části se Zeman inspiroval dobovými malíři (Saadlarem, Merianem), nešlo ale o mechanické přenášení jejich rukopisu, nýbrž o moderní zpracování daného tématu, které ve své podobě připomínalo módní koláže.

Triková technika v tomto filmu nesloužila jako prostředek k vytvoření fantastického světa, jako tomu bylo v předchozích snímcích, nýbrž

přispívala přímo k zesílení myšlenky snímku nebo k výraznějšímu určení polohy děje. „Právě trik mi pomáhá v tom, abych myšlenku dovedl do grotesknosti. Pomáhá mi odpoutat postavu od reality,“ vysvětloval Zeman. Triky ve filmu zdůrazňují význam jednotlivých scén a znásobují jejich účinnost. Ve snímku bylo ale obecně méně paralelních animovaných situací a trikových prvků. Větší part převzal herecký projev, jenž se nemohl tentokrát opřít o tak vynikající interprety jako v Baronu Prášilovi. Za to byl Zeman kritizován, že nenalezl a nedomyslel přesnou polohu a vedení herců, což se právě v Bláznově kronice mělo dostat do popředí. Tato skutečnost souvisela s tím, že herecká část převažovala nad animovanými složkami, jež pro ni většinou vytvářely jen atmosféru a prostředí. V tomto pojetí nemohly být postavy jednoduše stylizovány jako ve Vynálezu zkázy, proto byla důležitá vlastní režie a práce s herci. Převážná část filmu, která se odehrávala na hradbách a v okolí hradu, byla natočena v největší barrandovské natáčecí hale, kde byl postaven celý exteriér nádvoří. Architekt filmu Zdeněk Rozkopal, prostudoval řadu materiálů z doby třicetileté války, aby dekorace – i když tu nešlo o historickou rekonstrukci – odpovídaly, co do výtvarné a umělecké čistoty, slohu oné doby. Rozkopal se podílel spolu s Jiřím Jaškou i na návrzích kostýmů filmu. Zeman s filmem uspěl a získal opět řadu cen. Přesto se doma objevili škarohlídi, kteří v tisku Zemanův film snižovali. Jeden z nich byl poměrně přísný a vybízel ostatní kritiky k určení dalšího směru Zemanovy tvorby: „Jenže tuto kroniku čte divák jako celek. A tu mu už neujde malá nosnost tenkého hraného příběhu před jedinečným trikovým pozadím. I kdyby však bylo sebegeniálnější, začne je divák – je-li mu nabízena nit příběhu – brát po počátečním překvapení jako samozřejmost a pouhý doplněk ústředního děje vyšívaného dlouhými stehy. Tu mu neujde, že režisérovi občas selhal cit pro míru, neujdou mu jednotlivé prohřešky proti vlastnímu zemanovskému stylu (za všechny příklady: loutka laika), ba i prohřešky proti vybranému vkusu, což se Zemanovi dosud nikdy nestalo (pradleny na řece). Tu mu neujde ani nepůvodnost řady režijních nápadů, v nichž opakuje sice Zeman jen sám sebe, přesto však zcela zbytečně. Bláznova kronika si zaslouží obsírné rozbory.“

Je do ní vloženo mnoho usilovné a v jednotlivostech talentované práce, a třebaže se výsledek nerovná vynaložené námaze a našemu očekávání, rčení možné ji několika řádky odsoudit. Na odbornou kritiku tu čeká závažný úkol, bude-li chtít Zemanovi napomoci nalézt správný směr pro jeho další tvorbu.“

Jako scénáristu si Zeman přál Miloše Macourka, který by mu pomohl zdůraznit komičnost příběhu a pomohl s celkovým rozvrstvením příběhu. Macourek byl příliš vytížen, a tak si Zeman vybral Pavla Juráčka, jednoho z příslušníků nové vlny, který byl v té době volný. Kvůli Juráčkovým protikomunistickým postojům byla pak Bláznova kronika jediným jeho filmem, který se mohl po dubnu 1969 uvádět. Vztahy mezi Zemanem a Juráčkem ochladly v období normalizace. Ve svých pamětech Juráček Zemana kritizoval za jeho postoje po sovětské okupaci, kdy Zemanovi prošel podpis pod manifestem Dva tisíce slov, zatímco jiným nikoliv. V souvislosti s tímto filmem se Zeman podíval v roce 1964 do USA do San Francisca. Dostal také možnost navštívit Los Angeles a Hollywood, Mekku všech filmařů. Později vzpomínal především na tamější dokonalou organizaci práce: „Mým hostitelem byl herec českého původu F. Lederer. Díky němu jsem se mohl zúčastnit natáčení, seznámit se s organizací práce, technikou i společenskou atmosférou. Obdivoval jsem zejména do každého detailu promyšlenou, racionální organizaci práce celého štábu.“

Podle románu Julese Vernea „Dva roky prázdnin“ natočil Zeman film Ukradená vzducholod' (1966) o partě pražských kluků, kteří se dostanou až na neznámý ostrov uprostřed oceánu. Původně mělo jít o součást seriálu pěti dobrodružných filmů Tajuplný svět Julia Verna. Jak Zeman sdělil novinářům, vybral si tyto předlohy: „Robur Dobyvatel, samozřejmě Kapitán Nemo, potom Ocelové město, konečně nepříliš známý román Do středu země. Na prvním místě jsou ovšem, jak jsem už řekl, Dva roky prázdnin.“ Zemanovým cílem v zamýšleném seriálu už nebylo experimentovat a prohlubovat možnosti použité trikové techniky, neboť při přípravě Ukradené vzducholodi prohlásil: „Stejně si musím zorganizovat natáčení jinak než dosud. Chtěl bych se přesunout z experimentování do vyrábění, chtěl bych



natáčet profesionálněji. Proto ostatně jsem také rozhodnut natočit z Verneovky seriál.“ Obrazové ztvárnění filmu zvolil Zeman zcela nové. Musel se ale vypořádat s návazností na Vynález zkázy. „Jistě, rád bych zachoval ducha autora, zejména v bohatosti prostředí a ve fantazii. Ale i když se budu snažit pochopitelně navázat na Vynález zkázy, obraz sám nebude ve formě dřevorytu, protože to by nestačilo. Seriál bude samozřejmě stylizován, ale moderněji, nebude to už podoba ilustrací,“ zmínil před natáčením. Ve filmu zachytil dobrodružství skupiny chlapců, kteří se nedobrovolně ocitnou na pustém ostrově. Tuto dějovou linku rozšířili scénáristé o motiv intrik podvodného pražského výrobce vzducholodí Findejse a jeho gangu jako symbolu zneužití technických objevů a vynálezů. Přestože dvě linie děje film tříštily, ve svém celku je to snímek nápaditý a milý. Děti i jejich rodiče byli okouzleni. Kombinace filmu kresleného, loutkového a hraného diváky zaujala. Podle dobové kritiky film úplně neodpovídal předloze, ale její podstatu jednoznačně vystihl. Autor kritiky k tomu tehdy uvedl: „Fantazie nemá určené hranice. Rozprostírá se podle talentu a svobody autorových myšlenek. Zeman se nedržel striktně literární předlohy. Film zaujme děti i dospělé. Ukradená vzducholod, vynikající ilustrace toho, co přináší filmová triková technika, věrná adaptace v duchu autora předlohy, to je víc než pouhá pohádka, obsahuje zároveň lekci lidské morálky v technické civilizaci. Zemanova obrazová řeč pokročila zase o kus dál. Místo doréovských rytin Vynálezu zkázy vidíme na širokouhlém plátně několika rovinné dekorace, spojené s trojrozměrnými objekty pomocí barevných masek. Nové je ladění jednoho záběru po způsobu kolorovaných pohlednic zobrazované doby.“ Jiná kritika vytýkala Zemanovi, že si chtěl v tomto filmu zopakovat úspěch Vynálezu zkázy, ale zůstalo při pouhém úmyslu. Film měl trpět nudnou ilustrativností a navíc i chabými hereckými výkony.

Ve filmu se objevily jisté paralely s Vynálezem zkázy, o čemž svědčí ladění a užití rozmarných vynálezů. Při výtvarné práci vycházel Zeman ze starých ilustrací, fotografií i prvních němých filmů. Výborně byla vystižena dobová atmosféra. Zeman dokázal zachytit velmi dobře typické procesy 19. století, tedy probíhající modernizaci a industrializaci. Jeho film tak

velmi plasticky přibližuje dobu konce století a to ve všech sférách života společnosti. Ve filmu vidíme rozvíjení emancipačního procesu žen, nové vynálezy usnadňující život lidí, nebo národní hnutí českého národa. Co mrzelo pozorné diváky, byla bohužel ledabylá práce skriptu. Redaktor Ardan je někdy nazýván Markem, stejně tak se nedůvodně proměňovalo oslovení některých dětských hrdinů. Vyvážené nebyly ani herecké výkony některých dětských představitelů. Snímek byl natočen v koprodukcii studií v Gottwaldově a Praze. Ze zamýšleného seriálu nakonec sešlo nejspíše z důvodu odstoupení amerického koproducenta, což Zeman v rozhovoru s novináři trochu předpokládal. Film Ukradená vzducholod patří dodnes k oblíbeným dětským filmům. V roce 1967 získal cenu za nejnavštěvovanější čs. dětský film. Protože o film měl zájem italský producent Carlo Ponti, vznikla rovněž jeho italská verze, k níž byly natočeny doplňující záběry na italském pobřeží. Jako asistentka na dotáčkách pracovala studentka dějin umění a francouzštiny na Palackého univerzitě Ludmila Zemanová, dcera režiséra. Novým pracovníkem (malířem pozadí) u Zemana se stal pozdější architekt, výtvarník a režisér Ladislav Vlček.

Posledním Zemanovým trikovým filmem se stala adaptace Verneova díla Archa pana Servadaca pod titulem Na kometě (1970). Byl to příběh nabitý bizarními situacemi i vážnou humanistickou myšlenkou. Zemana tentokrát zaujala situace, která vznikla mezi obyvateli malé části pevniny, kterou s sebou strhlo hvězdné těleso. Lidé pluli vesmírem. Přes různá nebezpečí se jejich povahy neměnily, sobectví a zloba opět mohly zvítězit. Když se však zastáncům dobře podařilo prosadit ideální soužití mezi oběma skupinami, vrátila se mladá kometa zpět na Zemi. Zeman dokázal, že ideály některých lidí se nemění za žádné situace, jako je válka nebo nebezpečí z vesmíru. Stejně tak Zeman naznačuje, že od ideálu ke skutečnosti povede vždy dlouhá strastiplná cesta. Děj situoval do francouzského Alžírsku roku 1888. Scénář Jana Procházky a Karla Zemana nabídl spoustu komických situací, které zúčastněný herecký soubor bravurně zvládl. Celkové ladění filmu dle starých fotografií a pohlednic výrazně přispělo k přiblížení atmosféry doby. Kritička Marie Benešová viděla paralelu mezi tímto filmem

a Cestou do pravěku. Kombinace triků nebyla úplně stejná, barevné triky se spojovaly s hnědým, spíše černobílým širokouhlým obrazem. Atmosféra napětí a strachu se stupňovala s objevením pravěkých ještěřů. V tomto posledním trikovém filmu Karel Zeman ukázal animační vyzrálost svého týmu na scénách pravěkých ještěřů. Protože film byl realizován již po výměně vedení Československého filmu, kdy se k jeho řízení dostali normalizátoři, došlo k několika jeho úpravám. Byl pozměněn název, můžeme se domnívat, že Archa pana Servadaca mohla normalizátorům asociovat bibli. Byl to název přiléhavý místo bezbarvého nového titulu Na kometě. Scénář obsahoval řadu vynikajících narážek na události ve společnosti kolem roku 1968, ani ty se do filmu nedostaly. Některé vtipy byly velice povedené: „Při předávání zajatých žen do harému říká konzul šejkovi: „A je sečtělá, můžeš s ní mluvit několika jazyky. Ten mu odvěti: Prodáváš ji do harému nebo do parlamentu?“ Židovský obchodník Silberman je identifikovatelný jedině na základě jeho oblečení, jakákoliv slovní narážka na jeho původ se ve filmu vůbec neobjeví. Angelika původně připlavala z Albánie, ve filmu je však použito z Valencie. Z promluv plukovníka vypadla řada narážek na činnost vojska při mimořádné situaci: „Udělalí jsme vše, co jsme mohli. Ještě zvýšíme platy policii, to se vyplatilo za každé mimořádné situace.“ Při návratu komety k zemi měl plukovník prohlásit: „Pánové, musíme se rozhodnout pro demokracii.“ Ani tato proklamace se do filmu nakonec nedostala. Na výrobní listině je uveden záznam o několika stříhových úpravách, jak a čeho se týkaly, se dnes patrně nedozvíme. Nejspíše naznačených a mnohých dalších replik, které se objevují ve scénáři. Sám střihač filmu Valušiak si nepamatoval, že by se z filmu muselo něco vystříhávat, takže všechna zkrácení a vypouštění děje byla patrně z opatrnosti režiséra Zemana, který se i podle slov dcery obával, že film nedokončí.

Kritika byla k filmu poměrně tvrdá, neboť kárala především kvalitu trikové části, opakování triků, zastavení experimentování, nedostatek gagů i nelogičnosti v ději zapříčiněné patrně nucenými stříhovými úpravami. Oceňovány byly herecké výkony především Františka Filipovského.

Ukázalo se opět, že v cizině je film oceňován mnohem více než doma. Ceny film obdržel například v Teheránu a Paříži. Kritička Marie Benešová viděla problém filmu v jisté izolovanosti hrané a trikové části, což bylo zapříčiněno větším dramatickým prostorem pro postavy. Nárůst dramatické akce podle ní vedl k uvolnění kamery a menšímu prostoru pro malované dekorace, čímž došlo k dezintegraci jednotlivých složek uměleckého tvaru. Nesmíme zapomenout, že jen málokdy si připomeneme neuvěřitelnou složitost jednotlivých záběrů, náročnost a obtížnost, kterou ve finálním díle zpravidla ani nezpozorujeme. Před uvedením tohoto filmu byl Karel Zeman jmenován při příležitosti květnových událostí prezidentem republiky za zásluhy o rozvoj kultury národním umělcem. Po dokončení filmu Zeman opětovně změnil tým. Volné tvorbě se začal věnovat Josef Zeman i Zdeněk Ostrčil. Oba nakonec skončili ve studiu u Týrlové. Animátor František Krčmář, působící u Zemana od samého počátku jeho tvorby, odešel animovat do skupiny Týrlové. Malíř pozadí Jaroslav Bařinka odešel k dokumentaristice. Výtvarník Ladislav Vlček se začal věnovat kreslenému filmu. U Zemana zůstal pouze jeho „dvorní animátor“ Arnošt Kupčák, který animoval skoro všechny jeho filmy. Nastoupila k němu velká posila, jeho dcera Ludmila, jež začala pracovat jako výtvarnice. O svém nástupu do studia po neúspěšném studiu na Palackého univerzitě v Olomouci Ludmila Zemanová sdělila: „To byla tatínkova vůle. Trval na tom, abych nastoupila k němu do studia. Věděl, že se s ním naučím víc než ve škole. Měl samozřejmě pravdu, protože film je otázkou praxe, ne teoretického studia. Dobrý filmař musí znát každou profesi, která se na výrobě filmu podílí. Byla jsem vynikající studentka, mohla jsem si vybrat, jestli půjdu na FAMU nebo na Vysokou uměleckoprůmyslovou školu, cítila jsem se být velkou umělkyní a začátky ve studiu jsem obřečela. Najednou jsem musela malovat pozadí a umývat stoly. Vadilo mi, že se nemohu projevit individuálně. Ale všechno se mi vrátilo v době, kdy jsem začala pracovat samostatně, věděla jsem, jak postavit světlo, scénu, komponovat obraz, a to jsem se nenaučila ve škole, ale v praxi u táty.“ Pověstná Zemanova tvrdost se nezapřela ani u jeho dcery. „Taky se stávalo, že v devět hodin večer mi

řekl, ať se sbalím, že jdeme do studia. Táta vzal pětimetrový papír, skicoval a vysvětloval, jak se staví scéna nebo světla, třeba do půlnoci," vzpomínala po letech. Zeman již tehdy usiloval o to, aby jeho dcera navázala na jeho filmařskou dráhu.

Zeman dále uvažoval o natočení verneovského románu *Cesty do Měsíce*, který již před mnoha lety natočil Georges Méliés. Lákal ho osud českého loutkáře Matěje Kopeckého. Básník Ivo Vodsedalek od roku 1969 připravoval let balonem napříč Afrikou podle Verneova románu *Pět neděl v balóně*. V rámci příprav oslovil Karla Zemana s nabídkou vytvoření filmu. Zeman byl nadšen, přislíbil vzduchoplavce vybavit potřebnou natáčecí technikou, podobnou jakou měli na svých cestách Hanzelka a Zikmund. Mělo vzniknout kombinované dílo, jehož jedna část by byla vytvořena Karlem Zemanem ve stylu dobových grafických ilustrací Verneových románů jako předchozí filmy. Druhá část počítala s použitím dokumentárních záběrů ze samotné cesty Afrikou. Přípravy vrcholily koncem roku 1969, start balonu byl naplánován na podzim roku 1970. S utužením poměrů v okupovaném Československu ale přišel zákaz cesty a z natáčení sešlo. Zeman uvažoval mimoto o cyklu trikových kreslených příhod pro děti z *Tisíce a jedné noci*, které nakonec upřednostnil. Řada novinářů i diváků posléze přemýšlela, proč u Zemana došlo k obrátu v jeho tvorbě. Zemanovi bylo 60 let a kreslené filmy mohl v poklidu realizovat v gottwaldovském studiu, na rozdíl od kombinovaných filmů, kdy musel neustále přejíždět z jednoho místa na druhé (do Prahy). Tento rozšířený názor potvrzovala i jeho dcera a hovořila i o technických problémech. „Technika na Západě byla tak vepředu. Táta si uvědomil, že už nemůže stačit s tou technikou, kterou měl, proto začal dělat jiný typ filmu,“ zmiňovala v této souvislosti Ludmila Zemanová.

Není to tak docela pravda, když si přečteme následující řádky. Bezprostředně po nástupu nového vedení Československého filmu v roce 1969 se mu dostalo podpory od skupiny režisérů, kteří se přihlásili k vyhlášenému konsolidačnímu programu. Mezi ty, jimiž se normalizátoři pyšnili nejvíce, patřili: Otakar Vávra, Karel Zeman, Hermína Týrlová, Karel Steklý, Jiří

Sequens, Vladimír Čech, Antonín Kachlík, Jaroslav Balík, Oldřich Lipský, Václav Vorlíček, Jindřich Polák, Vladimír Sís a Zbyněk Brynych. Vzhledem k podstatě tvorby Karla Zemana od něj normalizátoři neočekávali dílo přímo vyjadřující podporu jejich politice. Zemanovo získání mělo význam propagandistický. Režisér byl i na Západě velmi známou osobou. Na samém počátku sedmdesátých let měl Zeman režírovat sci-fi *Invaze obrů* podle scénáře Zdeňka Dufka, z jehož realizace nakonec v roce 1972 sešlo, neboť nevyšla předpokládaná koprodukce s americkým studiem Universal. Ve filmu se měla zničit biblická Sodoma a jeho rozpočet byl plánován na ohromných 15 miliónů Kčs. Stejně tak byly na konci roku 1971 zastaveny přípravy současného trikového fantastického filmu *Fantastické dobrodružství* (*Fantastická cesta* byl původní název, který byl změněn kvůli stejnému jménu sci-fi filmu amerického režiséra Richarda Fleischera). Scénář napsal Zeman s Otou Hofmanem. Každý z nich za něj obdržel 22 000 Kčs. V době psaní scénáře se Zeman svěřil tisku, jak moc se na realizaci tohoto filmu těší: „Na realizaci filmu se tentokrát mimořádně těším, je to také proto, že mám po operaci očí a již daleko lépe vidím. Díky primáři doc. dr. Kuběnovi a jeho zlatým rukám se cítím o deset let mladší. Náměty se rodí z určité potřeby umělce. A já k tomuto městu, ve kterém jsem začal svou filmařskou práci, cítím v určitém smyslu svůj dluh. Chci jej částečně splatit příštím filmem, jehož scénář se právě rodí. Jde o původní námět. Hlavní představitelé budou opět mladí lidé a jejich osudy. Hrdinové tohoto filmu v touze po dobrodružství se ocitnou ve velmi složitých situacích, když se dostanou do světa svých představ. Bude to film, ve kterém bude značně převládat animovaná triková část. Jeho děj bude tentokrát zarámován do současnosti. Ze značné části bude vytvořen tu u nás v Gottwaldově.“ V tomto barevném filmu se měli objevit samí neherci.

Předpokládaná délka filmu byla stanovena kolem 2600 m. Snímek začal vznikat z popudu nového ústředního ředitele Čs. filmu JUDr. Jiřího Purše, který žádal, aby byla znovu natočena *Cesta do pravěku*, která byla dlouhá léta úspěšným filmem, a vzhledem ke kvalitě tehdejšího barevného materiálu byly negativy prakticky dále k nepotřebě. Zamýšlený film

v mnohém právě odkazoval na dávný Zemanův film Cesta do pravěku (1955). Hlavní hrdina příběhu čtrnáctiletý Petr prožívá svou první lásku ke starší osmnáctileté studentce Kláře, která přednáší v zájmovém kroužku o historii naší planety. Petr přenese prostřednictvím své fantazie sebe i své přátele v čele se zmíněnou dívkou do pravěku, kde prožijí řadu napínavých situací. Ty vyvrcholí v závěru příběhu, kdy se jeden z nebezpečných ještěrů naopak přenese do soudobého Gottwaldova a musí zde být za dramatických okolností zlikvidován. Hraná část měla být natáčena na Barrandově, triková část měla vzniknout v gottwaldovském studiu. Ústřední dramaturg FSB Ludvík Toman definitivně schválil literární scénář filmu dne 2. března 1971. Předpokládaný rozpočet se stanovil na částku 4,5 – 5 miliónů Kčs, nakonec byl vyčíslen na 7, 65 miliónů Kčs, což odpovídalo nákladům filmu Na kometě. Původně byl film zamýšlen jako koprodukce mezi FSB a Krátkým filmem Praha – výrobní skupinou Gottwaldov. Tedy obdobně jako u předchozích filmů Ukradená vzducholod a Na kometě. Nakonec měl být film natočen FSB jako zakázka v Krátkém filmu – výrobní skupině Gottwaldov, kde s realizací počítali od 1. ledna 1972. Nemělo se tedy již jednat o koprodukcii, na níž ředitelství Krátkého filmu nepřistoupilo, nýbrž o zakázku. Kolektiv Karla Zemana byl kvůli tomuto filmu rozšířen o dva absolventy uměleckoprůmyslové školy a to o malíře pozadí a vedoucího výroby. Také obvyklí spolupracovníci Karla Zemana na jeho filmech přislíbili, že se Zemanovy práce na novém celovečerním filmu zúčastní. Celý film měl být dokončen v průběhu roku 1972. První kopie měla být k dispozici v prvním čtvrtletí roku 1973. Porada ředitele FSB vzala dne 16. listopadu 1971 na vědomí, že nelze počítat s další spoluprací režiséra Karla Zemana. Dosavadní náklady byly odepsány. Náklady na film se totiž ukázaly jako vyšší, než byl původní odhad. Projekt, který byl plánován jako shrnutí všeho, co Zeman vytvořil, byl nakonec oficiálně zastaven především z finančních důvodů poté, co od zamýšlené koprodukce odstoupil, resp. na ni nepřistoupil Krátký film Praha a FSB film sám financovat nechtělo. Můžeme se jen dohadovat, do jaké míry v tom sehrála svoji roli nenávisť mezi ředitelem Krátkého filmu Kamilem Pixou

a ústředním dramaturgem FSB Ludvíkem Tomanem. Filmové studio, resp. výrobní skupina Gottwaldov bylo tehdy součástí Krátkého filmu Praha. Podobný případ nastal, když Břetislav Pojar připravoval kombinovaný film Motýlí čas, který měl být také koprodukcí FSB a KF. Pixa tehdy nemohl přenést přes srdce, že by jeho zaměstnanec Pojar točil film u Tomana. Takže pro práci uvolnil jen Pojara a nikoho jiného. Žádné zázemí, včetně štábu Pojarovi neposkytl, čímž jakékoliv natáčení ztratilo smysl, neboť by Barrandov tohle všechno musel sám najímat. Můžeme se jen domnívat, jak to proběhlo se Zemanovou Fantastickou cestou (dobrodružstvím), ale nejspíše nezdar v realizaci měl rovněž podobný důvod. Ota Hofman v dopise Ludvíku Tomanovi ze dne 15. listopadu 1971 uvedl: „Do poslední chvíle jsem doufal, že scénář, který jsme měli s Karlem Zemanem velice rádi, realizován bude. Lituji, že ne. Myslím, že je to škoda nejen pro dětský film, ale i pro československou kinematografii.“ Zeman se v tomto těžkém čase také zamýšlel nad budoucností videokazet zejména nad šíří jejich užití. V této souvislosti se chtěl pokusit o vytvoření jazykového kurzu ve filmu, jímž by učinil přitažlivou cizí řeč už nejmenším dětem od pěti let. Podnětem k této práci mu byly pedagogické filmy z katedry jazyků na olomoucké Univerzitě Palackého. K výuce cizího jazyka zamýšlel využít poutavý animovaný film, ve kterém by divákům přiblíženy základní pojmy, s nimiž by začátečníci snadněji překonali první ostýchavost a nesmělost v cizích řečech. Za tímto účelem uvažoval Karel Zeman o natočení filmu v ruštině, pro nějž chtěl použít jako předlohy Puškinovy Zlaté rybky.

# TÝRLOVÁ HLEDÁ DALŠÍ MATERIÁLY

Týrlová byla stejně jako Karel Zeman členkou Komunistické strany Československa. Zeman vstoupil do KSČ dne 1. července 1945. Členství Týrlové je doloženo od 2. října 1945. Stejně jako Zeman podepsala v roce 1968 známý Manifest dva tisíce slov. Toto prohlášení, které bylo po okupaci prohlášeno za reakční, podepsala naprostá většina zaměstnanců gottwaldovského studia. Jedním z nich byl režisér hraných filmů Josef Pinkava. Týrlové a Zemanovi však podpis pod tento manifest nepřinesl po okupaci žádné problémy. Oba byli záhy normalizátory v kinematografii považováni za zcela spolehlivé tvůrce.

Týrlová si jako výtvarníka pro svůj další film vybrala animátora Milana Šebestu. Vznikly tak Malovánky (1970), kde své party sehrály tři štetce – otec, matka a syn. Ve výtvarném pojetí Šebesta přisoudil drždilům úlohu tělíček a vlasová zakončení se změnila v hlavičky tatínka, maminky a dítěte. Vznikl tak obraz šťastné rodiny, který odpovídá dětským představám. Týrlová vzpomínala, jak se jí líbila postava staré, zlé štetky, která nepřeje mladému páru a všechno jim kazí. Týrlová si v tomto snímku vyzkoušela pro ni spíše netypický žánr groteskní honičky. V roce 1970 se v jednom z rozhovorů opět objevila otázka reportérky na možné ukončení kariéry režisérky. Překvapená Týrlová rychle odpověděla, že svoji tvůrčí dráhu rozhodně nekončí. „Přestat pracovat se pro mne rovná konci. Tato představa je pro mne tak neskutečná, protože jsem práci v animovaném filmu věnovala celý svůj život. Dělat filmy pro děti, to je můj život – práce i odpočinek,“ doplnila. Jejím dalším filmem se stala reliéfní Píšťalka (1971), jež představovala neúspěšný pokus o návrat k pohádkovému příběhu. Základním motivem snímku se stal svár panovačné, diktátorské melodie pana krále s něžnou,

hřejivou, lidskou melodií píšťalky, která pomůže vyhrát pasáčkovi a princezničce. Téhož roku připravovala Týrlová film na motivy Karafiátových Broučků. Příběh, k jehož realizaci nakonec nedošlo, byl rozvržen do dvou dílů po 550 metrech. K chystanému projektu tehdy pro tisk uvedla: „Literární scénář Broučků jsem napsala podle knižní předlohy Jana Karafiáta a přizpůsobila jej mentalitě dnešních dětí. Snažila jsem se vyhnout přílišné sentimentalitě a vycházela jsem v podstatě z optimističtějšího pohledu, než je tomu u literární předlohy. Úplně jsem z filmu vypustila děj s lidmi, protože se domnívám, že Broučci sami se lidem podobají.“

Hovoříme-li o událostech roku 1971, nesmíme opomenout, že v rámci květnových oslav byla Hermína Týrlová jmenována za celou svoji tvorbu národní umělkyní. V literatuře je zaznamenána příhoda, která i v této souvislosti dokumentovala vzájemnou rivalitu mezi Týrlovou a Zemanem. Týrlová měla po obdržení zprávy o jmenování národní umělkyní zatelefonovat Zemanovi s dotazem: „Karle, mám si jet pro titul národní umělkyně, neporadil bys mně, co si mám vzít na sebe?“ Na veřejnosti ale oba velikáni vycházeli přátelsky. Po „normalizaci“ poměrů ve státní kinematografii Týrlová hledala nové možnosti obrazového ztvárnění látky s použitím vhodného materiálu, který našla v plsti. K plsti se dostala prostřednictvím dětí. Jedna francouzská holčička jí totiž darovala obrázky vystříhané a nalepené z plsti. O materiálu pro další filmy bylo tedy rozhodnuto. Zvolený materiál ji v konečném zúčtování plně nevyhovoval, protože jí neposkytl dramatické a estetické hodnoty, jaké vykouzila z plátna, dřeva a vlny. S pomocí plsti vyprávěla prosté příběhy, které měly dětem vštípit základní mravní zásady týkající se dobra, spravedlnosti, věrnosti a do protikladu postavit neposlušnost a sobectví. Prostřednictvím plstěných pohádek se Týrlová vrátila k moralistní bajce, v níž zobrazovala špatné lidské vlastnosti a jejich nápravu, na rozdíl od vlněných pohádek, kde poeticky ozvláštňovala vztahy mezi postavami.

Vznikl celý desetidílný cyklus, ke kterému navrhl plstěné loutky malíř Zdeněk Seydl. Sestával z filmů: Toulavé telátko (1971), Ukradené dítě (1972), Obávaná kačena (1972), Kluk dostává Filipa (1972), Pejskův sen (1972),

Jak pejsek vyčmuchal darebáka (1972), Klukovy klukoviny (1973), Vánoce u zvířátek (1973), Růžové brýle (1973) a Oslík ušatec (1974). Nejčastěji se v nich vyskytují dva hrdinové – pes a chlapec, kteří kazí a napravují, co mohou. Každý příběh má pak své prosté mravní ponaučení. Za všechny části tohoto cyklu můžeme zmínit, že ve čtvrtém díle byl kluk potrestán za rušení zvířátek na dvorku, teprve potom si ho zvířátka oblíbila. Pátý díl seriálu popisoval potrestání kluka, který lukem a šípy pronásledoval zvířátka na dvorku. Výtvarné pojetí nezaujalo kritiku ani diváky. Týrlová si jistých nedostatků byla vědoma: „Možná, že to je až příliš prosté, ale já mám ráda takové malé drobné věci, se kterými si mohu hrát, a v plstěných pohádkách jsem chtěla dětem na vzájemném vztahu zvířátek ukázat, co je dobré a co ne.“ Úspěšnější byl ale cyklus podle knížky Josefa Koláře a ilustrací Heleny Zmatlíkové Příběhy kocoura Modroočka o malém kocouru, který žije s osamělým spisovatelem a ze svého kočičího pohledu hodnotí chování lidí a zvířátek. Výtvarnou podobu seriálu podle stylu Zmatlíkové dali Emil Hauptmann a Milan Šebesta. Zvolili háčkované a pletené loutky. Jak vzpomínal Milan Šebesta, film se připravoval pro ploškovou techniku a byl koncipován na pět epizod. Emil Hauptmann přišel s nápadem využít pleteninu jako určující výtvarný prvek. Vynikající komentář namluvil Karel Höger. Týrlová upozorňovala na zvláštnosti jeho hereckého projevu: „Höger je znamenitý vypravěč, je schopný charakterizovat v přesném odstínu několik figurek současně, aniž by překročil míru. On nehraje, ale každou vypráví s hlubokým pochopením pro nuance charakteru, ale i prostředí a atmosféru. Jeho komentář vždycky zvyšoval umělecké hodnoty filmů.“ Poloha příběhů byla živá a vtipná a naplňovalo jí poznávání života, světa a jejich vazeb a vztahů. Týrlová vyprávěla Modroočkův příběh s chutí, půvabně a s humorem. Pět dílů cyklu bylo uvedeno pod názvy: Já a můj dvojnožec (1974), Já a Bělovous Zrzunda (1974), Já a Fousek (1975), Já a Bleděmodrá (1975), Já a Kiki (1976). Týrlová nepřidala do Modroočkových příběhů vlastní motivy, naopak se plně soustředila na vyprávění příběhu a harmonické skloubení všech vyjadřovacích složek filmového díla. Pro Týrlovou znamenal seriál opětovně zasloužený úspěch i v zahraničí.

Další seriál, resp. čtyřdílný cyklus filmů podle knih Ondřeje Sekory s postavami Ferdy Mravence a Brouka Pytlíka (1977-1978) představoval pokus o navázání na první film Týrlové s čestným a pracovitým mravencem. Týrlová v jednom z rozhovorů zmínila, jak se k myšlence oživení Ferdy Mravence dostala i to, že námět původně znovu realizovat nechtěla. „Přivedl mě na ten nápad Kamil Pixa, ředitel Krátkého filmu Praha. Chtěla jsem původně dělat Broučky, ale po svém. Mám ráda naivní loutku, a tak se moje představa rozcházela s pojetím Jiřího Trnky, který Karafiátovým hrdinům vtiskl výtvarnou podobu, závaznou již pro několik generací. Při jedné debatě nad moduritovými návrhy Berušky a Broučka došlo k té úvaze udělat dříve Ferdu. Původně jsem odmítla.“ V sedmdesátých letech tak vznikly tři filmy o Ferdovi. Spojené pro distribuci v jeden dlouhý film byly dokonalou oživlou ilustrací oblíbené dětské knížky. Přílišné množství slovního komentáře v podání Františka Filipovského přebilo obrazovou složku jednotlivých filmů, která mnohdy ani mluvený doprovod nepotřebovala. Zvolené poloplastické moduritové loutky Ludvíka Kadlečka se pro danou látku nehodily a barevné řešení filmu nepůsobilo přívětivě. Příliš mnoho postav neumožnilo rozehrát Týrlové nejvlastnější polohu poetického ožívání. Statická animace i poměrně nepřehledný děj přivedly řadu diváků k mínění, že některé režisérské návraty se zkrátka nevydaří. Než si Týrlová zvolila další materiál a to vizovické pečivo, natočila podle knížky Jiřího Jilíka krátký film Jak si Jakub naposledy vystřelil (1979), ve kterém vtipně vyjádřila myšlenku o vzájemné pomoci mezi lidmi. Hrdinou snímku byl vysloužilý voják, jenž zabloudil při svých toulkách světem do „bezbarvého“ kraje, aby tam lidem pomohl a obohatil jejich život o radost z pestrých barev. Výtvarníkem filmu se stal Ludvík Kadleček. Snímky Uspávanka (1979), Žertíkem s čertíkem (1980), Hračky pračky (1980) byly vytvořeny ve stylu lidového vizovického pečiva. Aby byla možná animace loutek, využily se rovněž jednotlivé fáze vytvořené z moduritu. Na problémy s materiálem upozorňovala režisérka v jednom z rozhovorů: „Je to skutečně materiál nepoddajný a neohebný. A byl to pro nás dost těžký problém, jak ho zvládnout a přizpůsobit. Jak s ním pracovat, aby neztratil nic z přirozené

lidové naivity, až mu vnutím pohyb. Protože, marná věc, loutkový film je oživení a pohyb a já při práci vycházím především z animace. Musím říct, že snadné to nebylo. Příznám se, že snaha vyhovět oběma požadavkům mě zahнала někdy do situace, kdy jsem přemýšlela o tom, jestli by přece jen nebylo lepší, kdybych se toho nového materiálu vzdala. Mám už dlouhou praxi a těžce bych nesla, kdybych selhala. Prožívala jsem velké nejistoty. Všichni spolupracovníci to viděli. Každý se mi snažil nějak pomoci, přispět svou troškou do mlýna, který se už rozjel a nedal se zastavit.“

Týrlová volbou materiálu odkazovala k valašské folklórní tradici a lidovým svátkům. Výtvarnou stránku filmů navrhla výtvarnice Petra Bařínková. Přípravnou práci před vytvořením kreseb zajistila sama Týrlová. „Celý film jsem si nejdřív zanihovala v kresbě a Petra Bařínková podle těch náčrtků výtvarně vypracovala jednotlivé fáze každé části tělíčka a celků. Ty se potom zpracovaly z těsta a pekly,“ popisovala svoji práci. Hudbu ke snímku napsal Petr Ulrych, který s filmovou hudbou teprve začínal: „Oslovila mě národní umělkyně paní Hermína Týrlová, autorka několika slavných filmů pro děti. To byla pro mě obrovská pocta. Když jsem dostal filmový pás, tak jsem vůbec nevěděl, jak na to. Ta pohádka byla trošku jiná, než jsou pohádky dnešní. Pohybovaly se tam ve zvětšeném provedení nádherně vymodelované figurky.“ Poetické ladění těchto filmů sice nepřineslo aktérům složité party, naopak dovolilo vyniknout užitému materiálu. Příběh jednotlivých filmů byl prostý. Za všechny můžeme zmínit Uspávanku. Nemluvně v kolébce si hraje s papírovou holubičkou. Ale stejný záměr má i kočka, při hře však přetrhne nitku, holubička uletí oknem. Je vydána napospas různým úkladům. Pohyb postav byl přirozený, místy dynamický, záměr režisérky byl tudíž splněn. Další tentokrát motouzová pohádka H. Týrlové Konec kouzelníka Uhahuly (1981) vyprávěla o malém černošském chlapci a zlém kouzelníkovi. Ve filmu Rozpustilí bráškové (1982) se Týrlová vrátila k animaci svého oblíbeného materiálu a to prostorové vlny. Další návrat Týrlové směřoval ke kombinovanému hranému a loutkovému filmu. Vznikly tak filmy Prak darebák (1982) a Opičí láska? (1985), z nichž každý měl své výchovné poslání. Režisérem

hrané části Opičí lásky byl osvědčený Josef Pinkava. Tento snímek varoval před nebezpečím cigaretového kouře. Opička – maňásek bojovala s cigaretou, a tak zachránila batole před zhoubným cigaretovým kouřem. Kritici ocenili na filmu jeho jasnou myšlenku, naivní půvab typický pro filmy Týrlové i jeho zajímavé technické řešení. V Praku darebáku režíroval Lubora Tokoše režisér Jaroslav Bařínka. Animovanou část sehrály dřevěné lidové hračky v příběhu folklórního ladění, který se jasně vyslovil proti zlu a násilí. Hudební doprovod obstaral Jaroslav Celba. Animátor obou snímků M. Šebesta vzpomínal na neuvěřitelnou činorodost Týrlové: „Já jsem byl předtím u Opičí lásky. Ale i tam byla pořád taková čilá, že to bylo k neuvěření. Teďka když si uvědomuji, kolik tehdy měla roků. Když jsme ji tam každý den vídávali, mně to ani nepřišlo.“ Posledním filmem Týrlové byl loutkový film Pohádka na šňůře (1986) podle pohádky Milana Pavlíka a výtvarných návrhů Evy Šedivé. Jednalo se o příběh rozpustilých chlapečků kalhotek, holčičí zástěrky a dupaček, který byl určen nejmenším divákům. Snímek, který nepostrádá hravost ani poučení, Týrlová svoji režisérkou dráhu v 86 letech důstojně ukončila. Týrlová se celým svým dílem snažila přiblížit světu dítěte, jeho myšlení a chápání. Její filmy byly dětmi vřele přijímány, neboť i ona sama svět vnímala jejich očima. Nejlépe charakterizují tvorbu Hermíny Týrlové její vlastní slova, jimiž odpovídala na otázku, v čem je podle jejího názoru úspěch jejích filmů u publika: „Rozhodně to není v tom, že bych dětský svět nějak záměrně studovala a poznávala. Je to nejspíš proto, že vnímám svět obdobným způsobem jako děti. Je to vlastnost, která se dá těžko přenést na někoho jiného.“ Týrlová svým dílem projevovala zájem o emotivní působení materiálu loutek a oživlých předmětů. Použitý materiál (vlna, hadříky, korálky) v její básnické fantazii podněcoval dětskou představivost. Snažil se je přesvědčit, že v jakémkoliv předmětu může být ukryt nějaký příběh nebo hrdina. Člověk si daných materiálů v běžném životě ani nevšimne a najednou, když je vidí oživené ve filmovém příběhu, uvědomuje si jejich kouzlo a současně i pozoruhodné vlastnosti. Hlavním cílem Týrlové bylo oslovit prostřednictvím filmu dětskou fantazii. U většiny nejmenších dětských diváků

se jí tento účinek daří vyvolávat dodnes. Nelehká životní cesta Týrlovou nikdy neodradila od práce, která pro ni zůstávala hlavní životní jistotou. Její vyznání k tvorbě pro děti hovoří jasnými konturami: „Všechny mé filmy směřují k tomu, aby potěšily děti, aby jim malá chvilka prožitého strachu přinesla nakonec velkou radost, že někdo udělá něco dobrého, aby ostatní zachránil. Dává to uspokojení i mně samé. Chci to tak cítit a chci to přenášet na druhé, je to můj projev, moje vyznání.“ Produkční Hutěčka vzpomínal na její odpovědnost k práci a kolektivu asistentů. „Stejně jako například Zeman měla v sobě neskutečný baťovský smysl pro pořádek a povinnost. Když třeba věděla, že nestihne jen o pár minut přijít ráno včas do práce, vždy mi hned volala, aby se omluvila. Věděla, že na ni a její pokyny čeká celý štáb lidí. Myslím, že dnes takový smysl pro pořádek už mnoho lidí nemá,“ doplnil Hutěčka. Jeho slova potvrdila ostatně i sama Týrlová v jednom z rozhovorů, kde zmínila svůj vztah k práci režisérky a odpovědnosti za dílo a práci: „Mám ráda kladné postavičky a vyprávění s „happy-endem“. Každý nápad mnohokrát promyslím, než se pustím do práce. Vždycky jsem měla a mám stále větší pocit zodpovědnosti. Roste s počtem cen a titulů a ty zavazují. Možná mi nebudete věřit, ale dodnes mám trému a nejistotu před každým filmem, protože být režisérkou žádá veliké sebeovládání. Musíte pracovat v naprosté shodě se svými spolupracovníky a nemůžete být ani nafoukaná, ani panovačná, ani putička. Na režii hraného filmu bych si vůbec netroufla, protože oživit panáka znamená zvládnout jen sebe. S herci by to bylo pro mne neporovnatelně obtížnější.“ Po náročné práci Týrlovou těšilo nejvíce každé uznání od dětí. „Každé ocenění tak trochu člověka překvapí, zvláště když jich nemá za celý život tak mnoho. A hlavně potěší, že jeho práce má dobrý výsledek. Myslím, že se v tomto denním všedním životě setkáváme spíše s překážkami, různými potížemi a někdy i nedobrym jednáním. Upřímná chvála je jako balzám. Potěší mě jejich uznání, které se projeví v tom, že mi napíší hezké psaníčko anebo pošlou nějakou vlastní kresbičku. Pak vím, že má práce měla smysl, že splnila svůj účel. Žádný člověk však nevydrží u jedné práce, i kdyby to byla práce nejmilejší, a tak i já mám svého druhého koníčka. Je

to můj domek, nedaleko za městem, který jsem vlastně tak trochu sama vytvořila. Nejen tím, že jsem musela shánět veškerý materiál, a moc velký organizační talent nemám, ale sama jsem také stavěla, míchala maltu, otesávala a podobně. A potom je mým velkým potěšením také práce na zahrádce,“ vzpomínala.

O Týrlové vznikla řada dokumentů. V roce 1961 to byl dokument režiséra Jana Ivána Hermína Týrlová natočený u příležitosti jejího životního jubilea. Dnes již bohužel zastaral. Medailon Týrlové k jejím sedmdesátinám představoval snímek Den se sedmi křížky (1970) režiséra Zdeňka Hrubce. Představoval Týrlovou jako aktivní umělkyni při práci na jejím filmu Hvězda betlémská. Nejlepší dokumenty natočila režisérka Hana Pinkavová, která pochopila Týrlovou jako člověka i smysl jejího díla. Vznikly tak filmy Já tomu říkám nedrcat se o nebesa (1978) a celovečerní Přijď, ať zase omládnou (1985). Dřívější dokument ze studií na FAMU režisérka rozšířila o výpovědi současných i bývalých spolupracovníků Týrlové, což jí umožnilo vytvořit celovečerní film, který byl promítán samostatně v kinech. Kombinovala v nich archivní záběry, živé dotáčky, fotografie a ukázky z filmů. Pro ČST Brno realizoval Josef Pinkava v roce 1980 desetidílný medailon U pramene živé vody, který zachytil nejen umělecké a osobní vyznání Týrlové, ale umožnil divákům se seznámit i s jejím rozsáhlým dílem. Podle jedné z televizních pracovnic z brněnské televize, kde seriál vznikal, byla radost s Týrlovou spolupracovat, její skromnost a neúnavná pracovitost byly součástí její osobnosti. Nikdy si na nic nehrála. Nejnovější dokument o Týrlové z roku 2017 produkovala Česká televize. Ve výsledku představoval jen povrchní pohled na její dílo a nedosáhl kvality předchozích dokumentů.

V osmdesátých letech jí vedení Filmového studia Gottwaldov zajistilo bydlení v činžáku přímo nad chaloupkou, kde doposud bydlela. Potom, co ukončila kariéru, se jí stýskalo po společnosti. Nadále prokazovala společnosti svoje morální kvality, když v roce 1989 poukázala na podporu celonárodního studentského hnutí částku 10 000 Kčs. V této souvislosti prohlásila: „Bude mi 90 let a mohlo by se myslet, že mě už nemusí zajímat,



v jaké době dožiji. Ale mne to zajímá, velice zajímá. Já se hluboko skláním před vámi, mladými lidmi, kteří jste dokázali nemožné. Jsem vám vděčná, že snad ještě těch pár let budu moci prožít ve světě spravedlivém, čistém a pravdivém.“ Velkorysost Týrlové se projevila také při vzniku Ceny Hermíny Týrlové na 30. zlínském filmovém festivalu v roce 1990, která byla určena začínajícím tvůrcům. Cena byla dotována částkou 5 000 Kčs z konta, které pro tento účel paní Týrlová založila. Prestižní ocenění je udělováno dodnes. Na začátku devadesátých let jí vedení filmových ateliérů zajistilo na její žádost bydlení v domově pro seniory na Burešově. Tam dostala svůj pokoj, kde žila do roku 1993. Její filmy poté prakticky nebyly v televizi uváděny. Tisk o ní takřka až na výjimky nepsal. Na videokazetách byl dostupný pouze seriál o Modroočkovi a Ferdovi. Diváci se tak mohli s její tvorbou setkat výhradně v klubových kinech nebo na dětských představeních. Teprve rozvoj internetu, soukromých televizí a digitalizace v novém tisíciletí přinesl větší možnosti pro diváky, aby se s její tvorbou mohli znovu seznámit. Tvorbu Týrlové nepřipomíná v jejím rodišti v Březových Horách žádná expozice. Na její rodný dům byla umístěna pamětní deska. Ve Zlíně v Kabinetu filmové historie v budově filmových laboratoří na Kudlově a ve zlínském muzeu jsou k vidění exponáty, které odkazují na tvorbu Týrlové. Na rozdíl od Zemana nebyla na Kudlově umístěna její busta, což lze oprávněně chápat jako křivdu.

## ZEMAN A TÝRLOVÁ A JEJICH NÁSLEDOVNÍCI

V důsledku osamostatnění Zemana, vznikly ve Zlíně, resp. Gottwaldově dvě oddělení výroby animovaných filmů – oddělení Karla Zemana a oddělení Hermíny Týrlové, která fungovala zcela samostatně a nezávisle až do roku 1980, kdy došlo k jejich sloučení v důsledku konce Zemanovy režisérské dráhy. Oddělení tedy nejenom samostatně vyráběla, ale měla také samostatné výrobní prostory – ateliéry, které vznikly v nové budově v letech 1956-1959. Jejich vedoucí osobnosti Zeman a Týrlová měli rozdílné osobnostní představy o práci svých skupin a spolupracovníků. Vztahy obou tvůrců ovlivňovala jejich vzájemná nevraživost, kterou ještě přižívovali jejich spolupracovníci. Spolupráce nejen mezi nimi, ale i mezi jejich spolupracovníky (asistenty) byla zcela vyloučená přinejmenším do sloučení obou oddělení.

Animátor Milan Šebesta popsal poměrně podrobně, jaké vztahy ve studiu panovaly: „Nejvyšší patro, tomu se říkalo u Zemanů a to pod ním bylo u Týrlů. Každé oddělení mělo 10 – 11 lidí, takže to bylo vyvážené. Hovoří se i o jisté nevraživosti, která mezi těmito dvěma odděleními panovala. Pan Dudaš dělal jak u Týrlové, tak i u Zemana. Pak dostal hosené lano od paní Týrlové na nějakou výpomoc a to stačilo na to, že ho Zeman už zpátky nevezal. Totéž byl problém i kameramana Toníka Horáka, který tam taky začínal, ale pak když pomohl Týrlové, byla tam nevraživost. Docházelo tam i k takovým komickým věcem, když paní Týrlová koupila do oddělení pásovou pilu, musela se koupit i k Zemanovi, protože by to nesnesl, že tam má ona něco lepšího.“ Napětí mezi Týrlovou a Zemanem trvalo, což potvrdil také animátor Jindřich Liška: „Mezi oběma (tj. Týrlovou a Zemanem-pozn. aut.) byla od války velká rivalita, a tak když Zeman vyměňoval lidi ve svém týmu, Hermína Týrlová

najust většinu propuštěných zaměstnávala ve svém studiu.“ V souvislosti se vztahy mezi Týrlovou a Zemanem technický náměstek ředitele Jiří Novotný připomínal svého otce režiséra Jaroslava Novotného, který půvalce zlínské ateliéry řídil: „V té době musel s Hermínkou spolupracovat, stejně tak s Karlem Zemanem, občas hasit ten požár mezi nimi, který zlomyslní spolupracovníci rozdmýchávali a štváli je proti sobě.“ Důvodem rozporů mezi tvůrci byl osudný Vánoční sen, jak konstatovala v souvislosti s Hermínou Týrlovou její asistentka a výtvarnice Taťána Havlíčková: „Nejvíce vždycky mluvila o panu Zemanovi. Tomu nemohla zapomenout ten Vánoční sen. Říkala, že jí to ukradl. Že to bylo to období, kdy byla v nemocnici a nemohla se bránit. A on toho využil. On o ní vždycky říkal: „Ta švadlenka.“ Tak jako s despektem se o ní vyjadřoval. Vždycky jsme tu naši společnou debatu, ať už byla o čemkoliv, zakončily Zemanem. To jí prostě vůbec nedalo spát. Nedovedla mu to odpustit.“ Zeman sám sebe oceňoval o něco více, než hodnotil Týrlovou. Mezi spolupracovníky o ní hovořil jako o bábě princmetálové. Jedna věc jsou vzájemné vztahy mezi umělci, další skutečností je výsledek jejich tvorby. To je určující hledisko, neboť vztahy v kolektivech nejsou na žádném pracovišti růžové a bezkonfliktní. Podstatnou záležitostí tedy zůstává, že oba natočili výborné práce, které přežijí další generace diváků.

Týrlová se Zemanem byli vynikající umělci a rozdílné osobnostní povahy. Zeman byl tvrdý, konstruktivní, skromný, nesmírně pracovitý a pilný. Uměl si jít za svým cílem, jednat s lidmi a řídit je. Měl stanovený program, který dodržoval. Zeman byl na své spolupracovníky přísný, vyžadoval přesnost. Sám byl neúnavný pracant a všechny své spolupracovníky honil, aby vše bylo precizní. Svůj tým neměnil do té doby, než dosáhl mezinárodních úspěchů. Jeho spolupracovníci se shodují, že se s ním pracovalo dobře. Animátor Arnošt Kupčík stál vedle Zemana už od roku 1945. Na spolupráci s ním vzpomínal jako na přínosnou: „Nikdy to nebyla běžná filmová práce. Každé Zemanovo dílo je experimentem, každé žádá jiný styl tvorby, jinou výtvarnou polohu. Ale přes všechnu tu fušku se mi se Zemanem pracuje dobře. Je to výtečný člověk, jehož

charakter neovlivnila ani všechna ta sláva.“ Kameraman Bohuslav Píkhart, který začal se Zemanem pracovat od Vynálezu zkázy, popisoval, jak ho spolupráce obohatila: „Od toho okamžiku znamenal pro mne každý film vždy něco nového. Ale Zeman ví, co chce a dokáže přesně říci, jak to udělat. Je to výjimečný umělec.“ O dobré pracovní atmosféře hovořil i animátor Jindřich Liška: „Se Zemanem se pracovalo dobře, dokud nezačal točit takzvanou světovku. Tak jsme říkali filmům, které byly světově oceněny a Zemana proslavily. Pak režisér vyměnil tým a našel si jiné lidi.“

Potom, co Zeman opětovně po roce 1970 vyměnil svůj tým a vyškolil nové lidi Ludmilu Spálenou, Eugena Spáleného a Zdenka Krupu odpověděli tito na otázku vzájemné součinnosti se skromností: „Velmi si rozumíme, hodně se vedle Karla Zemana naučíme, někdy se snažíme prosadit také své názory, diskutujeme o problémech, pomáháme podle svých sil hledat řešení, uznáváme mistrovství svého učitele, je pro nás velkou autoritou.“ Zeman si sám vybíral asistenty, u nichž nepřevažovaly ambice pro samostatnou tvorbu. Šel z filmu do filmu a točil prakticky pořád, někdy dokonce dlouho do noci. Kvůli tomu se v jeho skupině neobjevila tak výrazná jména, která by se výrazně podílela na profilu celého studia, jako ve skupině Týrlové. Prostoru pro samostatné uplatnění v jeho skupině mnoho nebylo, snad jen v pauzách mezi jeho projekty pro některé asistenty – Rozkopala, Kupčíka, Spáleného, Brejchu, Zemanovou – Spálenou, Josefa Zemana, Ostrčila. Místo pro nezávislou tvorbu asistentů se nedalo srovnat se situací u Hermíny Týrlové, kde si režii na samostatných projektech vyzkoušeli takřka všichni její spolupracovníci. Vedle Zemana tak nemohl nikdo samostatně umělecky vyrůst na svých projektech, neboť v jeho studiu pro to nebyly podmínky ani časový prostor. Režisér Pinkava uváděl v této souvislosti: „Lidé, kteří u něj (=Zemana-pozn.aut.) pracovali, vtipkovali, že by se jim měl započítat do důchodového věku dvojnásobek odpracovaného času.“ U Zemana se jednalo o dílnu, kde jeho spolupracovníci byli jeho prodlouženými pomocnými rukama. Samostatný přínos asistentů do Zemanovy tvorby byl značně limitovaný a omezený. Jak prohlásil Jindřich Liška, který pracoval i u Týrlové: „Týrlová nás nechávala tvořit, zatímco

Zeman nás hlídal.“ Na práci ve studiu Karel Zeman vzpomínal: „Naše práce není jednoduchá, do ateliéru chodíme jako dělník do továrny. Pracujeme dlouho do noci, často neznáme soboty a neděle. Snad si dovedete představit, jakou kázeň, kolik úsilí požadují od svých spolupracovníků, jak je to namáhavé. To mohou dělat jenom zapálení lidé, kteří mají svou práci rádi. Já vím, že by často chtěli ledacos dělat i po svém, jinak, to je přece výsada mládí. Snažím se jim dát recept, jak se tato práce dělá, bude na nich samých, jak tohoto receptu použijí ve své samostatné práci, kterou už někteří dělají v době, kdy si připravuji novou látku. Při práci na mých filmech máme samozřejmě spory, diskuse, konflikty, ale nakonec rozhodnu o konečné podobě. Jinak to při této práci ani nejde.“ Zeman si ale tímto majetnickým přístupem nevychoval žádného následovníka, přesto se o to minimálně v případě dcery a zetě snažil. Absence pokračovatele ho v posledních letech života hodně mrzela. Větev animovaného filmu, kterou založil, už tak dále nerostla a uvadla. Jeho přístup k animovanému filmu nenašel následovníka.

V trikových filmech žádný spolupracovník Zemana programově nepokračoval. Rozkopál sice natočil několik kombinovaných filmů, ale nikdy se plně tvorbě filmů nevěnoval, neboť dával přednost práci architekta hraných filmů. Na specifika Zemanových animovaných filmů se pokoušeli navázat manželé Spálení, avšak nepříliš úspěšně seriálem o Filipovi a snímkem Čertík Fidibus. Po jejich emigraci nikdo v nastoupené cestě nepokračoval. Zemanovi výtvarníci Josef Zeman a Zdeněk Ostrčil zůstali u výnosné tvorby večerníčků a na další programovou práci až na výjimky zcela rezignovali. Jejich přístup k tvorbě animovaných filmů neměl se specifiky Zemanovy práce nic společného.

Týrlová měla odlišnou povahu. Nebyla tak odvážná a chyběla jí jistota v jednání s lidmi. Vytvářela prostředí takřka rodinné, kde se vzájemné starosti a problémy sdílely. Měla autoritu a její spolupracovníci si jí vážili. Režisér Klos na ni vzpomínal v dobrém: „Byla skromná. Ona přece nevládne, nekomanduje, neuplatňuje za každou cenu svou vůli, když něco od někoho chce, poprosí a potom poděkuje.“ Podle Šebesty měla laskavý vztah

ke kolegům. „Spolupracovníci jí ctili. Nezaznamenal jsem, že by s ní někdo byl v nějakém napjatějším vztahu. Těšila se z drobností, žádný morous, žádný nos nahoru, to v žádném případě. Taková obyčejná ženská. Ale s tím, že dokázala vytvářet příběhy.“ Produkční Hutěčka uváděl, že ji nikdy neviděl rozčilenou, nebo se s někým hádat. Ke každému byla stejně milá. Spolupracovnice uměla ocenit, což svědčilo jejich ješitnosti. Animátor Šebesta v této souvislosti vzpomínal na její kolegiální: „Když byly nějaké denní práce, které šly mimo ni, co jsem třeba dělal já s panem Dudeškem, vždycky jsme paní Týrlovou zvali a ona nám to pomohla rozebírat a pochvalovala. To tam byla taková fajn atmosféra, tam se všichni těšili, když se někomu něco povedlo, a řešili, když to třeba laboratoře pokazily, nebo když se v kameře podrápal film. Takže to všichni tak nějak společně nesli. Tam to bylo takové rodinné.“ Týrlová dávala hojnou příležitost svým asistentům, aby si vyzkoušeli vedle animace také režii vlastních snímků. Taková široká příležitost v Zemanově oddělení nebyla, což bylo zapříčiněno tím, že Týrlová točila pouze několik krátkých filmů do roka. Její spolupracovníci měli na další svou uměleckou činnost dost času. Jakmile si Týrlová přinesla scénář, jejich tvůrčí aktivity šly stranou a museli pracovat na jejím filmu. Animátor Šebesta vzpomínal na její způsob práce: „Pracovala, dalo by se říci rytmicky. Natočilo se, pak než nachystala další projekt, to umožnilo spolupracovníkům, aby si vytvořili vlastní věci. Paní Týrlová pracovala v autorské dvojici s Luděkem Kadlečkem, který dělal výtvarníka na spoustě jejich filmů, a pak měla dvorní animátory, to byli Jindra Liška a pan Dudešek. Pak se Luděk i pan Dudešek částečně osamostatnili a dělali vlastní projekty, ale nic nenarušovalo jejich společný program, protože ona to připravovala a oni si zatím udělali nějaký ten vlastní filmeček.“ Režisér Kadleček s vděkem vzpomínal na pomoc a sounáležitost Týrlové při vlastních začátcích v tvorbě: „Hermína Týrlová nás nikdy neomezovala v samostatné práci, naopak podporovala nás. Pomáhala nám zdolávat překážky, radovala se společně s námi z našich úspěchů. Mohli jsme si ověřovat své nápady, hledali jsme, získávali zkušenosti, cit pro materiál, filmové vidění... A při tom všem to byla strašně zajímavá škola hrou.“

Vedle Týrlové tak mohli vyrůst tvůrci, kteří dávali uměleckou tvář dalším látkám. Stali se pak jednou z páteří produkce gottwaldovského studia animovaného filmu. Byli to především Jan Dudešek, Ludvík Kadleček a Garik Seko, který odešel v roce 1975 pracovat do Prahy.

Jak popisoval produkční Hutěčka, ve svém oddělení Týrlová začínala s výběrem lidí nejdříve sama. „Pak se postupně nabalovali další. Kadleček a Dudešek dělali hradištskou průmyslovku, Dudešek tam dokonce vyučoval, měl výtvarné citění, byl manuálně zručný. Dobrovolný byl malíř amatér, Láda Pálka maloval. Jindra Liška byl rytec. Ten se nejvíc dokázal přiblížit myšlení paní Týrlové,“ doplnil Hutěčka. Tito umělci nejen měli širokou možnost tvořit, ale jejich prostřednictvím byl zachován a rozvíjen přístup Týrlové k animovanému filmu. Seko stále hledal nové vyjadřovací schopnosti pomocí různých materiálů (kamenů, bot, drátu). Kadleček směřoval prostřednictvím jednoduchých tvarů svých loutek (dětské skládky, formely) k nejmenšímu dětskému divákovi a Dudešek zachoval v řadě svých animovaných filmů pro loutku podobu hračky. Jejich žáci v nastoupeném přístupu formálním i neformálním pokračovali. Odkaz Týrlové její studio tedy nadále rozvíjelo, což se v Zemanově ateliéru až tak nepodařilo.

Poté, co Týrlová přestala animovat, podléhala více názorům svých spolupracovníků. Animátor Šebesta způsob spolupráce v tomto duchu potvrdil: „Ona si udělala příběh, nakreslila si ho, člověk se orientoval v tom jejím pohledu, ale dělal to ve svém stylu. Geniálně to dělal Luděk Kadleček, i do tvarů loutek dokázal tu její poetiku dostat. To se málokdy a málokomu tak povedlo.“ Vliv jejich asistentů na výslednou podobu díla se zvýšil. Vzhledem k věku již často Týrlová nevstupovala do sporů o výsledek. Produkční Hutěčka s určitými limity popsal situaci, kdy Týrlová již neanimovala: „Období jejího vrcholu skončilo, když přestala animovat. To přichází další garnitura, která jí pomáhala v animaci, výtvarně, scénaristicky, režijně a ona se stává režisérkou druhé kategorie. Ona neuměla zaburácet. Už se nechtěla hádat. Taky už nebyla mladá.“ S touto tezí nelze úplně souhlasit. Týrlová vlněné pohádky neanimovala, a přesto to bylo období jejího tvůrčího vrcholu. Některé myšlenky na podobu díla jí její spolupracovníci dokázali vymluvit,

jak vzpomínal Šebesta: „Když jsem tam přišel, měla skoro sedmdesát a to už byla srovnaná, ale nebyla šéf, který dává příkazy nebo něco takového. Ale taky se muselo poměrně diplomaticky jednat, protože ona v tom věku někdy vymyslela nějakou hloupost, když to tak řeknu..., a teď se jí to vymlouvalo a opravdu se muselo kolem toho chodit, protože když se něco řeklo natvrdo, tak se zasekla a takto to bude.“ Při natáčení s ní vládla ve studiu pohodová atmosféra. Produkční Hutěčka, který pracoval s oběma tvůrci, popsal poměrně podrobně rozdíl mezi oběma odděleními. Pro shrnutí této kapitoly ho můžeme publikovat v úplnosti. „Oni oba dva byli napřed animátoři a pak režiséři, čili dalo by se říci, že si byli velice podobní. Ale v momentě, kdy přišli další animátoři k paní Týrlové a k panu Zemanovi, je to úplně o něčem jiném. Rozdíl byl v tom, že pan Zeman byl technicky zdatnější. Měl obrazové a prostorové vidění, zručnost, daleko více byl schopen lidem dávat pokyny, i těm začínajícím. Paní Týrlová dlouho dělala sama, trvalo to, než se ti chlapi do toho trochu dostali. A brzy šli vlastní cestou, počítali s tím, že se osamostatní. Kdežto lidé u pana Zemana, jako pan Kupčák, neměli další ambice, jen se snažili zdokonalovat. Ale nepočítali, že budou někdy dělat něco sami. Navíc způsob animace paní Týrlové byl úplně jiný než u pana Zemana. On vycházel z figury člověka a ta se nějak hýbala. Kdežto paní Týrlová pracovala s předměty. Pan Zeman měl u sebe stříhací stůl. Podle mě si tam promítal i zahraniční filmy a učil se základy animace. Celé si to rozkreslil, měl celé plachty jednotlivé chůze figur, let ptáka atd. a ukazoval to svým animátorům. Byli to trochu mechaničtí vykonavatelé. Nemělo to toho ducha, co tomu dávala paní Týrlová. Bylo to spíše technické, postavené na figuře a na scénáři. To je obrovský rozdíl. Pan Zeman pohyb studoval. Dokonce, když dělal pana Prokouka, jeho chůze byla chůze pana Zemana. Kolébavá a přihrbená. Ta dvě oddělení byla samostatná a na sobě nezávislá. Zeman šel z práce do práce. Jak si vytvořil svoje oddělení, jak už tam měl svoji dílnu, svoje animátory, musel je zaměstnávat. U paní Týrlové se natočilo o něco méně. Pan Zeman byl daleko tvrdší. U paní Týrlové se končilo většinou o půl čtvrté a u pana Zemana kolikrát večer, protože se záběr musel dotočit. On když přišel do práce, musel postavit záběr, jít do

dílny, tam to namalovat, vše měl na papírech připravené. Pak se šlo na scénu, stavěla se scéna, tam to bylo daleko náročnější. U paní Týrlové to bylo s těmi materiály, se kterými pracovala daleko jednodušší, tam nebyly takové komplikace," popisoval Karel Hutěčka. Antonín Horák vzpomínal, že tisk často hovořil pouze o Týrlové se Zemanem a opomíjel informovat také o jejich spolupracovnících: „Je potřeba zdůraznit, že šlo vždy o absolutní spolupráci všech. Psalo se jenom o Týrlové a o Zemanovi, ale nikdy se nepsalo, že u toho byli také nějací lidé, kteří nebyli komunisti, byli rádi, že u toho můžou být a přinášet vlastní nápady. Oni jako mladí kluci přišli z hradištské umělecké školy, no tak se do toho pustili s velikou chutí. Jako se každý mladý člověk chce nějak uplatnit, tak se uplatňovali tím, že pracovali pro Týrlovou nebo pro Zemana. Zeman nikoho nepustil k vlastní tvorbě, takže postupně odcházeli k Týrlové, první odešel Dudešek, potom tam přibyl Kadleček, Seko, celá řada mladých lidí, oni to ohromně uvítali, že mají možnost dělat. To byli mladí lidi, plní nápadů, a jinak se uplatnit nemohli, než u těchto filmů.“

Protože v přehledu historie gottwaldovského studia postupně zmiňujeme rovněž důležité politické události, musíme uvést významnou událost na počátku roku 1978, což byla reakce strany na prohlášení Charty 77. Vzniklo proslulé Provolání československých výborů uměleckých svazů, které na shromáždění v pražském Národním divadle dne 28. ledna 1978 přečetla Jiřina Švorcová. Pod toto provolání, které Chartu 77 odsuzovalo, se tehdy podepsaly stovky umělců a kulturních pracovníků. Rudé právo jejich seznam postupně otiskovalo. Jako signatáři byli uvedeni také národní umělci Karel Zeman a Hermína Týrlová. Ve vydání z 8. února 1978 byli zmíněni, že k provolání připojili své podpisy za Filmové studio Gottwaldov, také tito kulturní pracovníci: Bohumil Steiner, Jaroslav Šťastný, Josef Pinkava, Radim Cvrček, Karel Kopecký, Zdeněk Hrubec, Jaroslav Petřík, Jan Iván, Jindřich Liška, Jan Dudešek, Václav Dobrovolný, Ludvík Kadleček, Ladislav Pálka, Ladislav Vlk, Rostislav Zámečník, Zdeněk Rozkopal, Milan Šimek, Ivan Matouš, Zdeněk Zydroň, Josef Zeman, František Krčmář, Milan Šebesta, Eugen Spálený a Jiří Kolín.

## SKUPINA TÝRLOVÉ

V umění platí zásada, dosáhne-li se v některém díle špičkové úrovně, bude se jím měřit všechna další tvorba. V gottwaldovském studiu Týrlová se Zemanem nasadili latku animovaného filmu tak vysoko, že generace jejich následovníků měli co dělat, aby se s tím důstojně vypořádali. Dnes z odstupu můžeme konstatovat, že nikdo z nich nedosáhl slávy a úspěchů Týrlové a Zemana. Patrně kvůli tomu, že se filmu neoddali stejně jako ti dva velikáni.

V šedesátých letech započala intenzivní spolupráce gottwaldovského studia s Československou televizí v Bratislavě, pro niž vznikla řada zakázkových děl včetně večerníčků. Po nástupu další generace tvůrců tvorba atelieru kvantitativně narostla. Tuto skutečnost ovlivňoval duch ekonomické soběstačnosti studia, které si muselo na existenci jako samostatný podnik také vydělat. Invence a postupy, které si tvůrci odnesli ze spolupráce s Týrlovou, se promítala částečně do jejich tvorby.

Vedle Hermíny Týrlové začínají na konci padesátých let pracovat další její spolupracovníci na samostatných filmech. Týrlová velkoryse poskytl prostor pro tvorbu svým asistentům. Byli to především Ludvík Kadleček, Jan Dudešek a Garik Seko. Tito přistoupili k samostatné režijní práci na základě svých dlouholetých praktických zkušeností v různých oborech loutkařské práce. Skutečnost, že spolupracovníci Týrlové samostatně pracují, samotná režisérka uvítala. „Jsem ráda, že moji spolupracovníci se v této době jeden po druhém osamostatnili a mají jako režiséři úspěch. Každý si našel svou vlastní polohu, i když nemohu říci, že by šli v mých stopách, jsem přesto šťastna, neboť budoucnost studia je tím zajištěna,“ sdělila v jednom z rozhovorů Hermína Týrlová. Režisérem večerníčků se stal v roce 1968 rovněž animátor Jindřich Liška. Na otázku proč tak pozdě odpověděl: „Nebyl jsem tak ctižádostivý, abych se sám pral o filmy. A každý animátor je současně asistentem režie.“ Už v těchto letech se animovaná

tvorba ve studiu Týrlové zaměřovala téměř výhradně na filmy pro děti, ale autoři se často pokoušeli o nové způsoby práce s materiálem. Tento experiment byl pro dětského diváka neobyčejně inspirativní, neboť prohluboval vnímavost dítěte k věcem, které jej obklopovaly. Problematictějším potom byla volba vhodných námětů ke zfilmování. Zvýšení výroby loutkových filmů přineslo ovšem i zvýšené nároky na literární přípravu, což se začalo projevovat především v nedostatku vhodných námětů. Dramaturgie proto podnikla první kroky k rozšíření autorského okruhu a za tím účelem byly navazány styky s několika už osvědčenými spisovateli, mezi jinými s R. Krátkým, O. Syrovátkou, J. R. Pickem a V. Čtvrtkem. Konkrétní výsledky se projeví v realizaci některých projektů.

Zaměříme nyní pozornost na jednotlivé asistenty slavné režisérky, kteří začali samostatně pracovat. Kadleček studoval v letech 1947–1951 uměleckoprůmyslovou školu v Gottwaldově a jeden rok Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze u profesora Wagnera. U Týrlové pracoval od roku 1953 a jednoznačně ovlivnil výtvarnou podobu jejích filmů jako její častý spolupracovník. Kadleček sice neměl výrazný vlastní rukopis, ale disponoval silně vyvinutým smyslem pro funkční využití těch nejrozmanitějších materiálů a pro tlumočení různých žánrových poloh a technologií. Jako režisér usiloval o poetickou polohu svých filmů se zastoupením jemného humoru. Ve své tvorbě rád pracoval se dvěma materiály, s dětskou skládkou a formelou, resp. moduritem. Režijně debutoval v roce 1960 krátkým filmem Proč pláče žirafa, kde poprvé rozehrál v povídce Milana Pavlíka pestrou dřevěnou skládku. Byl to příběh smutné osamělé žirafy v ZOO, jíž hodný kouzelník po mnoha nebezpečnostech přivedl z daleké Afriky žirafího kamaráda. Umělecký dohled na podobu filmu měla Hermína Týrlová. Po úspěchu snímku na festivalu v Karlových Varech realizoval Kadleček toutéž technikou snímek – Co bylo v klobouku (1963). Také zde se obracel k nejmenším divákům. Vyprávěl jim veselou historku o polním strašákovi, kterého zima přivedla do města, protože ho zaujaly kouřící komíny. Následně byl podezříván z krádeže. Nespravedlivé podezření si nechal líbit jen proto,

aby mohl prokázat dobrý skutek. Podle kritiky postavy i prostředí daly příležitost k barvitému a vtipnému výtvarnému řešení. Film měl své mravní poselství, neboť ukazoval malým divákům nenápadný příklad dobroty srdce a citu. Co bylo v klobouku – uspělo na MFF v italském Bergamu. Oba filmy prokázaly možnosti skládkové techniky a bylo proto rozhodnuto, že obdobným způsobem Kadleček připraví seriál šesti dalších filmů, jimiž měla procházet postava klauna – kouzelníka. První z nich byl snímek Dobrý den, klaune (1965), který vznikl podle námětu Milana Pavlíka pod titulem Ze života klauna. Následovaly další filmy z popsané série: Hlídač snů (1966) a Boxeři (1969). Jejich kameramany byli Antonín Horák a Emil Bártek. Další snímky mj. Přítel milenců a Dokonalý sebevrah ze zamýšleného cyklu Kadleček již nerealizoval. Zaujal ho ale jiný materiál – formela. Pro Kadlečka se jednalo o osudové setkání. Formelu poprvé použil ve snímku Zajatec modré planety (1962), kde ještě zužitkoval papírové vystřihovánky pro postavu panáčka. Film vyprávěl o situaci, kdy na svém letu vesmírem panáček přistane nouzově na Modré planetě, kde zažije různá dobrodružství, než se mu důmyslností a vytrvalostí podaří návrat. Podle gottwaldovské dramaturgie Kadleček vnesl do loutkového filmu novou, „astronautickou“ tematiku a pokusil se o spojení fantazie s poezií. Pro realizaci tohoto filmu bylo použito nejjednodušších materiálů, se kterými si děti hrají již v mateřských školách. Raketu představovala šipka z novin, planeta byla vyrobena z plastelíny a souhvězdí ze špejlí. Zatímco snímek Okružní jízda (1968) o dobrodružství tří sněhuláků ve městě byl natočen jako klasický loutkový film, film O ptáku, který dupal (1969) představoval alegorickou bajku, kterou sehrály různobarevné plastelínové loutky. Hlavním hrdinou se stal zlý opeřenec, co ubližoval ostatním zvířátkům, na něhož ale vyzrál chytrý červ, který se proměnil ve lva a ptáka snědl. Úspěšným filmem si Kadleček pro svoji další tvorbu získal formelu, hmotu, s níž se děti setkávají ve výtvarné hře již v předškolním věku.

Ve spolupráci s výtvarníkem Zdenkem Seydlem tak v letech 1970–1972 vznikla série krátkých filmů s jejím využitím. Jednalo se o filmy: ABC, 1-2-3, Ber-dej, Rébus, Hokus pokus, Fidli-mydli, Formela. Zdrojem vtipu

i poučení se staly výtvarné proměny, v nichž se Seydlův osobitý umělecký rukopis prolínal s dětskou hravostí, fantazií a s tvárnými vlastnostmi formely. Na proměnách formely se ve filmech dětem vysvětlovalo, jak vznikají číslice, jak jsou za sebou písmenka. Mladí diváci se tím učili vnímat vzájemné vazby a významy jednotlivých jevů. Všechny tyto snímky tak podporovaly dětskou fantazii a tvořivost. Pro starší diváky oba tvůrci vytvořili snímky: *Poupě*, *Labyrint*, *Kamera*, *Cirkus*. Postupně přecházeli od čistě formelových filmů k určité kombinaci formely s dekorativní kresbou a animovanými reálnými předměty, kde se synteticky slučovaly tyto tři prvky do jedné výtvarné polohy. Seydl chtěl jako režisér v Gottwaldově pokračovat. Ve scénářích měl připraven přepis pohádky bratří Grimmů *Perníková chaloupka* a snímek *Zazpívej slavičku* na motivy písně *Jakuba Jana Ryby*. Z realizace nakonec sešlo. Kadleček točil plynule dál. Připravil distribuční reliéfní loutkový film *O věrném míči* (1975) podle scénáře *Mojmíra Hegera*. Diváci se setkali s příběhem malé dívky, jíž rozpustilý chlapec vzal její oblíbenou hračku. Míč zůstal své majitelce věrný a nedopustil, aby si s ním kluk svévolně hrál. Nezbedník byl nakonec potrestán a holčičce se míč vrátil. Výtvarné návrhy tohoto snímku připravil *Miroslav Štěpánek*. Prostorová animace plastelíny se Kadlečkovi podařila ve filmu *U hrnčíře* (1976), který vznikl podle námětu tragicky zesnulého režiséra *Jaroslava Zahradníka*. Práci s plastelínou měla své výhody i nevýhody, jak Kadleček později vzpomínal: „S formelou pracuji rád. Je to asi tím, že rád modeluji. Poprvé jsem ji využil ve filmu *Zajatec modré planety* v roce 1962, kde byly situace vyžadující zvláštní animační řešení. Zkoušeli jsme zpočátku normální plastelínu, ale ta je mastná, pod lampou měkne a leskne se. Sochařská hlína zase rychle vysychá. Osvědčil se modurit, který je v základu bílý a může se obarvit do všech odstínů. Ovšem i ten má své nevýhody, např. tu, že propracovaný, tvárný, postupně tvrdne a druhý den se už figurky lámou. Musí být proto každý den a často i pro každý záběr nové. Pak je tu určitá zvláštnost vytváření pohybu. Animátor totiž nemá loutku „hotovou“, ale musí ji do další podoby dostávat modelováním a to okénko po okénku přímo pod kamerou. Předpokladem úspěchu je

zručnost v modelování i tvarová představivost, aby i přechody z jedné podoby do druhé působily esteticky. A tak tato specifika, včetně neobvyklých možností animace, jsou jedním z důvodů, proč formelové filmy točím tak rád.“ Kadleček šel ještě dále a pro vynikající film podle Čelakovského básně *Tomáš a lesní panna* (1977) zvolil ploškovou techniku s použitím lidových vystřihovánek ve stylu lidové krajky. Animoval *Milan Šebesta*. Hudbu napsal *Zdeněk Liška*. Další filmy představovaly návrat k plastelině. *Groteska Bu-bu-bu* (1979) představovala veselý příběh o strašidlech. Vyprávělo se tu o třech ošklivých bubácích (dvou zlých a jednom hodném), kteří se jedné tmavé noci zrodili ze soviho dechu. Proměňovali se do nejrůznějších patvarů a vyvolávali hrůzu u pokojných zvířátek. Výtvarnou podobu filmu dal keramik *Pravoslav Rada*. Snímek získal vavříny v *Kroměříži*, *Bucamaranze* a *Odense*. Kadleček představoval jednoznačně prezentanta školy *Hermíny Týrlové*. Jako žák Týrlové její přístup k tvorbě dále rozvíjel, i když stejnou cestou ožívování věcí nejbližších dětem (hraček) úplně nešel. Víme, že jím volené materiály světa dětí naopak velice blízké byly. Kadlečkem zvolené materiály a techniky vhodně sloužily myšlenke a zaměření filmu.

Jiný přístup k vlastní tvorbě zvolil blízký spolupracovník *Hermíny Týrlové* animátor *Jan Dudešek*. S Týrlovou se podílel na režii filmů: *Zlatovláska* (1955), *Míček Flíček* (1956) a *Věneček písní* (1956). Řadu jejích filmů animoval a pro některé vytvořil výtvarné návrhy (*Modrá zástěrka*). Na začátek spolupráce s ní Dudešek rád vzpomínal: „Týrlová věděla, co chce udělat, ale zbytek, vlastní proces tvorby, se odehrával až při natáčení, často v podobě okamžitého nápadu či nové myšlenky. Byla to krásná doba, Týrlová a my s ní jsme hledali nové postupy, každý film se dělal jinak, ať již námětově, žánrově či výtvarně. A proto byla ta práce pro nás velkou radostí. Dělal se více kolektivně než dnes, a tak i radost z dobrého filmu, z dobře odvedené práce, byla společně a leckdy intenzivněji prožívána.“ Dudešek se při realizaci svých filmů nedržel vzoru, který pro něj mohla představovat tvorba Týrlové. Nepřevzal od ní její zájem o ožívování předmětů a materiálů, ale držel se spíše filmové loutky. Přestože neměl osobitý výtvarný rukopis, pro filmovou loutku dovedl vždy nalézt přijatelný výraz

i tvar. Ve své tvorbě se zaměřil především na dětského diváka, i když některé snímky byly určeny pro dospělé diváky. O vlivu Týrlové a filmovém námětu, jakož i o svém pojetí filmové loutky poskytl pro tisk rozsáhlé osobní vyznání: „Při dlouhodobé spolupráci s H. Týrlovou jsem byl při tom, kdy se hovořilo filmovou řečí k dětem. Měl jsem možnost vniknout do režiséřského scénáře, ve kterém se na jedné straně popisuje děj, na druhé straně kreslí obrázky záběrů. Protože jsem docela rychle kreslil, svěřovala mi H. Týrlová tuto stranu scénáře. Tak jsem poznával práci na přípravě a také při realizaci myšlenky animace. V této oblasti byla pro mne přítomnost H. Týrlové největším přínosem. Ona sama byla nejenom vynikající animátorkou, ale hlavně stylistkou animačního vyjadřování loutek. Mnohdy se tvrdí, že loutka ve filmu nemůže vyjádřit to, co kreslená figurka. Týrlová a dnes i jiní tvůrci toto tvrzení popřeli svými výsledky. Loutka proti kreslené figurce má zase jiné možnosti a ten, kdo je dovede využít, dospěje k mistrovskému výsledku. Přáním většiny tvůrců i jiných filmů než animovaných je natočit film, který by zaujal všechny věkové kategorie diváků, což není to lehké, protože to není pouze v realizaci, ale i ve vhodnosti námětů. A dobrý námět pro konkrétní filmovou oblast je zřídka k dosažení. O každém námětu, který si vyberu, si většinou myslím, že by mohl být dobrý, a nerozlišuji to, co je pro děti a co pro dospělé. Aktuální problémy se týkají velkých i malých a nešvary, se kterými se setkáváme, se snažím karikovat a pranýřovat humornou cestou. Na druhé straně filmy na dobrou noc by měly děti připravit na nerušený spánek. Tyto poznatky jsem získal při spolupráci s H. Týrlovou, která stále fandí mladým a začínajícím tvůrcům animovaného filmu, jako jsem kdysi byl i já. Nemohu jinak, než dělat rád loutkové filmy pro malé i velké.“

Dudeškův rod pocházel z okolí Uherského Hradiště, on sám se však narodil ve Vráblich na Slovensku. Za války se vyučil u firmy Baťa ve Zlíně, talent jej však vedl k výtvarné práci. Absolvoval Zlínskou školu umění. Jak později dodával, jednalo se o podnětné období: „Měl jsem štěstí, že na gottwaldovské uměleckoprůmyslové škole jsem byl žákem několika vynikajících učitelů, jako sochaře Jiřího Jašky, malíře Vladimíra

Hrocha, Josefa Kousala a Jana Blažka. Patřili mezi ty moudré lidi, kteří dávají žákům i něco víc, než co předepisují osnovy výuky.“ V té době se právě uvolnilo místo v loutkovém filmu na Kudlově, a tak se Dudešek stal malířem pozadí v ateliéru Karla Zemana. Jednotvárná práce jej příliš neuspokojovala, a proto využil příležitosti a nastoupil na uvolněné místo animátora do ateliéru Hermíny Týrlové. Vedle práce ve filmu působil v šedesátých letech jako učitel na střední škole uměleckoprůmyslové v Uherském Hradišti a mimo jiné byl i učitelem dcery Karla Zemana. Vedle Týrlové pracoval od roku 1952 jako animátor. Zkušenosti získané spoluprací s Týrlovou byly k nezaplacení, jak později vzpomínal: „Vyzkoušel jsem si tehdy takřka všechny profese spojené s animovaným filmem, pronikal jsem k podstatě tvorby. Ono totiž nestačí umět jen jednu profesi. Dobrý režisér by měl být i dobrým výtvarníkem i animátorem. Jedině v souladu těchto tří složek spočívá osobitost vyjadřovacích postupů, která je předpokladem té krásné iluze o oživení hmoty, ať již je jí loutka, figurka z papíru, textilu nebo třeba z těsta.“ Dudešek debutoval Ezopovou bajkou Všem nelze vyhovět (1957), kde na doporučení Týrlové spojil klasickou a reliéfní loutku. Příběh se skládal z řetězu krátkých setkání rozmanitých lidí s otcem a synkem na oslu, ubírajícími se k městu. Jezdci se střídají a nakonec se i osel sveze na zádech jednoho z nich.

Od roku 1960 pracoval Jan Dudešek jako samostatný režisér animovaného filmu. Vlastní tvorbou pokračoval filmem Motýlkovo dobrodružství (1962), v němž vyprávěl příběh motýlka, který vlétl do výkladní skříně knihkupectví a zažil tam dobrodružství mezi ožvlými kresbami dětských knížek. Kritiku Dudešek zaujal krátkou groteskou s drátovými figurkami – Kdo chce kam (1962). Výrazně na sebe upozornil britkou satirou Problém (1963), kde řešil otázku úniku před odpovědností. Zobrazené skutečnosti měly jistou formu nadsázky, proto nebylo možné se vyhnout určité grotesknosti, aby vynikl základní záměr, že i malá věc často vyvolá mnoho povyku. Vtipné pointování scén Dudeškovi vyneslo ceny na festivalech v Lipsku 1964 a Mannheimu 1965. Výtvarníkem filmu byl Milan Kratochvíl. Podle námětu Miloše Macourka Bonifác a bratřenci vytvořil



Dudešek loutkových film o příbězích lví rodiny Leo na prázdninách (1966). Sympatická groteska o nesplněné touze cirkusového lva prožít prázdniny po svém zvítězila na festivalech v Benátkách a Gijonu. V příběhu se diváci setkali s cirkusovým lvem, který za svou poslušnost a píli dostal dovolenou. Rozhodl se navštívit své příbuzné v Africe. Po dlouhé plavbě přistál na břehu své domoviny. Přivítala ho všechna zvířátka z pralesa a hned si na něm vynutila představení. Leo byl dobrák, a tak od rána do večera ukazoval vše, co se naučil v cirkuse. Zvířátka stále neměla dost, a tak se Leo vracel do manéže více unaven než před prázdninami. Po úspěchu snímku Dudešek v příhodách sympatického lva neustal ani ve snímcích Leo na honu (1972) a Leo u fotografa (1972), avšak již s menším úspěchem. V prvním z nich si vyjela lví rodinka na výlet autem. Pod kola jejich vozu se připletl zajíc, který se tu chtěl schovat před myslivci. Myslivci celý automobil prostříleli a lví rodinka musela pokračovat pěšky. Ve druhém snímku se lví rodina podívala do fotografického salónu, kde se vydělala ptáčkem, který vyletěl z fotoaparátu. Rozbila přitom fotografický salón a byla za to pronásledována policií, před níž ji Leo zachránil. Zamýšlený čtvrtý díl Leo v podezření již Dudešek nenatočil. Dudešek se jako ostatní tvůrci musel věnovat reklamní tvorbě, neboť na tom závisela ekonomická soběstačnost studia. Jako zakázky natočil tyto reklamy: Svatba v lese (1958), Rozbitý džbán (1958) a Dobyté srdce (1958). Svatba v lese s hudbou Evžena Illína propagovala sběr drahých kovů ke zpracování pro aktuální potřebu. Dobyté srdce představovalo agitku v boji proti alkoholismu na příběhu vojáka, jeho milé a figurky pana Zdravohlída. Rozbitý džbán byl reklamou na státní loterii. Pro děti realizoval loutkovou moraliťu Klec (1970). Jejím hrdinou byl kluk, který se postupně proměnil v krtka, zlatou ryбку a motýla, aby si vyzkoušel životní podmínky těchto zvířátek. Pro bratislavskou televizi natočil zakázkový ploškový film Strašiak Matej (1967), který získal cenu na festivalu televizní tvorby v Mnichově. Vyprávěl v něm poetický příběh o strašákovi z pole, který nabídl přístřeší a ochránil hnízdo před každým nebezpečím.

Ke tvorbě pro dospělé se vrátil protikorupční loutkovou moraliťou

Krajan (1979), jíž můžeme považovat za čistě autorský film. Dudešek v ní kritizoval všechny osoby, pro které se úplatkářství stalo každodenním chlebem. Na to dopltil i hrdina příběhu, který se rozjel do velkoměsta navštívit svého významného krajana. Aby se k němu vůbec dostal, musel rozdat na úplatky všechny dary, jež mu přivezl. Setkání starých kamarádů proto neskončilo nijak slavně.

V sedmdesátých letech se Dudešek intenzivně věnoval výrobě televizních večerníčkových seriálů. Dudešek byl velice zručný řemeslník a pracovitý člověk. Protože připravoval kvalitní technické scénáře, nemusel na práci animátorů tolik dohlížet, což mu umožňovalo natáčet několik filmů najednou.

Posledním z trojice nejvýraznějších následovníků Týrlové byl animátor Garik Seko, který po absolvování filmové průmyslové školy v Čimelicích pracoval rok u loutkového divadla v Mariánských Lázních. K Hermíně Týrlové přišel v roce 1959 po přerušení studia filmové režie na FAMU a krátkém angažmá u Jiřího Trnky, protože se chtěl programově věnovat dětskému filmu. Animoval její slavné filmy: Vláček kolejíček, Ztracená panenka, Vlněná pohádka a Modrá zástěrka. Týrlová u něj vyvolala touhu po ožívání nejrůznějších materiálů a předmětů. Seko debutoval filmem Zvědavá myška (1964), ve kterém animoval papírové loutky, štetce, tužky a dětské kresby. Námět tvořila jednoduchá příhoda o myšce složené z kousku papíru, kterou natolik vytrestá vlastní zvědavost, že se opět proměňuje v pouhý odštířek kartonu. Snímek měl potřebnou gradaci a dynamickou animaci. Kameny a oblázky ožily ve snímku Kámen a život (1965), jehož hudbu zkomponoval J. Marek. Rukou režiséra vznikl osobitý svět plný zvláštního kouzla a poetický příběh o vzniku života a lidské touze po sblížení. Námět napsala Marie Slancové pod titulem „Tvé jméno je žena“. V roce 1966 Garik Seko a Václav Dobrovolný spolupracovali na přípravě krátké ploškové grotesky Hruška o sobeckých zvířátkách, z nichž každé chtělo mít hrušku jenom pro sebe, a proto ji nakonec nezískalo žádné. Z neznámých důvodů nebyl film nakonec realizován. Další Sekovy filmy jsou opětovně experimentální. V bajce Proč má měsíc nové šaty (1967)

použil karikaturní loutky. Vyprávěl o krejčím, který sice ušije měsíci nové šaty, ale kvůli proměnlivé velikosti je musí stále přešít. V groteskním filmu Kost (1968) pracoval s loutkami polystyrénovými.

Vánoční atmosféru navodil se sádrovými reliéfními loutkami ve snímku – Jak šli nadělovat (1968). Film rozehrál veselé příhody dvou neposedných čertů při putování s andílkem a Mikulášem. Jestliže pohádku Dlouhý, Široký a Bystrozraký (1969) zpracoval pomocí klasických loutek, Perpetuus amor (1969) byl realizován loutkami z měděného tepaného drátu. Charakter tohoto materiálu (drátu) umožnil rozvinout námět do podoby scének plných směšného až surového boje ženských a mužských postav usilujících o znemožnění a likvidaci svého soupeře. Živého herce kombinoval s animovanými předměty ve snímku – Dědo, povídej (1972). Námět a scénář napsal Ivan Urban, postavu dědy ztvárnil Ladislav Pešek. Byl to příběh o malém chlapci, který žije se svým dědečkem, bývalým klaunem, v cirkusové maringotce. Utkané paličkované krajky ožily v lyrické pantomimě O utrženém zvonečku (1970) o chlapečkovi a holčičce a o utrženém zvonečku na louce. Knoflíky sehrály svoji roli ve filmu O nezbedném knoflíčku (1972). K animaci drátu tentokrát s kousky plechu se vrátil ve snímku Drátáci (1973) o dvou kovářích a drakovi. Ve spolupráci s Vlastivědným muzeem v Olomouci realizoval film Tik-tak (1974), kde zajímavým způsobem oživil hodiny a hodinky v kombinaci s výstupy panáček sestavených ze součástí hodinového stroju. Autorem námětu a scénáře byl opětovně Ivan Urban. V tomto filmu Seko kombinoval reálné předměty s reálným prostředím. Diváci se seznámili s příběhem o starožitných hodinách, které mezi sebe odmítly přijmout staré kapesní cibulové hodinky. Teprve potom, co cibule dokáže svou cenu, je jim umožněno začlenit se do vzácné sbírky. Seko připravoval pro animovaný film také Krkonošskou pohádku od Marie Kubátové, kterou nakonec nerealizoval, neboť byla vyhrazena pro zpracování jako hraný večerníčkový seriál pro televizi.

Seko se ve své tvorbě vyhýbal složitějším tématům a příběhům. Jeho doménou se stal pohyb a ožívání předmětů. V řadě jeho snímků tak bohužel vítězilo oživení nad samotnou myšlenkou a obsahem filmu. Na

rozdíl od jiných autorů hledajících pro vyjádření vymyšleného příběhu odpovídající výrazový prostředek, volil Seko poněkud obrácený postup, kdy materiál považoval za východisko určující formování tématu. Tuto výrobní strategii konec konců potvrdil v jednom rozhovoru: „Mám rád svou práci – snažím se, aby byla vždy jiná a zvláštní. Hledám nové materiály a k nim vhodnou literární předlohu. Mám velkou radost z prvních okének, ve kterých začíná žít nový dosud neživý materiál. Je velice těžké najít specifický námět k onomu materiálu, člověka to trápí – a bolí ho z toho hlava. Přes všechny potíže a rizika, jak dopadne film u diváků, se těším na další práci s novým materiálem a s novým pokusem o animaci. Každý materiál má svou míru možností; Jiné je to u filmů z kamenů – drátů anebo filmu z krajek, nebo z polyesterových figur – anebo v klasickém loutkáči. Snažím se, aby to byly filmy vtipné a veselé.“ Přes řadu dalších tvůrčích plánů se Seko rozhodl z Gottwaldova odejít. V roce 1975 nastoupil do Studia Jiřího Trnky v Praze. Jeho odchodem bylo gottwaldovské studio ochuzeno o zajímavou a pracovitou osobnost.

Za kamerou naprosté většiny snímků studia Hermíny Týrlové stal Antonín Horák, který byl jedním z nejdéle sloužících kmenových zaměstnanců zlínského filmu. Ve statistikách se zmiňuje, že fotografoval zhruba 266 gottwaldovských snímků. S Týrlovou pracoval od Uzlu na kapesníku na všech jejich filmech. Hlubavý znalec písma a svérázný filozof dostal příležitost k tvorbě vlastních filmů na počátku šedesátých let, kdy vznikl protiválečný film Alarm (1961), ve kterém varoval před planým válečným poplachem. Snímek, jemuž dal výtvarnou podobu Pravoslav Rada, získal cenu na festivalu v Lipsku. Později na jeho realizaci Horák obsáhle zavzpomínal: „Dal jsem dohromady scénář a předložil jsem ho našemu produkčnímu Karlovi Hutěčkovi. To byl takový šikovný producent, on říkával: „Hoši, hoši, potřebuju písmo, písmo! – Ať můžeme něco točit!“ Tak to byla vítaná příležitost, že jsem mohl podat scénář, který byl v Praze schválený – my jsme podléhali Praze – a tak jsem mohl natáčet své vlastní filmy. Ten první, Alarm, prošel napřed jaksí bez odezvy, vedení říkalo „O čem to vlastně je?“. Nikdo tomu nerozuměl, než to vzal do rukou muzikant Liška. Udělal

hudbu, takové ruchy a zvukové efekty, a zároveň to celé znovu sestříhl. Najednou to mluvilo, film měl úplně novou gradaci a rytmus, byl to úplně jiný film! Tím se stal potom velice úspěšným.“ Horák pokračoval snímkem podle námětu Miloše Macourka Křída (1964), kde upozorňoval na nebezpečí, které by mohlo zničit pokrokovou myšlenku, i na věčnou touhu člověka po objevování. Vyprávěl příběh o nespokojené křídě, jež celý svůj život toužila malovat také něco jiného, než jenom čísla na černou tabuli. Její přání se splnilo, až když se dostala do ruky dítěte. Využil přitom specifické animace předmětů a kresby. Výsledek již nebyl tak přesvědčivý jako v předcházejícím případě. Loutkový snímek Pozor, myš (1967) byl určen dětem. Horák vyšel ze staroindické bajky, kterou přetlumočil R. Kipling do literární předlohy „Myš a lev“. Interpretoval tak příběh o mlsné myšce, jež si oblékla lví kůži, aby mohla zastrašovat ostatní zvířátka s cílem získat lákavé dobroty. Až kočka jí odhalila. Myš se však zachránila ve svém doupěti. Loutky ke snímku navrhl keramik Pravoslav Rada.

Podle básně Ivana Diviše realizoval Horák loutkový snímek Žena, růže, skřítek, zlost (1969), který nebyl dlouhá léta uváděn. V úsilí kaučukové panenky uniknout hrozbě a krutosti nepřátelských předmětů chtěl Horák vyjádřit svůj protest proti násilí a agresivitě. Film se stal citovým symbolem přežití, vítězství života a dobra nad silami zla a zmaru. K vlastnímu filmu po letech uvedl: „To byla taková asambláž, tam jsou oživlé předměty, takové ty odpadky všelijaké, ty kýče.“ Výtvarníkem filmu byl Česta Janošek. Jeho loutky ve filmu oživil Milan Šebesta, který vzpomínal na náročnou realizaci projektu poměrně obsáhle: „Horák to dokonce ze začátku i animoval nebo snažil se animovat, a potom mě na to přizval. Byla to taková dost zdlouhavá práce, dělalo se to strašně dlouho, spousta věcí se měnila. Já si pamatuju, že jsme od sedmi do sedmi jeli. Vzhledem k tomu, že to je takové netradiční pojetí scény, tak třeba ta scéna se stavěla dva dny, než se postavila, pak se něco naanimovalo, na druhý den se zase na něco vzpomnělo, takže to bylo dost náročné na animaci. Pan Horák to pojal dost pedantsky: šel prostě verš po verši a natáčel to. Tam je třeba, speciálně co já si pamatuju, „z hlavy ti vyletí pták“ – a je tam záběr toho

lovce a vzadu, z prostoru hlavy, mu vyletí ten pták. Pak třeba ty záby, to tam bylo taky, ten verš tam byl, proto to tam není nahodile, to skutečně jde s tím veršem. Původně se to mělo jmenovat Nesmrtelná. Protože to je vlastně ten ženský princip, v tom padání té panenky, to, že vlastně prochází všemi těmi nástrahami, útrapami, a pořád je jako životné.“ V následující době normalizace se Horák nadlouho odmlčel. I v posledních dvou filmech se pohyboval ve světě odtažitých symbolů.

Vlastní film si mohl v uvolněné době šedesátých let natočit rovněž výtvarník Václav Dobrovolný, který od roku 1942 pracoval v oddělení kresleného grafu ve Zlíně. Protože ho lákal loutkový film, přešel do týmu Týrlové. Veselý snímek se jmenoval Zatoulané písmenko (1964). Jeho děj se soustředil na písmenko, které způsobilo pozdvižení přesunem z vývěsního štítu mlékárny do lékárny. Autoři tak demonstrovali nenásilně poučení, že každý má své místo ve společnosti a je v kolektivu důležitý a potřebný. Výtvarníky filmu se stali Ludvík Kadleček a Václav Dobrovolný. Předlohou pro Zatoulané písmenko byla stejnojmenná knížka Oldřicha Syrovátky.

K Týrlové přišli i výtvarníci z ateliéru Karla Zemana, kteří si chtěli vyzkoušet, co sami dovedou. Jedním z nich byl Zdeněk Ostrčil, který natočil v jejím ateliéru mezinárodně úspěšný zakázkový snímek Rozprávka z péračnicka (1971), který zvítězil na festivalu v Teheránu, kde získal peněžitou cenu íránského ministerstva kultury a umění ve výši 100 000 riálů. Stejněmu filmu udělilo pohár a diplom rovněž íránské rádio a televize. Šlo o jednoduchý příběh, ve kterém pera v penálu sehrály malou hru na vojáky. Malí diváci se tak seznámili se základy chování, tedy s tím, co je dobré a co není.

U Týrlové se učili, jak natáčet animovaný film nejen Čechoslováci, ale také lidé z ciziny. Učili se u ní dva Vietnamci a jeden Korejec. Jako perličku můžeme zmínit, že byli hrdí na to, že umí dost česky. Jednou seděli na nádvoří a povídali si jakousi hatmatilkou. Nikdo jim nerozuměl. „Ptali jsme se jich, jakou řečí mluví. No, přece česky,“ vzpomínala Týrlová. Na zkušenou přišla k Týrlové i absolventka loutkářství na DAMU Valerie Chmelová. Jako pomocná režisérka nastoupila v roce 1975. Záhy realizovala

krátký ploškový distribuční film Zoo (1975), který vyprávěl o veselých příhodách a zážitcích dětí při návštěvě zoologické zahrady. Stejnou technikou realizovala snímek Motýl (1977), jenž byl ilustrací populární písně Suchého a Šlitra. Nečekaná pointa změnila vyznění příběhu. Podstatu tvůrčího záměru u obou filmů popsala sama režisérka Chmelová: „Začala jsem pracovat u Hermíny Týrlové, a to je opravdu velké štěstí. Nejprve jsem spíše pomáhala a učila se, ale brzy jsem se pokusila o samostatnou práci. Oba tyto filmy jsem dělala s vědomím, že dobrý film animovaný film nepotřebuje komentář, má být jednoduchý a vycházet ze situačního humoru.“

Protože jsme se v popisu výsledků tvorby ateliéru Hermíny Týrlové dostali až do druhé poloviny sedmdesátých let, musíme zmínit také důležitý mezník ve vývoji gottwaldovského studia, kterým se stal 1. leden 1977, kdy vzniklo Filmové studio Gottwaldov jako samostatný podnik v rámci Československého filmu. Po osamostatnění studia stanovilo nové vedení koncepci rozvoje animované tvorby s ohledem na tradice ateliérů tedy tvorbu Týrlové a Zemana s důrazem na inspiraci v lidovém uměleckém projevu, který byl ve zdejší kraji bohatě zastoupen. Postupně se zvyšoval počet filmů, natáčených pro distribuci. Tato programová tvorba dosahovala během několika let maximálního počtu 5 až 6 animovaných filmů pro distribuci. Vedle toho studio realizovalo hrané projekty. Dále vznikalo každý rok kolem 20 animovaných večerníků. Ke zkušeným tvůrcům se opatrně přidávali mladí začínající režiséři, animátoři a výtvarníci. Ani to nebylo dostatečné a čím dál naléhavěji se projevoval generační problém a to nedostatek nových tvůrců.

V duchu popsané koncepce studia režisér Jan Dudešek plánoval ve spolupráci s výtvarnicí Petrou Bařinkovou snímek s použitím lidových výšivek, písniček a balad pod názvem Husaři jedou. Pro vytižení dalšími látkami jej nakonec nerealizoval. Nezvyklý materiál použil ve svém režijním debutu Milan Šebesta, který šel v duchu studia experimentováním s materiálem. Pracoval totiž s figurkami z kukuřičného šustí. Jednalo se o ojedinělé výrobky lidové umělkyně za Slovácka Ludmily Kočíšové. Film Hajajů, hajajů (1980) vznikl podle režisérova námětu a byl inspirován

lidovými říkadly a písničkami. Sledoval život člověka od kolébky, do níž se zrodil, až po kolébku jeho potomka. Původní záměr na film O statečné Markétce a rákosovém kouzlu podle námětu Jiřího Jilíka byl opuštěn.

Lidová tradice pronikla i do již citovaného Kadlečkova filmu Toman a lesní panna. Bývalý Zemanův výtvarník Zdeněk Ostrčil plánoval film podle povídky lidového pohádkáře Jana Kobzáně pod názvem O zbojníkovi a dvou sousedoch. Ve výtvarné podobě vycházel z práce lidových řezbářů. Dále připravoval filmový příběh Historie jednoho větrného mlýna, kolem něhož se přeženou války. Nakonec Ostrčil oba náměty nerealizoval a věnoval se jen večerníčkům. Zemanův spolupracovník Josef Zeman natočil u Týrlové samostatný loutkový film podle scénáře Milana Šimka Zatoulaná ovečka (1978), který vycházel z lidových zvyklostí. Pohádkový příběh se snažil poukázat na nutnou ochranu přírodních krás. Animace prostorových loutek v tomto snímku ukázala, že Josefu Zemanovi je bližší spíše papírková technika. Přesto lze říci, že se jednalo o úspěšný debut, neboť film jako celek funguje. Za zmínku stojí také hudba Zdeňka Lišky a slovní doprovod Jany Hlaváčové. Jednu z kocourkovských historek plnou vtipu a zábavy natočil pro děti Josef Zeman pod názvem Jak kocourkovští potrestali vrabce (1979). Výtvarnou podobu papírkovému filmu dal jeho syn Michal Zeman. Film získal 2. cenu v sekci tvorby pro mládež na MFF v Tomaru. Zatímco většina gottwaldovských režisérů se soustředila na lyrickou stránku adaptovaných děl, Josef Zeman se zaměřil na akci a důkladnou animaci, kterou chtěl upoutat dětského diváka. Celý život usiloval o zlepšení ploškové technologie jako výrazového prostředku animovaného filmu. Podle jeho animátora Bohuše Blechy nic šokujícího do dějin české animace nepřinesl: „Jeho největší ambicí bylo dobře vyprávět filmový příběh a netraumatizovat dětského diváka.“

Shrneme-li činnost oddělení H. Týrlové, nepochybíme, když uvedeme, že vznikaly distribuční filmy, které reprezentovaly různou žánrovou skladbu. Řada z nich byla formálně zajímavých, většina byla natočena netradiční technikou s použitím různých materiálů nebo jejich vzájemnou kombinací. Jednotlivé filmy dokumentovaly tvůrčí schopnosti svých autorů. Diváci se

tak setkali s dětskými animovanými filmy, příběhy vycházejícími z lidové tradice a pohádkami. Dalším tematickým okruhem, na který autoři kriticky reagovali, byly každodenní problémy – úplatkářství, chronické lidské starosti, ale i aktuální tematika protiválečná. Svě místo měla ve výrobní produkci zakázková tvorba (reklamy, večerníčky). Přestože vedení studia předpokládalo, že v osmdesátých letech se animovaná tvorba ve Filmovém studiu v Gottwaldově bude orientovat hlavně na filmy pro děti a zejména na realizaci klasických loutkových filmů, ukázalo se, že relativní náročnost této techniky výroby animovaných filmů spíše přeje filmům natáčeným papírkovou technikou.

## SKUPINA KARLA ZEMANA - RESUSCITACE PANA PROKOUKA

Invence a postupy, které si Zemanovi spolupracovníci odnesli ze vzájemné spolupráce, se promítaly částečně do jejich tvorby realizované v pauzách mezi natáčením jeho filmů na projektech, které často sám Zeman inicioval.

Natáčení trikových filmů včetně jejich přípravy bylo velmi náročné, a tak Zeman hledal práci pro svůj štáb v době, kdy připravoval další látku ke zpracování. Z tohoto důvodu Zeman napsal scénář krátkého kombinovaného filmu *Černý dým* (1956), který pojednával o vzniku uhlí. Částečně se tím mohly využít nepoužité záběry z *Cesty do pravěku*. Režisérské ostruhy na něm získali Zdeněk Rozkopal a Arnošt Kupčík. Protože ukončení série o Prokoukovi nebylo přijato u řady diváků kladně, rozhodl se Zeman postavku oživit tentokrát v barevných krátkých loutkových filmech. Jako první vznikl snímek *Pan Prokouk přítel zvířátek* (1955). Posléze převzal režijní štafetu Zdeněk Rozkopal, který podle Zemanových scénářů realizoval filmy: *Pan Prokouk detektivem* (1958) a *Pan Prokouk akrobatem* (1959). Rozkopal filmy obohatil svým výtvarným přínosem a zdařilou prací s barvou. Pan Prokouk působil v těchto snímcích méně výchovně, stal se především komickou figurou. Ve filmech přibyly reklamní prvky, i když závěrečné poučení diváků nechybělo.

Jeden z novinářů své dojmy z uvedení filmu *Pan Prokouk přítel zvířátek* popsal poměrně široce: „Jen velký stůl – a je to vůbec stůl? – připomíná tak trochu hračkářský krám, v němž vládne vtipný prodavač, který dovedl z hraček, lepenky, barev a kouska filipa vykouzlit malebnou krajinku se supajícím vláčkem. Z okénka vagónu – je to taková lokálka, jaké jezdívají někde, kde lišky dávají dobrou noc – kouká zvědavá hlava. Slamáček, mezi dobrotivě vyjevenými očky zvědavý nos podsazený štětinatým knírem

– známá figurka, vždyť je to pan Prokouk! „Jak se daří, milý příteli? Ani jste se moc nezměnil za dobu, co jsme se neviděli – počkejte, jakpak to je dlouho, už více než 5 let, nemám pravdu? Stále svěží, zdravíčko zřejmě slouží skvěle, což ... Tak co, zas za novými dobrodružstvími?“ Ruka v červeně pruhovaném rukávu, úzkostlivě jako vždy chráněna rukavičkou, graciózně nadzvedne slamáček. „Ale, ani se neptejte...“ povídá pan Prokouk, ležérně se vyloží z okénka a má se zřejmě k delší rozprávce...“

Poté, co Zdeněk Rozkopal dokončil v roce 1959 film Pan Prokouk akrobatem, se tento oblíbený loutkový hrdina na čas odmlčel. Nadšená novinová kritika spíše předpokládala, že cyklus bude pokračovat: „Cirkusové prostředí, které tentokrát Karel Zeman pro svého Prokouka vybral, ho inspirovalo k mnoha vtipným gagům a originálním situacím, aniž by byl porušen rytmus děje – a jeho nepostradatelná výstražná pointa. Do galerie znamenitých typů loutek – šašků, tanečnic, muzikantů patří i Prokoukův trochu neobvyklý partner, lev. Film o Prokoukovi akrobatem jiskří dějovými a výtvarnými nápady a můžeme tedy doufat, že po tomto úspěšném filmu bude seriál pokračovat.“ Pan Prokouk z veřejného prostoru úplně nezmizel, neboť na festivalu krátkometrážních filmů Brněnská šestnáctka byla v letech 1962 – 1965 udělována Cena Pana Prokouka. Muž se slamáčkem se na brněnském výstavišti také objevil v propagačních barevných krátkých filmech, které vznikaly při příležitosti tamějších veletrhů. Divákům byly prezentovány v roce 1963 pod názvy: Pan Prokouk ve vesmíru, Pan Prokouk vzduchoplavcem a Pan Prokouk závodníkem. Námět měl na starosti iniciativní Vladimír Rybička. Scénář sepsal Zdeněk Rozkopal. Animoval a režíroval Arnošt Kupčík. Můžeme říci, že úspěšně, neboť filmy získaly II. cenu v kategorii seriálů na Mezinárodním festivalu propagačních filmů v Gottwaldově v roce 1965. Průvodcem po mezinárodním festivalu se Prokouk stal v dokumentu Bez pasu a bez víza z Kudlova do San Francisca (1964), který natočili Oldřich Lipský s Karlem Zemanem. Loutka se na této cestě objevuje společně se Zemanem ale i herečkou Olgou Schoberovou. V roce 1966 se vedení Československého filmového ústavu v Praze rozhodlo, že by bylo vhodné, kdyby se vytvořila znělka, která

by uváděla filmy z jeho archivní filmotéky. Tehdejší podnikový ředitel Stanislav Zvoníček sepsal námět a jeho provedení zadal Karlu Zemanovi s tím, aby znělku s oblíbeným panem Prokoukem vytvořil. Úvodní titulky každého filmu z ústavní filmotéky byl parafrází někdejší Ponrepovy poklony, provedené nyní loutkou Prokouka.

Ve studiu Karla Zemana vznikl již citovaný film Kouzelný svět Karla Zemana (1962), který natočil Zdeněk Rozkopal. Podle scénáře Jiřího Blažka natočil Zemanův asistent režie Bohumil Brejcha ploškový film Dobrodruh (1965), jemuž výtvarnou podobu dali Josef Zeman a Zdeněk Ostrčil. Vyprávěl o muži, který hledal ideální ženu. Ve snímku autoři použili reálných fotografií klasických výtvarných děl – koláží. Zemanova dcera Ludmila režírovala za spolupráce Arnošta Kupčika ploškový film podle námětu K. Richtera Kluci a peřina (1967). Další papírkový film Malý Sambo (1967) již natočila sama. Oba snímky vznikly jako zakázka pro pražskou televizi. Výtvarník a architekt trikových scén Zdeněk Ostrčil, který se Zemanem pracoval od roku 1951, natočil pro pražskou televizi krátký film Leknutí krále Koudele (1967) podle scénáře Oty Šafránka, pro bratislavskou potom snímek Vrabec na kolejnicích (1968). Krátkou dobu Ostrčil působil přímo v bratislavském televizním studiu a jako lektor začínajících tvůrců. Rozkopal napsal s Vladimírem Vašutem pohádkový příběh s perskou inspirací, který realizoval v papírkovém filmu Tři čarovná pera (1970). Výtvarníkem se stal Vladimír Kladiiva. Snímku se dostalo spíše chladného přijetí. Měl být prvním filmem z připravovaného cyklu pohádkových arabesek, čerpajících náměty z orientálních pohádek. V oddělení Karla Zemana také vznikla triková část pro blíže neuvedený holandský film. Po roce 1972 odešli Josef Zeman a Zdeněk Ostrčil spolu s animátorem Františkem Krčmářem do studia Hermíny Týrlové.

Na počátku sedmdesátých let Zeman znovu uvažoval, že nastal čas pro další oživení pana Prokouka. Plánoval, že podle vlastních námětů a scénářů natočí dva animované filmy s pracovním názvem „Prokouk se vrací“. O svém rozhodnutí hovořil záhy s novináři: „Rozhodl jsem se obnovit tyto krátké filmové grotesky: humor je vždy potřeba a mne

parodie a satira ve filmu vždy přitahovaly. Grotesky s Prokoukem vždy pomáhaly potřebám naší společnosti a domnívám se, že dnes by také měly co říci, a proto se Prokouk objeví znovu na plátně.“ Protože už točil filmy technikou ploškové animace, přizpůsobil vzhled oblíbené loutky této technice animace. Režisérem snímku Prokouk hodinářem (1972) se stal jeho zeť Eugen Spálený. Hudebního skladatele Zdeňka Lišku nahradil jako autor doprovodné hudby František Belfín. Kvality svého předchůdce bohužel nedosáhl. Stejně tak se ukázalo, že příběh postrádá spád, nápady a zkrátka, že původnímu Prokoukovi zvolená nová technika nesedí. Možná i z tohoto důvodu se Prokouk transformoval do pana Filipa, jemuž podobu dala Ludmila Spálená. Na myšlenkové podobě nového hrdiny se podílel jistě i Zeman. O dalších svých záměrech na poli agitačního filmu prohlásil: „Ne, Prokouk to už nebude. Ten svoji roli sehrál ve své době. Bude to asi figurka odpovídající novému modernímu pojetí. Zatím to nosím ve svých představách. Ale zde je od nápadu k realizaci ještě nutno mnoho organizační práce a hospodářských rozhodnutí, než dojde k uměleckému ztvárnění.“ Posléze vznikl opět cyklus filmů: *Náš soused Filip* (1974), *Filip a Filípek* (1977), *Poslední doušek* (1978). Vystupoval v nich pan Filip a jeho pes Filípek. Pan Filip byl obyčejný člověk, který dělal chyby, a Filípek v roli jeho „vychovatele“, se snažil poukázat na nedostatky a vést svého pána správným směrem. *Poslední doušek* představoval protialkoholickou agitku. *Náš soused Filip* kritizoval humorným způsobem člověka, který zbytečně plýtval elektrickým proudem. *Filip a Filípek* varoval občany před mrháním jídlem. Tyto prosté výchovné filmy jsou dnes již po právu pozapomenuty.

## ZEMAN SE VRACÍ K ANIMOVANÉMU FILMU

Zeman se vrátil na počátku sedmdesátých let k animovanému filmu. Přejít od trikových kombinovaných filmů k animovaným filmům byl pro mnohé diváky překvapením. Důvody, které Zemana vedly k této skutečnosti, spočívaly podle jeho slov jednak v touze věnovat se tvorbě pro děti a pohádkám, ale také přispět a dále rozvíjet tradici české animované školy. Kritici v hodnocení této změny a návratu k animaci zaujali vícero stanovisek. Vedle názoru, že Zeman změnou cesty umělecké tvorby projevil své věčné hledačství a experimentátorství typické pro jeho tvorbu, to byl i názor poukazující na autorovu únavu, věk a náročnost natáčení v Praze a Gottwaldově. Někteří z kritiků poukazovali i na důvody spočívající ve vyčerpanosti techniky a opakování trikových postupů. Jiní tvrdili, že v nastávající nepříjemné době normalizace představovala dětská tvorba i jistý rezervoár klidné práce bez nutnosti úlitbám režimu, které ale Zeman v omezené míře činil. Na okresní konferenci OV KSČ v Gottwaldově v roce 1976 pronesl Zeman svůj příspěvek o politickém významu umění, ve kterém se distancoval od situace v krizových 60. letech: „Chápeme svou velkou odpovědnost za správnou politickou orientaci každého našeho díla. Svou možnost ovlivňovat filmem mladého diváka v době, kdy se kladou základy jeho charakteru a vkusu. Vzali jsme tedy na sebe závažný úkol svést boj o dětskou duši. Toto naše úsilí nenarušila ani skutečnost, že již po několik let větší část naší kulturní fronty působila negativně. Byli jsme svědky, jak v literatuře, divadle, filmu i v televizi zmizelo umění jasných barev. Moderní bylo jen to, co šlo cestou skepse a pesimismu, co se obracelo spíše jen k pudům a vášním než na ušlechtilé city... Takové rozleptávání mládeže je třeba rázně odmítnout. Musíme zvýšit své úsilí.“

Považuji každé umění za angažované.“ Vzhledem k tomu, co jsme již uvedli o Zemanových tvůrčích záměrech po dokončení filmu Na kometě, se zdá jako nejvěrohodnější interpretace Zemanova návratu k animaci prostě znemožnění natáčení trikových filmů kvůli napětí mezi ústředním dramaturgem Barrantova Tomanem a ředitelem Krátkého filmu Pixou v příčinné součinnosti s finančním a personálním zajištěním těchto projektů.

Pro Zemana rozhodně práce na pohádkách neznamenal rezignaci. I této práci odevzdal maximum. Skutečné důvody, proč přestal s trikovými filmy, nikdy na veřejnosti nepřiznal: „Pohádka je to nejkrásnější, co svět pro dětské oči objevil. Mohl bych samozřejmě točit i jiné filmy, ale já chci dělat filmy pro děti, je to krásná práce a já ji mám rád.“

Nejprve začal pracovat na svém dávném projektu Pohádek tisíce a jedné noci, které chtěl už realizovat po Baronu Prášilovi. Případná realizace v 60. letech by pravděpodobně divákům přinesla kombinovaný film s převládající loutkovou částí. Na počátku sedmdesátých let se tak mohli v kinech setkat se zcela odlišným zpracováním. Orientální pohádky rozpracoval do sedmi příběhů pospojovaných postavou námořníka Sindibáda. Jednotlivé díly (Dobrodružství námořníka Sindibáda, Druhá cesta námořníka Sindibáda, V zemi obrů, Magnetová hora, Létající koberec, Mořský sultán, Zkrocený démon) byly dodatečně sestřiženy do celovečerního filmu. Film se natáčel v letech 1971 až 1974 a stal se nejdelším Zemanovým filmem. Jeho typickým rysem byla výtvarná a dramaturgická nejednotnost způsobená sestřižením jednotlivých dílů do celovečerního filmu. Přes tento nedostatek lze Pohádky tisíce a jedné noci označit za přelomový film nejen u Zemana, ale i v kontextu dějin čs. animace, jak bude následně naznačeno. Zeman ve filmu zachytil sedm napínavých plaveb námořníka, který nadevše miloval moře a spravedlnost a nakonec se přes lákavé nabídky spokojil s obyčejným životem. Při realizaci filmu Zeman vyšel z perských miniatur – drobných knižních ilustrací a inspiroval se i věcnými proměnami moře. Tyto dva atributy představovaly jediná pojitka s filmem Poklad ptačího ostrova. Zeman pracoval technikou ploškového filmu, která není tak náročná na rozsáhlý štáb spolupracovníků. Kritéria zvoleného způsobu práce nepřijal

fixně, ale rozvíjel je různými technickými postupy vyzkoušenými v předchozí kombinované tvorbě.

Kombinoval ploškovou techniku s loutkovou a využíval trojrozměrných rekvizit. Setkáme se i s opačným postupem, kdy plošné figury vystupovaly z obrazu. Důmyslnými optickými postupy, prosvětlováním obrazu, barevným řešením a stylizací usiloval o hloubku obrazu. Při detailním záběru používal trojrozměrné moduritové hlavičky loutek nafocené v různých mimických podobách a potom vystřižené a animované v ploše. Tímto způsobem dokonale zachytil výraz jednotlivých postav. Předem natočené záběry vesměs reálných dějů – rozbourená vodní hladina či déšť byly na principu vícenásobných expozic prováděny trikovou dvoupásovou kamerou ve spojení s animovanými sekvencemi. Některé trikové záběry, kde nebyla animace, byly nasnímány normální frekvencí, z důvodů zachycení reálného pohybu. Pomocí vlnitého skla byla vytvářena iluze podvodní hladiny. Výtvarná práce na filmu představovala kolektivní dílo Zemana a jeho spolupracovníků. Původní prostá kresba se postupně vylepšovala důrazem na detail. V konečném vyznění Zeman podtrhl spíše fantastičnost než pohádkovost příběhů. Komentář Radovana Krátkého a Jiřího Golda dal filmu spíše mírně ironický nadhled, který ještě umocnil hlas herce Jana Třísky. Důležitým znakem filmu se stala i čistá vyzrálá animace Arnošta Kupčíka, obohacená o zkušenosti s trikovým filmem. Plošné figury dostávaly díl od dílu více kloubů, což zlepšovalo možnosti jejich oživení před kamerou. Problematickou zůstávala hudba Františka Belfína, která svou obsažností zahltila skoro celý film. Dobová kritika Zemanův film ocenila s tím, že vyzrálost Zemanova umění se projevovala v hutné dějové a výtvarné zkratce, v kultivovaném využití gagů jak situačních, tak výtvarných i slovních. Komentář filmu vedl kontrapunkticky k vizuální akci, pointoval ji a pohádkový humor rozšířil o ironickou tóninu. Lze ale shrnout, že jednotlivé krátké filmy jsou obdivuhodné, sestřižené celek přece jen poněkud monotónní. Snímek obdržel Čestný diplom Vienne 1976. Žánr pohádky nebyl v díle Karla Zemana úplně novým. I v jeho dobrodružných fantastických filmech lze nalézt pohádkové motivy, jak ostatně sám



naznačil: „Moje celá filmová tvorba je věnována mládeži a dětem. A tak po filmech Vynález zkázy a ostatních verneovkách, které byly určeny mládeži milující dobrodružství, vrátil jsem se nyní opět k těm nejmenším divákům a pro ně nyní natáčím pohádky. Tím jsem splnil i svou dávnou touhu. Mám rád pohádky, dětem poskytují radost, nám příjemnější pohled na svět. Jsou pro mě nevyčerpatelným zdrojem myšlení, povzbuzení fantazie, posílení citu pro dobro a zlo, pro spravedlnost a bezpráví. Rád bych vytvořil něco, co by svou formou, námětem, myšlenkou směřovalo opět k jisté výjimečnosti, jakou se náš animovaný film proslavil po světě.“ Změna výrobní techniky si vyžádala doplnění Zemanova tvůrčího týmu. Nastoupili do něj noví výtvarníci Valentin Javořík, Alena Vicherková a animátor Eugen Spálený. Novým střihačem se stal Ivan Matouš. Jako vedoucí výroby se vrátil Karel Hutěčka. Kameramanem zůstal nadále Bohuslav Pikhart. Znamenalo to značnou proměnu Zemanova týmu. Důvod proměny svého štábu vysvětlil režisér také touhou vychovat další odborné pracovníky, kteří by mohli v jeho díle pokračovat: „Za dobu svého působení jsem si vychoval kolektiv schopných lidí, kteří mohou nyní v mé práci samostatně pokračovat. Chtěl bych také pomoci v uměleckém růstu ještě jedné generaci. Vždyť člověk za ta léta získal mnoho bohatých zkušeností a je naší povinností dále je předávat.“

K práci režiséra v době normalizace rovněž patřilo projevení vděčnosti vůči SSSR a jeho mírové politice. Rudé právo tak v roce 1972 publikovalo poděkování Zemana Sovětskému svazu. „Patří k mé práci, že myslím především na mladé, na děti, na své malé diváky, pro které natáčím filmy. I za ně všechny bych chtěl vyslovit dík za obrovskou mírovou iniciativu SSSR. Tento úžasný cíl Sovětského svazu dává mladým lidem naději, že nepoznají válku. Dává jim naději na trvalý mír, tento klid nejzákladnější, ve kterém budou moci uskutečnit své touhy, přání a cíle bez obav o zítřek,“ uvedl tehdy Zeman.

Zemanovi se návrat k animovanému filmu povedl. Západoněmecký producent byl jeho snímkem Pohádky tisíce a jedné noci nadšen. Nabídl Zemanovi zpracování předlohy Krabat od sudetoněmeckého spisovatele Ottfrieda Preusslera, jehož kořeny byly v tehdejší Československu. Na

setkání s producentem, jak Zeman vzpomínal, došlo k předání knižní předlohy: „Navštívil mne západoněmecký televizní pracovník, dal mi knížku o Krabatovi, čarodějovu učni, abych si jí přečetl a pokud by mne zaujala, abych podle ní natočil film. Kniha se mi líbila, a tak jsem se pustil do práce.“ Nejdříve bylo nutné provést patriční zkoušky s materiálem, které Zeman realizoval již na konci roku 1974. Preussler pocházel ze severočeského Liberce, kde se potkávaly tři kultury – lužickosrbská, německá a česká. Dané prostředí ovlivnilo tohoto autora při psaní svých pohádkových próz pro děti, které byly velmi úspěšné. Ve svém díle se snažil zachytit pověsti skomírajícího lužickosrbského lidu, přičemž zdůrazňoval dávné lidové obyčeje spjaté i s čarodějnictvím. Publikaci Krabat se věnoval přes deset let a byl za ni oceněn Německou cenou za dětskou knihu v roce 1972. Samotná kniha nebyla v Československu známá, proto byl film u nás promítán pod názvem Krabat, čarodějův učeň a pak již jen jako Čarodějův učeň (1977). Vznikl v koprodukcii se studií Bavaria v Mnichově a Süddeutscher Rundfunk ve Stuttgartu.

Vyprávěl o chudém sirotkovi, který bloudil zasněženou Lužicí. Bída a zima ho donutily k uposlechnutí výzvy mocného čaroděje, aby se stal jeho žákem. Z kouzelných sítí jeho i ostatní tovaryše vyrvala až obětavá láska vesnické dívky. Látka Zemana zaujala, avšak zásadním způsobem knihu přetvořil v dramatický celek. Odsunul do pozadí staré pohanské obyčeje a pro jeho koncepci nepodstatné popisy života vesničanů. Vzájemné kontakty učedníků ve mlýně postavil na druhou kolej a soustředil se na Krabata jako hlavního hrdinu příběhu a jeho mlynářského mistra jako úhlavního nepřítele. Postavy měly jasně určené charakter, které se v průběhu děje neměnily. Postupná eskalace konfliktu Krabata s mistrem se stala jednotícím prvkem celého filmu. Preussler ve své knize nedsděljuje, jak učni umírají. Zeman tak mohl zakomponovat do příběhu mistrovskou zkoušku jednotlivých učňů, která je vždy efektně sestřihána. Odehrávala se na jednoduchém pozadí s užitím důkladně kreslených figur. Mistr vždy zvítězil zradou. Čarodějův učeň byl v kontextu Zemanova díla ojedinelý důrazem na kontrastní atmosféru různých prostředí (hlavně přírody

a krajiny). Zeman dosáhl v Krabatovi ještě větší přesnosti, a to ve vystižení atmosféry děje, tak i vykreslení hrdinova vnitřního světa, jeho prožitků, podnětů a vztahu k lidem z jeho okolí. Výtvarníci zvolili pro ztvárnění figur kontrastní pojetí černého čaroděje s bílými ucedníky a jediným Krabatem, který má živou pestrobarevnost. Tvář poměrně obsáhlému komentáři propůjčili Luděk Munzar a Jaroslav Moučka.

Zeman se snažil udržet hororové ladění příběhu do jisté míry dle vkusu objednavatele i postavou čaroděje, jehož podoba vznikla náhodou, neboť při varu vody praskla moduritová hlavička této postavy, která sloužila jako vzor pro vytvoření jednotlivých fází. Přestože ladění příběhu bylo spíše smutné, nebyl by to Zeman, kdyby humor neumístil do příběhu alespoň skrytě ve formě myši lezoucí po spodní straně zábradlí nebo změny Jury v bosého havrana. Postava Krabata ve filmu postupně stárne. Podle knižní předlohy by mu bylo v době souboje kolem 23 let. Scény v tureckém ležení nám umožňují alespoň časově vymezit tento příběh, který se odehrává na přelomu 17. a 18. století v dobách turecké vojny. Zeman vystavěl film vynikajícím způsobem, oproti knize zůstává divák do poslední chvíle v napětí, jak příběh skončí. Při realizaci filmu se snažil vytvořit žádoucí atmosféru, jak ji předpokládá námět a příběh, což při tomto filmu nebylo jednoduché. „Vždy se snažím využít různých technik a vytvořit tak novou kvalitu. Žádná z nich však nesmí působit samostatně, musí se vzájemně doplňovat a prolínat, působit svou syntézou tak, aby celek působil harmonicky. Pro mne nikdy není rozhodující, jakou technikou je film natočen, ale jak působí výsledný obraz na diváka. Ploškový film je velmi skromný ve výrazových prostředcích, kreslený směřuje ke stále větší zkratce, lapidárnosti, dá se využít tam, kde nejde tolik o vyjádření pohybu, ale vtípu. Ploškový film navíc může těžit jako kdysi loutkový z jisté lyričnosti atd. Tím chci říci, že se snažím z jednotlivých technik vzít to nejlepší a nejvhodnější pro konkrétní filmový úkol. Celovečerní film není dost vhodný pro experimentování, člověk si musí důkladně promyslet každý detail, aby dosáhl celistvosti. Dívám se na svou práci jako na velké nezorané pole, na němž každá brázda může přinést něco nového, přesto

neváhám podle nutnosti použít i některé postupy, které jsem objevil už v předchozích filmech nebo které jsem v nich uplatnit nemohl, protože by požadovanou celistvost narušily,“ uvedl při uvedení filmu v Praze režisér Zeman. Práce na filmu trvala přes 2 roky. Účinek filmu popsal poměrně věrně jeden z filmových kritiků: „Krabat znamená doslova a do písmene nový objev v oblasti animovaného filmu. Zeman pracoval na svém snímku metodou papírkového filmu, o níž se soudilo, že omezuje tvůrčí možnosti a zjednodušuje výtvarný projev. Hotové Zemanovo dílo však překonává všechno očekávání. V jeho filmu se vyváženě spojuje papírkový způsob s metodou klasické kreslené animace i s animací navíc trojrozměrnou. A to všechno se v jedinečné jednotě snoubí v jediný a účinný celek. K tomu pak přispívá navíc zvolené barevné ladění. Vychází z toho všeho málokdy vidaná jednota stylu, takže nám celý film připadá jako vytesán z jediného kvádru. Výtvarně čistý tvar doplňuje výslednou atmosféru, pohádkovost, spíše až baladičnost, skloubenou s dramatickým napětím i vtípem. Zcela právem film nár. um. Karla Zemana vyvolává v divácích hluboký umělecký zážitek. A třebaže Krabatův příběh vypráví v sugestivní baladicky pochmurné atmosféře, na mnoha místech s nemalým napětím a dramatickostí, přece jen základní Zemanův pohled nepostrádá vřelou účast s hrdiny, přesvědčení, že spravedlnost, lidskost a také láska musí vždy zvítězit.“ Kritici upozornili nejen na pro Zemana netypické baladické ladění, ale i na překvapivou dramatickostí, s jakou byl příběh vyprávěn a který dal filmu zcela nový rytmus. Poukázali na to, že Zeman proměnil pohádku o zlém čaroději v baladu o kráse a síle lidských citů. Současně ocenili, že tímto filmem dokázal postavit animovaný snímek coby samostatný celovečerní artefakt zcela na roveň hranému filmu. „Zeman tu vytvořil dílo nesmírné výtvarné a emotivní sugesce. Často ovšem se pohybuje na samotné hranici hororu a vůbec se vyznačuje pochmurnější atmosférou, než jakou známe z našich pohádek,“ uzavírala jedna z novinových kritik po zhlédnutí tohoto snímku. Obávaný kritik Rudého práva Jan Kliment byl sice s filmem jako celkem spokojen, ale vyčítal mu hudbu Františka Belfína. Té mělo být příliš mnoho a variovala národní píseň Lásko, bože, lásko.

Klimentovi se také zdál snímek příliš dlouhý pro dětské diváky, třebaže měl únosnou stopáž 72 minut. Výtky se ukázaly jako nesmyslné, neboť film byl úspěšný na mezinárodních filmových festivalech v Teheránu, Chicagu a Mannheimu, ale i v Gottwaldově.

Tvůrčí Zemanův tým obohatil nový kameraman Zdeněk Krupa, který absolvoval čimelickou filmovou průmyslovku a pracoval v dokumentu. Dosavadní kameraman Bohuslav Pikhart byl příliš vytížen prací v kresleném filmu, a proto ho Zeman před koncem filmu nahradil Krupou, s nímž Zeman počítal i nadále. Protože Zeman celý život volil spíše mezinárodně srozumitelné náměty, rozhodl se v posledním celovečerním filmu pro zcela národní předlohu. K volbě tématu a prostředí svého dalšího filmu tehdy prohlásil: „Nyní cítím jako dluh české pohádky. Kdybych se nebál, řekl bych české národní pohádky, ale vím, že národní pohádka je klenotem českého jazyka a že není snadné převést krásu slov do filmového obrazu. Vybral jsem několik hlavních motivů některých našich pohádek, zvolil hlavního hrdinu a vyprávěcí polohu. Po formální stránce se přidržím svých zkušeností – Čarodějův učeň je film ploškový, kombinovaný dokreslováním – pokud jde o obsah a vyznění, všechno své úsilí chci zaměřit na to, aby tato pohádka měla výrazně český charakter.“ Velký úspěch Krabata ho utvrdil v myšlence melancholické pohádky, při níž musí hlavní hrdina překonávat spoustu překážek na cestě k vytouženému cíli. Z motivů národních pohádek Zeman sestavil příběh chudého chlapce z buchlovských lesů, jenž musí hodně vytrpět, aby jeho láska k víle mohla dojít naplnění. V příběhu odehrávajícím se v časech po smrti českého krále Jana Lucemburského, v době lesku turnajů a vrcholu gotiky v českých zemích, konfrontoval svět vrchnosti a prostých lidí. Zatímco u pánů převažuje pokrytectví, touha po moci, slabost a faleš, svět prostých lidí je naplněn touhou po ušlechtilých rytířských hodnotách (čestnosti, spravedlnosti). Hledání vhodného místa v životě hlavního hrdiny vyřeší až láska, která mu dá hlavní impuls do života. Vhodnější název Balada o malém rytíři, který odpovídal myšlenkovému světu hlavního hrdiny a pojetí příběhu, nahradil režisér názvem Pohádka o Honzíkovi a Mařence (1980). Motiv Honzíkova odchodu od

rodičů byl blízký i Zemanovu životu. Terčem Zemanova humoru se stala vrchnost reprezentovaná středověkými pány a rytíři. Samotný obsah snímku je dost prostý a filmu v řadě okamžiků chybí spád, který zajišťuje hlavně hudba Karla Svobody. Přemíra mluveného slova překrývá animaci a nutí k neustále pozornosti. Dobová kritika film pozitivně ohodnotila. Ocenila, že autor zvládl úspěšně i ryze národní tematiku. Někteří autoři zdůraznili i romantickou polohu děje, která mohla být lákadlem i pro dospělé diváky. V zahraničí byla kritizována hudba Karla Svobody, která svým syntetickým pojetím neměla odpovídat středověkému charakteru příběhu. Krátce po realizaci Zeman během besedy učinil své vyznání k práci režiséra: „Sám říkám, že mám, a to neříkám sám, to říkají i ti mí spolupracovníci, jedno z nejkrásnějších zaměstnání, které může vůbec existovat, vyprávím pohádky obrazem. Něco si vymyslím a nakreslím figurku. Vymyslím si pro ni určitý děj a teď několik týdnů pracujeme na tom, abychom tohle rozhýbali, načež přijdeme jednou v pátek, ke konci týdne, do projekce a vidíme to, co jsme si vymysleli, najednou vidíme, že to má na plátně život. Z toho je potěšení – radost.“ Při natáčení tohoto filmu Zeman znovu musel řešit problémy se zrakem (první operaci šedého zákalu absolvoval v druhé půli šedesátých let). Podle svých slov se musel vyrovnat s možností, že o zrak definitivně přijde. Naději mu vrátili až chirurgové. Nemoc se ukázala být vážná a dlouhá. Zeman musel prodělat těžkou operaci a začít nosit zvláštní brýle se silnými cylindrickými skly. Jeho novou situaci popsal s přirovnáním k Verneovi jeden z novinářů: „Dnes už však nejenom čte a píše, ale i kreslí. Je zajímavé, že Jules Verne, který napsal přes sto knih, měl rovněž tuto nemoc z povolání,“ říká Zeman. „Ale měl to snazší,“ dodává s úsměvem, „protože mohl diktovat, kdežto pro mne je taková forma práce nedostupná – mým nástrojem není slovo, ale obraz.“ Během natáčení přišla do studia nová animátorka Sylva Sedlářová, roz. Škapová, která pracovala ve skupině Hermíny Týrlové v týmu Ludvíka Kadlečka a Jana Dudeška. Zeman ve svém díle pokračoval dokumentem Karel Zeman dětem (1980), v němž zrekapituloval tvorbu během svého osmatřicetiletého působení v Gottwaldově. Jednalo se bohužel v převážně

míře o vykradení záběrů dokumentů o jeho tvorbě Kouzelný svět Karla Zemana (1962) režiséra Zdeňka Rozkopala a Fantazie je mým povoláním (1970) od Milana Váchy, které byly opatřeny novým komentářem a krátkými dotáčkami samotného režiséra v kruhu dětí. Nerespektování autorských práv bylo v době komunismu v kinematografii celkem běžné.

Ještě v době realizace filmu Pohádka o Honzíkovi a Mařence Zeman uvažoval o další pohádce Hastrmánek a seriálu kritických agitek Kouří celá rodina a Poslední doušek. Ty měly být novou formou společenské kritiky proti zlovykům kouření u žen a mladistvých a požívání alkoholických nápojů. Zeman se znovu vracel k myšlence vzniku kombinovaného filmu Daleká cesta (Fantastická cesta), jehož scénář napsal s Otou Hofmanem. Chtěl v něm navázat na Cestu do pravěku. Skončilo pouze u úmyslu. Zemanův tým již nebyl schopen látku zrealizovat. Karel Zeman se dále věnoval natáčení šestidílného seriálu o své tvorbě Svět Karla Zemana, který realizoval Josef Pinkava a Zdeněk Hrubec. Seriál vznikl v letech 1981–1982 a obsahoval hojně ukázek ze Zemanovy tvorby. Jako průvodci v něm vystupovali Jiří Datel Novotný, Petr Hermann, Emília Vášáryová, Miloš Kopecký, František Filipovský, Elmar Klos a Lubor Tokoš. Zeman sestavil s Josefem Pinkavou a Milanem Šimkem scénáře ke třem dílům tohoto cyklu. Dramaturgům z brněnské televize ale mnoho radosti nedělaly jeho stálé požadavky na změny v záměru a obsah seriálu. Souvíšelo to opětovně s jeho rivalkou Týrlovou, o níž už podobný seriál vznikl. „To víte, když si stavím pomník, musí to být perfektní a jiné, než byl seriál o Hermíně Týrlové,“ dodával Zeman v žertu k brněnským televizním pracovníkům. Vedle toho Zeman napsal s Markétou Zinnerovou dva scénáře ke krátkým filmům o domácí kočce Lindě (Linda, kočka zahradní). Stejnomenou knížku ilustrovala jeho dcera. Postupně měl vzniknout celý seriál příběhů, který měl režírovat Ladislav Vlk. Zeman připravil i výtvarné návrhy společně s Alenou Vicherkovou, avšak k realizaci scénáře došlo až po jeho smrti ve formě krátkého filmu pro kina pod názvem Linda, kočka zahradní (1990). Původně měl snímek Zeman natáčet sám, nakonec měl vzniknout pod jeho supervizí za režie Ladislava Vlka. Na

spolupráci se Zemanem reagovala Zinnerová v roce 1982 takto: „V současné době národní umělec Karel Zeman připravuje koncepci prvních dvou dílů série animovaných filmů Kočka Linda, k nimž podle mé literární předlohy píšeme společně scénář.“ Důvodem přerušeni, resp. osmileté realizace byla nejspíše skutečnost, že Zemanova dcera Ludmila emigrovala s manželem Eugenem Spáleným a dětmi do Kanady. Zeman tak musel převzít dokončení jejich roztočeného televizního večerníčkového seriálu pro bratislavskou televizi Indiánské rozprávky – Orlie Pierko (1982–1988). Napsal a nakreslil deset dílů tohoto večerníčku, který jako režisér dokončil Ladislav Vlk. Již předtím napsal Zeman osm námětů pro tento cyklus, které do scénářů přetvořil Eugen Spálený, jež je také režíroval. Zeman v tomto večerníčku zajímavou formou přiblížil svět indiánů dětskému divákovi. O úspěchu tohoto seriálu svědčí jeho časté reprízování Slovenskou televizí v Bratislavě. Mimoto připravoval i další projekty, které nejspíše ze zdravotních důvodů nerealizoval. Jedním z nich byl celovečerní film sestavený z ukázek z jeho tvorby zejména celovečerních filmů, který měl nést název Setkání s dobrem. Jako režiséra doporučoval Františka Vlácila, Jaromila Jireše nebo Karla Smyczka. Zeman nakonec souhlasil, že medailon o něm bude režírovat František Vlácil. A koncem roku 1988 se již dali do práce. Zeman se totiž na filmech o sobě nejraději podílel sám. Vadilo mu, když někdo přehlédl, že byl především obyčejný, citlivý člověk, pozemšťan a humanista. Zatímco byl historiky a kritiky představován především jako filmový kouzelník, či čaroděj, usiloval ve svých filmech o setkání s dobrem. Nikdo se podle jeho názoru nezabýval tím, o co mu doopravdy v tvůrčí filmové práci šlo. Přestože měl výhrady ke své práci, jako každý odpovědný umělec, na konci života se vyznal z jistého uspokojení nad odvedenou prací: „Šlo mi o něco podstatně jiného nežli těm, kteří dnes ty filmy dělají. Mám rád děti a těm jsem se vši poctivostí věnoval veškerou tuto práci. A také mě to těší. Když uvážím, že např. Cestu do pravěku jsem udělal již pro třetí generaci diváků a současným klukům se to líbí, tak jsem snad udělal dobrou věc.“ Přesto na konci života litoval, že si nevychoval žádného následovníka a jeho přístup ke tvorbě animovaných filmů již

nikdo nerozvíjel. „Potřeboval bych šikovného zapáleného mladého kluka, který by měl rád film a který by si dal poradit a já bych udělal všechno, aby si prosadil to své, nemluvil bych mu do toho, spíš bych dbal o tu základní koncepci, s kterou by přišel, aby mohl dělat i něco jiného, než se normálně dělá,“ povzdychl si v této souvislosti režisér Zeman.

Jeho dcera uváděla, že Zeman byl po roce 1980 perzekuován, protože odmítl účast v porotě na festivalu v cizině, kam byl často po roce 1980 díky svým jazykovým znalostem francouzštiny nucen jezdit. Kvůli tomu měla přijít o místo ve studiu a měla se věnovat ilustraci dětských knih. Konkrétní indicie o tomto tvrzení se v dostupných materiálech nenachází. Není to ovšem vyloučeno, jen není prozatím možné údaje ověřit. Každopádně Zeman do ciziny jako porotce v osmdesátých letech velmi často jezdil. Zúčastnil se tak festivalů v Paříži, Annecy, Oberhausenu, Ulánbátaru, Vancouveru, Hirošimě, Teheránu, Záhřebu ad. Na festival v Záhřebu speciálně vzpomínal jako na velice náročnou práci: „Není to žádná legrace, protože program začínal v deset hodin a nekončil před dvanáctou v noci, v ty poslední dny festivalu to trvalo až do rána. Znamenalo to sedět při té práci až šestnáct hodin. V programu byly některé filmy, které jsem viděl asi na třech festivalech, takže jsem si na nich občas i zdřímnul, ale i tak je to mimořádné vypětí a velký nervák. A k tomu ty vysilující diskuze, v žádném případě to není lehká práce. Nejkrásnější vzpomínky měl Zeman na festival v Annecy, u jehož zrodu stál společně s Jiřím Trnkou. V roce 1987 byl festivalový program věnován také jeho filmům, jak konstatoval: „Měl jsem sice mít besedu s diváky pouze při zahajovací projekci, ale ohlas u francouzského publika byl takový, že jsem předstupoval před diváky prakticky každý den. Přišel jsem sice o část soutěžního programu, ale zájem francouzských diváků, zejména děti mi to bohatě vynahradil. Mé staré filmy opět zazářily. Byly v popředí zájmu novinářů, kterým se podařilo něco u nás naprosto neobvyklého či nemožného. Ještě během mého pobytu vyšla poměrně objemná a bohatě ilustrovaná brožura o mé tvorbě.“ Úspěch měl Zeman také jako čestný prezident festivalu v Hirošimě ve stejném roce. Tisk zmiňoval, že nebývalý divácký ohlas měla retrospektivní

přehlídka jeho filmů. „Jeho přítomnost v Hirošimě zcela jasně prokázala, jakou mimořádnou osobností ve světě animace tento umělec je. Stovky diváků, které se kolem něho nakupily kdykoli se ukázal v kině nebo na veřejnosti, neklamně svědčí o podrobné znalosti a obrovské oblibě jeho filmů i v tak vzdálené a kulturně odlišné zemi, jakou je Japonsko. Rovněž předání Ceny ASIFA do rukou Karla Zemana bylo přijato frenetickým potleskem diváků i odborné veřejnosti,“ uzavíral komentátor. Zeman náhle zemřel na jaře roku 1989.

Určitému shrnutí při hodnocení Zemanovy tvůrčí práce se nevyhneme. Jeho nezdolná povaha odmítala připustit slovo „nejde to“. Šel zarputile za svou představou tam, kde jiní již dávno zahodili flintu do žita. Usmívali se jeho – podle nich nesmyslným – pokusům o nové neznámé triky. Očarován filmem chtěl prozkoumat všechny možnosti filmové iluze a na tomto poznání postavit novou osobitou poetiku. Světlo světa spatřila díla, která se stala součástí zlatého fondu světové kinematografie. Zemanova tvorba je oblíbená dodnes, neboť její poetika, jemný humor, kvalitní zpracování uchvacuje stále diváky, hledající v tomto přetechnizovaném světě alespoň kousek fantazie. Výjimečnost Zemanových filmů viděla jeho dcera hlavně v jeho invenci hledat pro každý film novou techniku. „Ty filmy jsou něčím, co se už nikdy nedá zopakovat,“ zmínila Zemanová. „Karel Zeman se uměl vždy obklopit schopnými spolupracovníky. Měl ještě jednu přednost – točil tak, že si v nich každý mohl něco najít,“ doplnil ji Jiří Novotný. Přesto sláva nebyla jeho hlavní motivací, jak po letech vzpomínal při jednom rozhovoru s novinářem v gottwaldovském ateliéru: „Vidím, že se rozhlížíte po těch diplomech, kterými jsem si tu vyzdobil stěny. Mám z nich samozřejmě velkou radost, ale o slávu, ceny a pocty mi nikdy nešlo. Tady je mám hlavně proto, aby se nemuselo tak často malovat. Mnohem větší radost mám z filmových plakátů vystavených na chodbě. Ty svědčí o tom, že mé filmy se hrály do slova na celém světě. Jsou to plakáty německé, francouzské, anglické, ruské, ale také japonské či španělské. Film má význam teprve tehdy, když jej vidí divák, a čím více diváků, tím lépe pro tvůrce, a především pro film samotný. Jsem rád, že se mé filmy dostaly daleko za hranice a že Cesta do pravěku

a Vynález zkázy se prodaly skoro do celého světa – viděl je největší počet diváků ze všech našich filmů.“ Zemanovy filmy jsou dodnes exportním trhákem a mají i své místo na festivalech doma i v zahraničí.

Zemanovo jméno se po letech zapomnění objevilo ve spojitosti s americkým filmem Jurský park, který vynikajícím způsobem oživil prehistorické tvory pomocí počítačové animace. Diváková iluze jejich existence byla tehdy (90. léta) naprosto dokonalá. Tisk hovořil o tom, že Zeman natočil Cestu do pravěku již před čtyřiceti lety. „Když před českou premiérou svého Jurského parku poskytl Steven Spielberg exkluzivní rozhovor MF DNES, jméno Karla Zemana znal, ale jeho prvotinu Cesta do pravěku neviděl. Následovala bojová akce, jak sehnat kazetu s českými ještěry ve formátu, který by si jejich nový americký stvořitel mohl přehrát,“ uvádělo tehdy k tomu toto periodikum. Oba filmy vlastně porovnávat vzhledem k časovému a technickému odstupu vůbec nešlo, přesto se tak činilo.

Počítače si svůj prostor ve všech oblastech lidské práce získávaly postupně. Zeman si v závěru života uvědomoval masivní nástup počítačů do filmového umění, kde představovaly konkurenci jeho filmům. Podle jeho názoru jim však chyběla jedna podstatná věc a to srdce. „S tím je možné udělat spoustu věcí, ale to, co se dotkne vašeho citu, vašeho srdce, tam nikdy nebude, protože to musí přece dělat člověk, který to cítí a samozřejmě je profesionál,“ konstatoval tehdy Zeman.

Podstata jeho tvorby spočívala mimo jiné v tom, že celý život hledal nové cesty a možnosti v technice obrazového vyjádření. Díky tomu mu jistě patří místo v dějinách světového filmu. Právem byl nazýván Meliésem a filmovým kouzelníkem, i když s tím na konci svého života úplně nesouhlasil. Považoval svoji tvorbu především za setkání s dobrem. „V přemíře filmů, ve kterých najdete spoustu zla, a které kráčeji úplně opačným směrem, než jsem šel já, bych chtěl udělat právě toto, protože věřím, že lidé mají touhu být dobrými. A já jsem ten, kdo v ně neztratil důvěru. Jsem věčný optimista,“ uzavřel své vyznání v duchu vlastního světového a občanského názoru.

Zeman byl celá devadesátá léta prakticky pozapomenut. Jeho filmy se tehdy v televizi fakticky neuváděly. Tisk o něm takřka až na výjimky

nepsal. Situace se zlepšila až v novém tisíciletí. V roce 2015 se naskytlá příležitost pro diváky podívat se na Zemanovu osobnost v distribučním filmovém dokumentu. Se Zemanem a jeho tvorbou se můžeme blíže seznámit ve zlínském muzeu, v Kabinetu filmové historie v budově filmových laboratoří na Kudlově, v muzeu na Kampě v Praze a neposledně v expozici v Ostroměři, která představuje i osobnost Eduarda Štorcha. Zemanovu práci na nezapomenutelné Cestě do pravěku v ostroměřském muzeu připomínají vystavené fotografie z natáčení i pravá tropická přilba, kterou prý Zeman při filmování používal. Součástí expozice je i celá řada režisérových osobních věcí včetně penálu, brýlí, dýmky. Zeman jistou dobu plánoval natočit Štorchovu povídku, aniž si uvědomoval, že Štorch je rodák ze stejné vesnice.

Zemanova žena Ludmila zemřela ve Zlíně v roce 2016. Jejich dcera žije trvale v Kanadě. Zeman svou dceru, zetě a dvě vnučky v cizině několikrát navštívil a zahrál si s nimi baseball. Jeho zeť Spálený usiloval v 90. letech neúspěšně o koupi ateliérů ve Zlíně a věnoval se jazykové výuce. Zemanův syn Karel byl architektem v Ostravě a podílel se mimo jiné na územním plánu města Olomouce.

# SJEDNOCENÉ STUDIO ANIMOVANÉHO FILMU

Potom, co se obě oddělení Týrlové a Zemana ke konci roku 1980 sjednotila, se tvorba studia ustálila na 5 až 6 filmech pro kina a kolem 20 televizních večerníků ročně. Animovaný film zaměstnával ve studiu 30 lidí, takže v průměru na jednoho připadal jeden animovaný film za rok. Studio usilovalo o co největší žánrovou pestrost a využití nejrůznějších technik a materiálů, což bylo pro Zlín (Gottwaldov) vždy charakteristické. Podle vedení studia nebylo distribučním animovaným filmům z hlediska žánrové pestrosti, objevenosti ve výtvarném pojetí jednotlivých filmů, režijním či animačním zvládnutí látek co vytknout. Jejich účelem bylo nejen pobavit, ale také se působivou a dětem přístupnou formou vyslovit k základním etickým otázkám – tedy poučit a formovat charakter dětí. Počet pěti distribučních filmů byl i v osmdesátých letech maximum studia. Odběratelé Ústřední půjčovna filmů a Filmexport si přáli dodání vyššího počtu snímků. Úkol zvýšení produkce programových animovaných filmů nebylo studio schopno z kapacitních a scénářistických důvodů splnit. Intenzifikace výroby byla možná jen za předpokladu rozšiřování řady nových tvůrčích pracovníků, animátorů, loutkařů a malířů pozadí. Některé náměty vzniklých snímků ale svědčily o jisté bezradnosti studiové dramaturgie. V některých případech narostly do neúnosných délek samotné metráže krátkých filmů, čímž se zvyšovaly honoráře jejich autorů. Vážným problémem se ukazovala samotná literární příprava; autorské zázemí bylo malé, studio disponovalo jen hrstku scenáristů, zkušených, ale starší generace. Okruh mladých autorů chyběl. Podobný problém byl i s výtvarníky a režiséry, stejně tak s animátory. Talentované a schopné tvůrce bylo často nutné zvat jen k externí spolupráci, která byla efektivní

jen na určitý čas. Gottwaldovský animovaný film měl za úkol v první půli osmdesátých let rozšiřovat autorské zázemí a získávat neotřelé literární předlohy a na jejich základě pak využít všech možností, jak rychle, úsporně a přitom umělecky zrale filmy realizovat. V souladu s úsilím o maximální přístupnost a srozumitelnost co největšímu počtu diváků doma i za hranicemi se počítalo s tím, že bude klesat užití mluveného slova v animovaných filmech studia. Popsané vize byly naplňovány jen s obtížemi, jak již ostatně bylo naznačeno. Problémy byly i s technikou a též neúprosnými termíny dokončení jednotlivých filmů.

Vlastní dramaturgie usilovala o to, aby gottwaldovská animovaná tvorba byla originální. Měla se odlišovat od tvorby na Barrandově či na Kolibě, mít svůj kolorit a inspirovat lidovým uměním obou krajů Moravy. Nepřeberné bohatství lidových zvyků, písní, tanců, hudby, architektury, řemesel, výtvarných prací, se mělo stát inspirací pro tvůrce studia. Jak se tyto předpoklady dařilo naplnit, lze dovodit z následujícího drobného popisu tehdejší produkce. Podle odhadu z roku 1984 bylo za dobu existence filmového studia natočeno cca 600 animovaných filmů.

Zacílíme-li pozornost na jednotlivé tvůrce tohoto období, můžeme začít u režiséra Jana Dudeška. Ten se zaměřil na dospělé diváky prostřednictvím dekameronsky laděného příběhu O tom, jak padal v Sušici vlažný sníh (1983). Snímek byl natočen podle jednoho z rozverných příběhů z Něžbedných pověstí Václava Čtvrťka. Vyprávěl o tom, jak povětrná dívka Zuzana zařídila, aby se země pokryla bílým povlakem, když Sušici sužoval holomráz. Dudešek film realizoval pomocí reliéfní (poloplastické) loutky podle výtvarných návrhů Františka Palky. Komentář namluvil Josef Somr. V Dudeškově tvorbě zaujala své důležité místo i loutková groteska Bumerang (1982) podle námětu Milana Šimka s hudbou Michaela Kocába. Myšlenka filmu odpovídala prosté tezi, jakmile se člověk zbaví jedné starosti, hned si hledá jinou. Pozornost ve filmu si zaslouží originální uplatnění gagů obvykle vyhrazených kreslenému filmu (rozpůlení postavy). Do paměti diváků se zapsalo také krásné bumerangové blues. Ploškový film Bubny (1985) se prostřednictvím vyprávění o myší rodince, do jejíhož

života nepříjemně zasáhne válečná vřava, vyjadřoval k soudobému aktuálnímu tématu, kterým byl mír na zemi. Výtvarníkem morality se stal opět František Palka. Posledním distribučním filmem Jana Dudeška byl Třetí hrb (1987). Scénář veselé pohádky o velblouděti a jeho trampotách se třemi hrby napsala Alena Vostrá na téma: „Když má někdo nějaký nedostatek, tak se tento nedostatek může stát jeho předností.“ Příběh vyprávěl o početné velbloudí rodině, ve které jsou všichni dospělí členové zděšeni, že se narodilo jedno velbloudě se třemi hrby a chtěli by to nějak vyřešit. Velbloudí děti a opice tato anomálie jejich vrstevníka nevzrušuje, ale naopak vidí v tom určitou výhodu, když se velbloudě se třemi hrby uplatní jako fotbalový brankář. Výtvarníkem snímku se stal brněnský grafik a ilustrátor Vladimír Smrčka. Průběh realizace si Dudešek v rámci rozhovoru pochvaloval: „Jsem přesvědčen, že výtvarné pojetí ve značné stylizaci tomuto námětu bude vyhovovat. O interpretaci vtipného komentáře Aleny Vostré jsem požádal Josefa Somra, se kterým jsme už spolupracovali na loutkovém filmu – Jak padal v Sušici vlašný sníh. Hudbu budou psát a nahrají mladí hudebníci ORM. Celý film bude v čistém stylu, loutkový, snímáný na ploše. Byl bych rád, kdyby děti kromě pobavení pochopili pointu filmu, že není vždy důležité to, jak kdo vypadá, ale co dovede.“ Josef Somr se pro pracovní vytížení nemohl práce na snímku zúčastnit, proto slovní komentář namluvila Jitka Molavcová. Kritika byla s pohádkou spokojena. Zdůrazňovala, že vynikala výtvarnou fantazií a něhou.

U příležitosti Dudeškova životního jubilea (60. narozenin) mu ministr kultury ČSR propůjčil titul Zasloužilý pracovník kultury. Výtvarník, scénárista, animátor a režisér Jan Dudešek obohatil svou animovanou tvorbou i slovenskou kinematografii a získal pro film nejedno zahraniční ocenění. Předčasná smrt mu zabránila v dalších úspěších.

V souladu s koncepcí studia pokračoval režisér Ludvík Kadleček v práci s lidovými vystřihovánkami na snímku podle K. J. Erbena Holoubek (1982), což si už vyzkoušel u filmu Toman a lesní panna. V ději byla filmová balada oproti básni epičtější – příběh se obohatil o retrospektivní obrazy vraždy. Výtvarné návrhy opětovně připravila Kornélie Němečková. Posléze

Kadleček realizoval s výtvarníkem Janem Kudláčkem klasickou loutkovou pohádku Železné boty (1983) o mladém rybáři, který vlastní vinou ztratil svoji lásku a musel prochodit železné boty, než se s ní opět setkal. V lyrickém příběhu vyjádřili odvěké téma lidské touhy po lásce a zápasu o ni. Snímek získal čestné uznání na festivalu v Piešťanech (1984). Přesto se ve zprávě z festivalu dočteme, že kromě čestného uznání vyvolal tento film kvůli své nepřehlednosti i rozpaky mezi dětmi i dospělými, neboť nebylo zřejmé, komu byl určen. V Kadlečkově snímku Nezbedníci (1985) sváděly nemilosrdný souboj štětce, barvy a pestře malovaní panáčky z moduritu. Tato situace poskytla autorům široký prostor pro nejrůznější výtvarné i animační kreace, při nichž kombinovali prostorovou animaci s ploškovou. Jednotlivým barvám přisoudili také významotvorný charakter. Děj filmu byl poměrně jednoduchý. Ve výtvarné dílně po odchodu malíře ožívají štětce a barvy. Vznikne mezi nimi souboj. Barvy jsou reprezentanti důmyslnosti a hravosti, štětce jsou militantně založené a záškodnické. Souboj končí příchodem malíře. Scénář byl dílem Aleny Vostré. Výtvarné návrhy připravila Květa Pacovská. Snímek uspěl na mezinárodních filmových festivalech v Buenos Aires a Mar del Plata.

V osmdesátých letech pokračoval Kadleček v ožívování plastelíny, resp. moduritu ve filmech: Jak ulovit mamuta (1982), Myši kočičiny (1987), Slova, slova, slova (1988) a Autíčková romance (1990). Snímek Jak ulovit mamuta líčil atmosféru doby, ve které tato stvoření žila. Vyprávěl o pravěké rodině, matce, otci a jejich synáčkovi, kteří se po mnoha útrapách zbavili nenáviděného zlého mamuta. Nakonec jej ulovil svou vynalézavostí právě onen malý synáček. Výtvarníkem filmu byl Pravoslav Rada, který s režisérem Kadlečkem spolupracoval již na jeho snímku Bu-bu-bu. Film uspěl na MFF v Gottwaldově v roce 1983. V grotesce Slova, slova, slova se potkají při lovu ryb dva rybáři. Zpočátku neškodná konverzace na téma jejich úlovku se proměnila v hádku, v níž oba stupňovali použité hrubé výrazy. Jejich jedovatá slova se ve vzduchu zhmotnila a dopadala zpět na ty, kteří je pronesli. Snímek poskytoval morální poučení o tom, že slova mají svůj význam, a že je s nimi proto třeba zacházet opatrně. Myši



kočičiny rozvíjely myšlenku celoživotního nepřátelství mezi myší a kourem, který byl v tomto případě trochu samolibý, a myš mu prováděla nejrůznější rošťárny. Jejich vzájemná averze nabízela mnoho příležitostí pro natočení grotesky, jako se to podařilo v tomto případě. Využilo se přitom možností tvarových proměn plastelíny k jednotlivým situačním gagům. Myší kočičiny získaly cenu na MFF v Gottwaldově v roce 1988. Distribuční Autíčková romance byla groteskou o třech autíčkách, lásce na první pohled a souboji ze žárlivosti. Uplatnila se tu keramika Vladimíra Groše. Vzniklo dílo plné svěžích nápadů a gagů, které je zajímavé rovněž pro dnešní diváky. Stejně jako v předchozích filmech Kadleček potvrdil, že dovede tento tvárný materiál dokonale využít. Formelové filmy měly dětské diváky podněcovat k vlastnímu modelování, což potvrdil sám režisér: „Také vždycky u formelových filmů tajně doufám, že se děti inspiroují k vlastnímu modelování. Vždyť výtvarníky těchto filmů jsou umělci jako Zdeněk Seydl, Květa Pacovská a v případě Myších kočičin Pravoslav Rada.“ Plochou geometrickou skládanku Kadleček opětovně použil v distribučních filmech Trápení medvídko Brumly (1989) a Hvězdička a slon (1991) podle scénářů Milana Pavlíka. V prvním z nich režisér vyprávěl příběh medvídko, který si přičichl ke kytce, což vyvolalo alergickou reakci a začal kýchat. Při svém trápení ničil vše, co se mu připletlo do cesty – shodil komín, potopil loď. Kýchání se zbavil, až když si utrl čenich. Snímek Kuře (1986) o vylíhlém kuřeti v chladničce, které bojovalo o přežití, byl jediným kombinovaným filmem Ludvíka Kadlečka. Hranou část režíroval Jaroslav Bařinka. Prostřednictvím tohoto snímku se poukazovalo na nutnost zájmu i o osud malého organismu. Adresátem Kadlečkových filmů byl téměř vždy dětský divák, jehož Kadlečkovy filmy inspirovaly, vyvolávaly u něj potěšení a úsměv. Při dotazu novinářky na podstatu tvorby pro děti odpovídal poměrně jednoduše: „Nedovedu odpovědět nějakou „moudrostí“, ale myslím si, že je důležité, aby děti filmům rozuměly, aby se pobavily a aby v nich něco hezkého zůstalo nejen po dobu promítání filmu, ale snad natrvalo.“ Podle jeho spolupracovníků byl Kadleček inspirací i pro mladé tvůrce a nikdy neodmítl pomoc nebo radu, o kterou ho požádali. Za svoji

práci obdržel odznak Zasloužilého pracovníka kinematografie a byl také nositelem Vyznamenání za vynikající práci.

V ateliéru Týrlové se často hledaly nové možnosti obrazového, resp. materiálového ztvárnění předlohy. Milan Šebesta experimentoval s keramickými loutkami ve filmu – Pohádka z pece ohnivé (1984) podle scénáře Milana Pavlíka. Výtvarníkem byl klatovský keramik Gustav Fifka. Autorem námětu a scénáře se stal Milan Pavlík. Když se při natáčení nějaká loutka rozbila, byla nahrazována dřevěnou replikou. Bylo to snazší a rychlejší, než opětovné pálení hlíny. Literární předloha Milana Pavlíka vycházela z osobitého kouzla keramických loutek, ale musela počítat s omezenými možnostmi pohybu, což kladlo značné nároky především na vynalézavost animátora a režiséra Milana Šebesty. Výsledek potvrdil úspěšné splnění nelehkého úkolu. Poetická loutková pohádka vyprávěla o pasáčkovi ovcí, který se zamiloval do krásné princezny. O její srdce byl připraven usilovat. Díky důvtipu princezny byli jeho sokové zničeni. Vzájemná láska tak mohla dojít naplnění. V roce 1989 Šebesta natočil ve spolupráci s výtvarníkem Milošem Nesvadbou pohádku Švec a čert podle námětu Ivo Hejcmana a Břetislava Kotyzy. Vyprávěl příběh o ševci, který se z touhy po snadném životě upsal čertu, a teprve poctivá práce ho osvobodila z jeho spárů. Jako režisér se Šebesta podílel na dvoudílné zakázce pro slovenského zákazníka o Dujvetrisku v příbězích – Dujvetrisku a Palko, Dujvetrisku a Katka (1988). Obě díla, jejichž výtvarníkem byl František Palka, sledovala výchovný moment a to důležitost dostatečného pohybu a pobytu v přírodě, jakož i otužování u dětí.

Kameraman Antonín Horák se po delší přestávce vrátil k režii a realizoval loutkový film Nová Karkulka (1980). Snímek představoval moderní parafrázi klasické pohádky o Červené Karkulce a zlém vlkovi, který proměnil chaloupku babičky ve vojenskou základnu. S pomocí statečného zbojníka se podařilo Karkulce vlka přemoci a babičku osvobodit. Byl to téměř autorský film od scénáře až po režii. Jen výtvarnou stránku obstaral Jan Machálek. Hrůzostrašné pojetí snímku si nic nezadalo s tehdejšími filmovými horory. Posledním filmem před Horákovým odchodem ze

studia byl snímek *Strašidlo z vesmíru* (1988). Scénář napsal Milan Pavlík pod pracovním názvem *Vyzvědač z galaxie Gama*. Výtvarníkem filmu o strašákovi, který je unesen záhadnými návštěvníky z vesmíru a při svém návratu na zemi málem vyvolá ozbrojený konflikt, byl Jan Kovář.

Mechanik a animátor Eugen Spálený byl nejen zetěm Karla Zemana, ale také synem známého hispanisty a jazykovědce, který vyučoval na univerzitě v Olomouci. Spálený realizoval papírkový film *Čertík Fidibus* (1981) podle předlohy německého autora Güntera Spanga. Výtvarná podoba filmu nezapřela, že autoři spolupracovali se slavným tvůrcem. Spojitost s ním byla zřejmá také ze stylu a techniky animace. Přesto film postrádal poetiku a hravost. Byl jen nezaujatým, studeným převyprávěním předlohy.

Režisérka Taťana Havlíčková po absolvování gymnázia a neúspěšném pokusu o přijetí na výtvarnou akademii pracovala od roku 1968 v gottwaldovském studiu. Přes práci skriptky, kostymérky, výtvarnice kostýmů zakotvila v oddělení animovaného filmu H. Týrlové jako loutkářka. Debutovala loutkovým snímkem *Proměny bez konce* (1989), který postihoval věčné zákonitosti vzniku a zániku pomocí fantazie animované z barevné gázoviny. Havlíčková určila základ animovaných prvků v gázovině, kterou sama barvila, zpevňovala škrobem nebo drátky, tvarovala, vrstvila a zčásti i animovala spolu s Jindřichem Liškou. Ve filmu tento materiál prosvítal, vznášel se, padal, dával život tvářím, květům, slunci i ve větru poletujícím semínkům. Pulsoval pod takty doprovodné hudby a ožíval příběhem. Snímek byl natáčen pod pracovním názvem *Koloběh*.

Architekt Zdeněk Rozkopal si odskočil k animovanému filmu od své hlavní práce na hraných filmech. V osmdesátých letech natočil podle různých námětů ploškový film *Čtyři tajná přání* (1984), který představoval úsměvné zamyšlení nad smyslem života. Malý chlapec snil o tom, čím bude, až se stane dospělým. Vyslovená čtyři tajná přání se symbolicky spojovala s tužbami starého javoru. Velká očekávání dramaturgie od tohoto snímku zůstala nenaplněna. Pro *Sněhulákův sen* (1986) Rozkopal zvolil kombinaci technik loutkového a kresleného filmu. Pokusil se v něm vytvořit kritický snímek o nezdravé touze po moci a slávě, jež vede k rychlému

pádu. Ničím nevýrazné filmy nezaujaly ani diváky ani kritiku. Tři příběhy z řeckých bájí – *Olympijské hry* (1987), *Ikaros* (1988), *Báje o Sysifovi* (1990) byly inspirovány kresbami na starověké keramice. O charakteru práce s tímto materiálem a výtvarných návrzích filmu Rozkopal prohlásil: „Líbilo se nám, že ve výzdobě řeckých váz najdeme mezi ornamenty zarámovány všechny postavy těchto pověstí. Výtvarnou stránku tedy řeším tak, že se pokouším přenést tyto kresby do ploškového filmu a zachovat i jejich velice strážlivé barevné řešení.“ Záměrem kolekce filmů o starověkých příbězích bylo seznámit mladé diváky s vybranými bájemi starých Řeků. „Scénář na řeckou báji o olympijských hrách jsme psali společně s dr. Bohumilem Steinerem, který je autorem námětů. Na této bázi i na dalších – o Ikarovi, Sysifovi, Orfeovi – se nám líbilo, jak jsou jejich hrdinové podobni dnešním lidem. Obyčejně o těch druhých víme, co měli udělat a co ne. Ale jen málokdo z nás se zasměje sám nad sebou. Snad se nám to podaří v těchto pověstech, pokud v nich najdeme sami sebe. A snad si budeme držet palce, abychom také dovedli vyhrávat i nad osudem, jako oni nad bohy – pokud byli dost stateční a chytří,“ zmiňoval Rozkopal v souvislosti s tvůrčím cílem. Snímky prošly kiny opět bez ohlasu. V případě Rozkopala se ukázalo, že je schopným a ukázněným spolupracovníkem ostatních tvůrců. Jako režisér a samostatný tvůrce nebyl schopen prorazit se zajímavou látkou a jeho krátké filmy nebyly ničím výjimečné a jsou již dnes takřka pozapomenuty. Pro řadu lidí bylo zklamáním, že se jeho jméno objevilo po listopadu 1989 v *Cibulkových seznamech spolupracovníků StB*.

Původním povoláním návrhář bižuterie Josef Zeman byl od roku 1978 ve studiu zařazen jako režisér animovaných filmů. V osmdesátých letech realizoval se svým oblíbeným filmovým hrdinou vynikající grotesku *O neohroženém zajíci* (1982) a krátký distribuční film *Láska a zelí* (1986), který obdržel čestné uznání na MFF v Gottwaldově. Papírkový film *O neohroženém zajíci* vznikl na podkladě satirické bajky Jiřího Stana. Tento nedlouhý film měl potřebné tempo, rytmus, množství režijních i animačních gagů, které podporovaly jeho aktuální myšlenkové vyznění. Nic zde nebylo zbytečného, vše od začátku směřovalo k dobře vygradované pointě.

Pro kina připravil v osmdesátých letech krátký klasický loutkový film *O studánce s živou vodou* (1985), kde využil celou řadu trikových postupů z filmů Karla Zemana (kombinaci reálného deště s loutkami). Vlastní příběh byl adaptací pohádky Miloslava Baláše o tom, jak dobří manželé pomohli nemocné stařence a zachránili ji před smrtí. Autoři filmu tím upozorňovali na mravní myšlenku pomoci potřebným a nemocným. V souvislosti s filmem je třeba vyzvednout velmi dobrou práci animátora Bohuše Blechy, který tady s loutkami debutoval. Film získal jednu z cen na festivalech v Gottwaldově a Českých Budějovicích. V roce 1987 Josef Zeman obdržel za svoji práci odznak Zasloužilého pracovníka kinematografie. Techniku animace loutek si zvolil k vytvoření groteskního příběhu z divokého západu *Koňský western* podle scénáře Bohuše Blechy, ve kterém šerifův kůň zneškodnil hledaného desperáta, zatímco zbabělý šerif se ukrýval ve skříni. Film nebyl kvůli změnám v kinematografii bohužel realizován.

Zdeněk Ostrčil se po několikaleté práci na večerníčcích rozhodl k dokončení, resp. realizaci distribučního filmu *Komu patří její srdce* (1983) podle výtvarných návrhů Petra Poše. Animaci obstaral Arnošt Kupčik. V papírkovém filmu se hrálo o srdce sličné artistky, která se nedopatřením dostala do nepravých rukou, a chvíli trvalo, než našla pravého adresáta. Příběh byl vyprávěn v naivní, barvotiskové poloze. Kritika na tomto filmu sice ocenila animaci Arnošta Kupčika a hudbu Jiřího Kolafy, ale kritizovala výtvarnou složku, jíž měl scházet pel jarmareční poezie, kterou si poloha filmu žádala. O rok později Ostrčil natočil film – *Šiju, šiju pohádku* (1984), kde se splétaly různé pohádkové motivy. Hrdinové filmu byli nápaditě zhotoveni z pleteniny. Námět a scénář byl dílem Ivana Urbana, jehož komentář namluvil Petr Nárožný. Režiséru i animátorovi se podařilo dobrou předlohu realizovat s potřebným spádem i vtípem.

Dramaturgie animovaného filmu si v druhé půli osmdesátých let posteskla, že v posledních letech v gottwaldovském studiu postrádali – až na nepatrné výjimky – takzvané autorské filmy, které by byly osobitou autorovou výpovědí, které by byly jeho dítkem od nápadu až po kopii.

Současně si ovšem dramaturgové uvědomovali, že takové náročné filmy se těžko realizují tam, kde režiséři, animátoři i další tvůrci musí současně pracovat na několika filmech, pod neúprosným tlakem termínů, ekonomiky i technických potíží. Tyto skutečnosti pak měly vést ke ztrátě pravého tvůrčího ovzduší, pracovní pohody, ale i zanícenosti pro společnou věc, která by ovšem měla být vlastní nejen tvůrčím pracovníkům, ale všem složkám, které se na tvorbě a výrobě filmů podílejí.

V druhé půli osmdesátých let se projevil v gottwaldovském animovaném filmu také další prvek a to tzv. generační krize. Generační krize se v měřítku gottwaldovského studia jevila zcela zřetelně a ukazovala na naléhavou potřebu talentované a vysoce kvalifikované tvůrčí zálohy, bez níž by se světově proslulá a uznávaná tradice čs. animované tvorby postupně stala jen vzpomínkou. Zeman s Týrlovou tvorbu skončili. Dudešek s Kadlečkem měli již po šedesátce. Výsledky jejich následovníků zdaleka nebyly tak přesvědčivé. Mladá tvůrčí generace sice získala i získávala potřebné zkušenosti. Řada z nich jako Pálka, Blecha, Michal Zeman se věnovali jen večerníčkové tvorbě a na volnou tvorbu zcela rezignovali.

Studio Gottwaldov trpělo v oblasti animovaného filmu chronickým nedostatkem režisérů a nebylo možné spoléhat na příchod zavedených tvůrců. Vedení studia proto plánovalo poskytnout příležitost k režijní práci těm, kteří se už v animovaném filmu osvědčili. Proto do plánů na rok 1989 zařadili režijní debuty Bohuše Blechy a Ladislava Pálky. Nakonec tito tvůrci v oblasti distribučních filmů svá díla nerealizovali. K získání personálních rezerv studio navázalo spolupráci s Uměleckoprůmyslovou školou v Uherském Hradišti: společně usilovali o speciální výuku studentů ve dvouletém kursu pro animovaný a kreslený film, a to nejenom pro potřeby studia, ale i pro jiná studia Čs. filmu a Čs. televize. Pro roky 1990-91 se počítalo s dalším pokračováním série filmů podle starořeckých bájí a zároveň se zvýšením počtu loutkových filmů.

# 90. LÉTA - KONEC STÁTNÍHO MONOPOLU

V animovaných filmech se klade důraz na perfektní animaci, výtvarnou i zvukovou stránku a tím pochopitelně i na režii, přičemž žádnou z těchto složek nelze podcenit, ale ani přeceňovat na úkor ostatních. Umělecké dílo může vzniknout jen tehdy, podaří-li se všechny tyto složky spojit v jeden adekvátní, působivý celek. Tato definice jistě platila rovněž v přelomových devadesátých letech, kdy došlo ke značným proměnám i v oblasti filmu.

V roce 1990 se zatím projeví jen kosmetické změny, kdy došlo ke změně názvu stávajících výrobních jednotek na Filmové studio Zlín a na Filmové laboratoře Barrandov, odštěpný závod Zlín. Důvodem bylo přejmenování města z Gottwaldova opětovně na Zlín. Velice důležitou událostí bylo zrušení nadřízeného a koordinujícího orgánu Ústředního ředitelství Československého filmu, které bylo neoprávněně vnímáno jen jako zbytné byrokratické centrum, jež tuzemskému filmu nepřineslo nikdy nic dobrého. Stalo se tak v roce 1990 na základě iniciativy Filmového a televizního svazu (FITES), kterou vláda schválila s účinností od 1. 1. 1991. Filmaři však zapomněli, že na existenci ústředního ředitelství je vázán vnitřní okruh samofinancování čs. kinematografie. Jeho zrušením došlo k atomizaci jednotlivých podřízených složek, tj. jednotlivých studií, laboratoří, Ústřední půjčovny filmů apod. Zejména ziskové celky jako Filmexport a Ústřední půjčovna filmů nechtěly výtěžky převádět zpět do výroby studií. Dříve zisky mířily na ústřední ředitelství, které je přerozdělovalo studiím na výrobu. Nyní samostatné výrobní celky si vydělané prostředky nechávaly. Nemohl je už k tomu nikdo nutit, neboť nadřízený orgán byl zrušen. Od 1. 1. 1991 musely všechny společnosti tedy i Filmové studio Zlín fungovat zcela samostatně, což nemohlo být dlouhodobě udržitelné.

Proto musel stát téhož roku přidělit jednorázovou dotaci na dokončení rozpracovaných projektů jednotlivým studiím v celkové výši 100 milionů korun. Potom skončila přímá státní podpora filmovým projektům, která byla dále udělována pouze formou grantů. Jednotlivá studia tak musela sama hledat zakázky a práci pro svoje zaměstnance. Protože to nebylo jednoduché, musely svoje pracovníky propouštět. Masivní propouštění pracovních sil nastalo také ve Filmovém studiu Zlín během roku 1991. Zvláště bylo, že řídicí aparát studia byl redukcí takřka nedotčen.

Protože se připravovala privatizace i v oblasti filmu, na základě privatizačního projektu se dosavadní podniky ve filmovém areálu sloučily v jednu společnost – Ateliéry Zlín, a.s. Aby alespoň část uměleckých pracovníků mohla ve studiu zůstat, byla téhož roku 1992 založena Vyšší odborná škola filmová Zlín s.r.o., kde tito pracovníci zakotvili jako učitelé. Z pracovníků animovaného filmu to byl především Milan Šebesta. Vznik této školy však znamenal likvidaci ateliéru Hermíny Týrlové, neboť toto studio bylo přestavěno a rozděleno na jednotlivé učební třídy, kde probíhala výuka.

Vzhledem ke změnám v kinematografii vznikl po revoluci v Ateliérech Zlín zajímavý distribuční koprodukční česko-španělský ploškový cyklus O lovcích Horácovi (1992), který nakreslil a režíroval Stanislav Remeš. Seriál měl šest dílů a vyprávěl o zážitcích starého lovce se zvířaty v tropickém pralese. Komentář namluvil Rudolf Hrušínský. Režisér Ludvík Kadlecěk realizoval skládkankový snímek Hvězdička a slon (1991), který byl již zmíněn v souvislosti s použitou animační technikou. Scénář Milana Pavlíka vyprávěl o spadlé hvězdičce, které přátelství se slonem přineslo nucené vystupování v cirkusové manéži. Ctižádostivý princípál a věznitel v jedné osobě byl díky jejímu příteli poražen a hvězdička se tak mohla vrátit zpátky na nebe. Ve složitých letech debutovala zakázkovým ploškovým filmem dosavadní animátorka Sylvie Sedlářová. Snímek Růžová mašlička (1991) byl vyroben pro Slovenský zdravotní ústav a vybízela děti k dodržování základních hygienických zásad. Tařana Havlíčková stihla ještě natočit zakázkový loutkový snímek – Když se hledá království (1991). Takové štěstí neměl režisér a výtvarník Michal Zeman, který v letech 1990–1991

vytvořil výtvarné návrhy dekorací a loutek pro animované filmy Western a Kamenné srdce svého otce Josefa Zemana. Ani jeden z projektů nebyl realizován. Na debuty v oblasti distribučních filmů pro Ladislava Pálku a Bohuše Blechu už také nedošlo. Režisér Jan Iván natočil výukový ploškový film Sooper the super snake learns to read (1992), který sloužil výuce anglického jazyka. Jindřich Liška realizoval zakázkový snímek Dievčátko Bibi a prasiatko Kvik (1991) pro bratislavskou televizi podle předlohy Inge Feustelové. Výtvarné návrhy připravila Taťána Havlíčková. Příležitost dostal režisér Milan Šebesta, který se jako technický režisér a animátor klasických loutek podílel na filmu Sir Halewyn (1994) spolu-režiséra a výtvarníka Petra Poše. Námět vycházel ze staré vlámské pověsti, kterou zaznamenal Charles de Costar a do podoby loutkové jednoaktovky zpracoval Michel de Ghelderode. Posledním distribučním filmem Ateliérů Zlín se stal snímek Libuše Palečkové – A kdo jsem vlastně já? (1994), jehož výtvarníkem byl Josef Paleček. Poetický příběh malého panáčka vylouplého z rámečku bohužel nebyl příliš uváděn. Tento hrdina na své cestě za poznáním potkával věci všedního světa (slunce, země, zvířata, lidi), postupně se dozvídal, kdo kam patří. Postupně dospěl k základní otázce, kdo je on sám. Protože distribuční krátké animované filmy pro kina již nebyly distribučními společnostmi do programů kin zařazovány, nebyly tedy již studii animovaného filmu vyráběny. Chybějící poptávka byl jeden z důvodů, proč studia v ČR obecně přešla pouze k zakázkové tvorbě především pro televizi.

V devadesátých letech po radikálních změnách ve zlínském studiu drtivá část autorů založila studio v Malenovicích. Studio Zlín-Malenovice vzniklo koncem roku 1991 v pronajatých prostorách firmy OHNÚT Malenovice. Zabývalo se pouze zakázkovou tvorbou krátkých animovaných filmů – večerníčků pro Slovenskou televizi Bratislava. Se studiem spolupracovali režiséři Ludvík Kadleček, Josef Zeman, Zdeněk Ostrčil, Jindřich Liška, Ladislav Vlček. Mezi spolupracovníky patřilo dalších 15 tvůrců všech filmových profesí, většinou bývalých zaměstnanců Ateliérů Zlín. Jindřich Liška vzpomínal na práci v tomto studiu trochu rozpačitě: „V Malenovicích postavili studio lidé, kteří ztratili práci ve zlínských

filmových ateliérech. Příjemné prostředí tam moc nebylo. Hluk a prach, protože studio stálo blízko cesty. Ale udělali jsme v něm jedenadvacet dílů televizního večerníčku Káč, káč. Práce bylo dost, dokud se nerozdělila republika.“ Rozdělení Československa a ekonomické problémy Slovenské televize v Bratislavě vedly k postupnému úbytku večerníčkových zakázek a studio v Malenovicích ukončilo v roce 1998 svoji činnost. Produkci animovaných filmů tak po jistou dobu představovala pouze produkce zlínské Vyšší odborné školy filmové na Kudlově, kam přišli učit z Malenovic Bohuše Blecha a Ivo Hejcman. Michal Zeman odešel učit na Střední uměleckopřmyslovou školu v Uherském Hradišti. Po vzniku Univerzity Tomáše Bati byl vyučován animovaný film také na této škole, kde jej přednášeli Milan Šebesta, Michal Zeman, Ivo Hejcman.

Ukončení výroby animovaných filmů ve Zlíně dostalo řadu místních umělců do složité situace, neboť museli vzít za vděk řadou jiných povolání, neboť možnost pracovat u filmu již neměli. Řada z nich tak po masivním propouštění z ateliérů na konci roku 1991 šla do soukromé sféry. Ostatní tak učinili po likvidaci malenovického studia. Někdo pracoval v ZOO, jiný prodával kotle, další byl ve skladu, jiný podnikal v prodeji knih, provozoval nakladatelství, půjčoval svatební a společenské šaty, další dělal restaurátorskou činnost apod. Lidé se živili, jak se dalo. Někteří měli štěstí a mohli odejít přímo do důchodu. Jen hrstka mohla učit na škole animovaný film. Byl to smutný konec zlatých časů zlínské animace. Ve veřejné soutěži v roce 1998 koupila rozhodující balík akcií Ateliérů Zlín, a.s. společnost Bonton, a.s. Vznikla tak nová společnost Ateliéry Bonton Zlín, a.s., která obnovila produkci animovaných filmů. Období, kdy se tato společnost věnovala výrobě filmů, tj. do roku 2006, znamenalo poslední renesanci animovaných filmů ve Zlíně, neboť vzniklo na 100 krátkých filmů, především zakázkových seriálů – Pat a Mat, Berta a UFO, Spirello, Bob a Bobek, Spejbl a Hurvínek. Distribuční animované filmy již ve Zlíně nevznikaly. V současnosti se mohou diváci pouze ojedinele setkat s filmem ze zlínské produkce, většina snímků pochází ze studentské proveniencí UTB. Zlaté časy animovaného filmu ve Zlíně definitivně skončily.

# KRESLENÝ FILM GOTTWALDOVSKÉHO STUDIA

Po osvobození v roce 1945, kdy většina tvůrců kresleného filmu odešla do Prahy, zůstalo ve Zlíně zachováno pouze oddělení kresleného grafu. Počet jeho pracovníků byl ovšem minimální. Tvorba kreslených filmů byla v Gottwaldově obnovena až na začátku sedmdesátých let na základě stranických požadavků. Převážně nutnost jejího vzniku souvisela s potřebami Československé televize po zakázkových filmech a večerníckových seriálech pro děti. V oddělení kresleného filmu pracovali na konci roku 1974 převážně mladí lidé – absolventi uherskohradištské uměleckopřemyslové školy. Počítalo se s brzkým rozšířením oddělení. Režisér a výtvarník Bohumil Šejda, který režíroval první kreslené filmy vzniklé po obnově studia kresleného filmu, zaškolil nové pracovníky. Šejda vystudoval reálku v Olomouci. Začínal v době války v Ateliéru filmových triků (AFIT) v Praze. Později pracoval jako animátor hlavně u amerického režiséra Gena Deitche. Pražský kameraman Jaroslav Forman zasvětil do tajů kameramanské práce u kresleného filmu gottwaldovského kameramana Bohuslava Pikharta. Šejda přinesl do zlínského ateliéru pojetí práce ve stylu pražského studia Bratři v triku, kde hlavně pracoval. Svěbytný gottwaldovský pohled přišel až s tvorbou Ladislava Vlka a Ivoše Hejcmana. Pro oddělení kresleného filmu byla v roce 1975 zakoupena Liškova vila na Kudlově, kde oddělení sídlilo až do devadesátých let.

Zpočátku tvůrci pracovali na třech filmech: Stařec a myš, Stařec a pes, Stařec a kočka. Nakonec byl dokončen pouze prvně jmenovaný titul. Prvním kresleným filmem natočeným v Gottwaldově po obnovení výroby se tak stala groteska Stařec a myš (1974) podle scénáře Milana Šimka, kterou

Šejda jako režisér debutoval a mimo jiné ji i animoval. Bohužel v animaci došlo k částečnému posunu Jiránkovy kresby, která se ve výsledku liší od předlohy. Příběh líčil pokus starého muže o vyhnání myšního vetřelce z domku za pomoci silnějších protivníků kočky a psa, což však vedlo k obtížím, které pomohla vyřešit ta samá myš, kterou muž dříve vypudil. Následovala parafráze známé pohádky O slepičce a kohoutkovi (1975), jejíž hrdinové se objevovali tentokrát v lidské podobě, a měli tedy i poněkud jiné problémy. Ve filmu Kdo se směje naposled (1977) Šejda uvedl dětského diváka do světa zvířat a poučil jej ve smyslu známého přísloví, že poslední se směje nejlépe. V roce 1983 vznikl distribuční pohádkový snímek podle Aleny Vostře Rusalka Hupsalka (1983). Humorný příběh vyprávěl o rusalce, která neuměla tancovat. K přednostem tohoto filmu patřila řada animačních nápadů i vtipný komentář tlumočený Jitkou Molavcovou. Hrdinové večerníckového seriálu Roby a Boby se objevili v kresleném filmu pro kina Poplach na hradě (1984) o pohádkových strašidlech, z nichž se vyklubou filmaři. Podle scénáře Jindřicha Vodičky vznikl další Šejdův snímek Žabomyší vojna (1985). Jednalo se o zdařilou grotesku se všemi aspekty tohoto žánru, která ukazovala na příběhu dvou rivalů konkrétní období rčení, že v nouzi poznáš přítele. Snímek byl úspěšný i jako prodejní artikl. Ekologický podtext měl Šejdův film Velké stěhování (1988) podle scénáře Bernadetty Šilingerové. Představoval grotesku o ptácích, které lidi vypudili z jejich přirozených domovů na stromech a ptáci se jim za to „odvděčili“ obsazením nově vybudovaného sídliště. Nakonec se lidé umoudřili a vysázeli ptáčkům nové stromy, kam se mohli navrátit.

Dosavadní fázaři se k samostatné práci dostávali až po určité době. Výtvarník a animátor Ladislav Vlk natočil v ateliéru kresleného filmu v roce 1979 tři distribuční morality: Chata, Vůně, Červ. Vůně byla satirou na úplatkářství. Chata kritizovala rozmach chataření a chalupaření. K uvedeným filmům o rok později přibyla ještě Sprcha (1980), která se zařadila k environmentálním filmům. Varovala před znečišťováním vod různými odpady a v neposlední řadě i před mytím automobilů ve volné přírodě. Kreslená pohádka pro nejmenší diváky o vodníkovi Doma je doma (1982)

získala Zvláštní cenu na festivalu ve Španělsku. Nenáročný a jednoduchý příběh byl vyprávěn přehledně a výtvarně vkusně, i když na jeho rytmu, způsobu gradování a vypointování některých scén se podle kritiky projevil určitý nedostatek režijních zkušeností. V roce 1988 vznikl Vlkův ryze autorský film *Zvoneček štěstí* (1988), což byla moralita o lidské hamižnosti a nepoučitelnosti. Jako kameraman na něm pracoval Zdeněk Krupa.

Animátor Ivo Hejzman úspěšně debutoval jako režisér krátkým distribučním filmem *Strašák* (1986), kde vynikajícím způsobem rozhýbal obrázky Bohumila Šejdy. Moderní kreslená pohádka vyprávěla o strašákovvi, který hlídal pole, plné zelných hlávek. Bral svou práci poctivě, ale v okamžiku, kdy bylo pole sklizeno, neměl už vlastně co dělat. Byl z toho velmi smutný a ani zajíci, jeho stálí protivníci, ho nedovedli rozveselit. Až jeden z nich přinesl hlávkou zelí a strašák měl opět na poli co hlídat. Ve spolupráci s Vladimírem Jiránkem natočil Hejzman mystifikaci *Computerland* (1987) a s Petrem Pošem pak snímek *Medvěd Ferdinand ve městě* (1989). *Computerland* představoval humorné pojednání o lidstvu a technice, resp. robotech, kteří se poučili z tragického osudu lidstva. Posledně jmenovaný snímek zobrazoval tragikomický osud medvěda, který zatoužil po životě ve městě, když se však po řadě zklamání i některých úspěších zatoužil po návratu, celková situace se změnila. Výchovný charakter měl i zakázkový film pro bratislavskou televizi *Odysea nicotiana* (1990).

Režisér Jan Iván napsal vtipný scénář a natočil ho v roce 1982 pod názvem – *Jak to bylo s hastrmanem?* Příběh pojal jako humorně „vědecké“ pojednání o původu populární pohádkové bytosti. Výtvarníkem byl herec Miloš Nesvadba. Podle námětu Miroslava Baláže vznikl snímek *Dobry pomocnik* (1984), pro nějž vytvořil výtvarné návrhy Václav Houf. Film líčil valašskou lidovou pohádku o chudém chalupníkovvi, který nečekaně získal neocenitelného partnera, schopného vykonat jakoukoli práci. Protože chalupník rychle přivykl zahálčivému životu, jeho pracovitě ženě došla trpělivost a rozhodla se zakročit. Filmu nechybí humor ani morální ponaučení, má slušnou, vyrovnanou animaci a potřebné tempo vyprávění. Další snímek Iván natočil podle povídky Jaroslava Haška pod názvem *Aféra s křečkem*

(1987), který vyprávěl o trápení s křečkem, který se proti vůli rodiny zabydlel v pohovce. Zvíře sice sjednotilo rodinu, ale donutilo ji k mnoha zoufalým činům. Kritika ocenila, že vznikl veselý příběh s řadou gagů.

Příležitost k samostatné práci dostal také dosavadní animátor Břetislav Kotyza, který natočil snímek *Profesionál* (1980). Ve stručnosti tento krátký kreslený film předvedl člověka konzumní společnosti, který žil ve světě, v němž bylo nutné za vše zaplatit dokonce i za sny. Pod jeho režijním vedením vznikla i groteska *Concerto grosso credencioso* (1989).

Podle básně Vodník od K. J. Erbena nakreslil a režíroval Jan Staněk snímek *Léto končí podzimem* (1980). Krutý závěr balady autoři upravili, čímž její obsah celkově znehodnotili. Opuštěný vodník totiž ve filmu pochopil, že dítě patřilo k matce, a proto jej nezabil. Vina opuštění vodníka dívkou zůstala nepotrestána. Hostující Igor Ševčík natočil autorský kreslený snímek *Evoluce* (1981), výtvarně založený na oživení črtané barevné kresby na černém pozadí. Film zachycoval v jednotlivých etapách vývoj života na Zemi od nejprimitivnějšího stadia až po člověka. Diváci mohli pozorovat překotný vývoj fauny od prvoků, přes ryby, opice až k člověku. Dva lidé, tvoření pouze bílou linií, si na rozdíl od předešlých druhů navzájem prikazovali a bojovali proti sobě. Bohaté transformace byly po celou dobu animovány na černém pozadí a použitou technikou bylo pozoruhodné množství zářivých, blýskavých barev, které proměny tvořily. V myšlenkovém pojetí snímek upozorňoval na nebezpečí násilí, které mohlo tento vývoj zbrzdit nebo dokonce úplně znemožnit.

Až do počátku devadesátých let fungovalo oddělení kresleného filmu vedle oddělení animovaného grafu, pak došlo k jejich organizačnímu propojení. Na počátku devadesátých let se zlínský kreslený film začal věnovat reklamní a propagační grafice, zároveň se v jeho tvorbě začaly objevovat také zakázkové projekty pro cizí a další zakazníky, Českou televizi i soukromé firmy. Pro italského zakazníka vznikl v roce 1992 úvodní díl seriálu Alibaba. Animátor Martin Otevřel realizoval ve spolupráci se španělským režisérem Calpurio Pisonem krátký film *El bueno de Cuttlas* (1992). Snímek, který Otevřel animoval, získal Hlavní cenu na festivalu

v Bilbao (1992), Hlavní cenu a Cenu Hermíny Týrlové na MFFDM ve Zlíně (1992). Následující film Sto kanonů pro Banditu (1993), jenž Otevřel také animoval a měl pomocnou režii, získal cenu literárního fondu – PIEROT (1993). Na festivalu TV filmů v Cannes získal zvláštní cenu poroty. Otevřel rovněž realizoval animované titulky pro film Zdeňka Zelenky Nesmrtelná teta (1994). Zakázkové filmy a seriály pro televizi neposkytovaly tvůrcům dostatek prostoru pro zobrazení vlastních představ a názorů. Od počátku tedy vznikaly také snímky distribuční vedle již zmíněné zakázkové tvorby. Některé filmy natočili hostující režiséři a výtvarníci.

## VEČERNÍČKY

První večerníčky se začaly v Gottwaldově natáčet v roce 1966 pro Československou televizi, zejména pro Hlavní redakci pořadů pro děti a mládež Bratislava. Vedle večerníčků vznikaly rovněž jednotlivé krátké animované filmy jako zakázky pro objednavatele. Animovaná tvorba točila jeden televizní večerníčkový seriál za druhým. Postupně jejich kvantita narůstala a vznikalo až 20 dílů animovaných večerníčků za rok. Vedení studia zdůrazňovalo význam a dopad tohoto televizního žánru jako velmi specifického a důležitého pro etickou a estetickou výchovu nejmladšího diváka, který by neměl být jen otázkou výrobní, ale také nanejvýš uměleckou. Výrobní realita byla zejména v sedmdesátých letech poněkud odlišná. Točilo se většinou na dané scénáře, v nichž se často nedostávalo vlastního autorského pohledu. Hlavní starostí studia bylo naplnění plánu, tj. odevzdání plánovaného počtu filmů, přesněji řečeno kusů. Nápad, který kdysi stačil na jeden krátký film, vydal zejména v sedmdesátých letech i na celý televizní seriál. A výjimkou nebyly tituly, které se podařilo natočit bez jediného nápadu. Vedle slabších večerníčků vznikla řada velice kvalitních seriálů, které v sobě mají poctivost jejich tvůrců. Večerníčky byly také příležitostí pro mladé tvůrce, kteří na nich mohli získávat animátorské a režisérské zkušenosti. Problémem některých večerníčkových cyklů se stala přemíra mluveného slova a občas malá myšlenková a výrazová vynalézavost.

Jen pro příklad uveďme, že mezi léty 1966 a 1983 se v Gottwaldově natočilo 270 animovaných večerníčků především pro bratislavskou televizi a jen skutečně malá část pro Československou televizi Praha. Při průměrné promítací době osm minut představovaly tyto vyrobené večerníčky nepřetržitý promítací čas 36 hodin. Nesmíme zapomenout, že souběžně s výrobou večerníčků byla zahajována literární a výtvarná příprava dalších seriálů pro natáčení v příštích letech. Přestože se na Kudlově postupně natáčelo 20 až 25 dílů večerníčkových seriálů ročně, bratislavská televize

red. j.  
přelom  
s Hlavni  
2. let



si přála dodání většího počtu, což nebylo s ohledem na technické možnosti studia uskutečnitelné.

Ve studiu Karla Zemana dostal šanci uplatnit se samostatně dosavadní výtvarník Josef Zeman už na konci šedesátých let, kdy vznikla potřeba po prvních slovenských večerníčcích. V roce 1968 rozpohyboval postavičku kuchaře Buchtičky, který prožíval dobrodružství mezi loupežníky nebo s nevydařenou hostinou. Jako kameraman s ním tehdy spolupracoval Bohuslav Pikhart. Ploškový cyklus nesl název Dobrodružství kuchárika Buchtičku a měl 13 dílů. Josef Zeman byl autorem jeho námětu, scénáře i výtvarných návrhů. Komentář namluvil Jozef Króner. V Zemanově studiu vznikl také ploškový seriál podle předlohy Márie Viceníkové Příhody psika Bodrika (1968–1972), který měl 7 dílů. Režiroval ho dosavadní Zemanův výtvarník Zdeněk Ostrčil. Ostatní seriály obou režisérů už vznikly ve studiu Týrlové. Josef Zeman s Ostrčilem společně natočili ploškový seriál Somárik (1973–1975) a 5dílný papírkový seriál Pip a Pup – Lunapark (1975–1977) o dvou malých opičkách. Námět napsal Kazimír Barlík. Ostrčil realizoval velice úspěšný ploškový seriál podle předlohy Jozefa Pavloviče Bračekovia mravčekovia (1977–1984), jehož třináct pokračování baví dětské diváky dodnes. Vyprávěl o dvou mravencích Julovi a Gustovi, kteří hravě a důmyslně vyřeší všechny problémy při objevování okolního drobného světa v trávě. Pletené poloplastické loutky oživil Ostrčil v sedmidílném seriálu Strapúšik (1987–1989) o stařence a jejích dvou přátelích Strapúšikovi a Mračaudle. Komentář Lubice Kováčové namluvil Milan Kňažko. Scénář Dany Škrindlové natočil v 13dílném cyklu Bolo raz jedno teliatko (1991–1995). Papírkový seriál vyprávěl o telátkovi Malinovi, které poznává okolní svět. Posledním seriálem Zdenka Ostrčila byl ploškový cyklus – Čo videli stromy (1996–1997), ve kterém stromy vyprávěly zvědavé dívce svoje příběhy z různých končin světa.

Josef Zeman natočil v letech 1978–1983 sedmidílný ploškový seriál Marcelko a dedko Bonifác o velkém přátelství dědy Bonifáce a jeho starého auta, které jezdilo na rybízovou šťávu. Scénář napsal Zdeněk Rozkopal. S oblíbeným hrdinou zajícem vznikl populární sedmidílný papírkový

večerníčkový seriál Ako zajac prekabátil lenivého horára (1985), ve kterém Josef Zeman projevil cit pro akci a nezbytný rytmus. Jednotlivé díly byly nazvány podle dnů v týdnu a každý díl znamenal pro hajného ztrátu jedné hlávky zelí. Dosáhl i mezinárodního úspěchu, neboť seriál si oblíbili i zahraniční diváci především v Německé spolkové republice, kde byl uváděn pod názvem Der Hase und der faule Förster. Vzhledem k tomu, že postavy užívaly specifický pohádkový jazyk, nebylo nutné seriál dabovat do němčiny. Vedle toho Zeman natočil čtrnáctidílný ploškový seriál Lap a Hopko (1987–1989, 1993–1994) o dvojici psích detektivů, jehož velká část vznikla již v soukromém malenovickém studiu. Nápady a příběhy byly blízké dětem svou pohádkovostí. Tamtéž vzniklo rovněž pokračování úspěšného papírkového seriálu Kač, kač, kač (1989–1991, 1994–1997) o veselých dobrodružstvích dvou kačerů a profesora Sedmihláska – lovce zvuků. Oba seriály nedosáhly kvality předchozích Zemanových prací, což ve velké většině zapříčinily nekvalitní scénáře.

Ještě než blíže popíšeme večerníčkovou tvorbu kmenových autorů studia Týrlové, zmíníme, že počátky slovenského večerníčku můžeme najít v roce 1965, kdy televize začala vysílat program Rozprávka na dobrú noc. Bylo to však nepravidelné vysílání. Současný název večerníček se začal používat v roce 1974. Nejstarší znělka slovenského večerníčku pochází z roku 1966. Byla černobílá a malé diváky vítala pět let. Hlavním hrdinou byl ježek hrající na klavír v paneláku. Pro naši věc je nejdůležitější znělka druhá, která vznikla v roce 1968. Natočila ji podle vlastního námětu Hermína Týrlová. Výtvarné návrhy připravil Jan Dudašek. Hudbu napsal Evžen Illín. Tato černobílá znělka se používala v letech 1971 až 1976. Blížší popis uvádí, že v jejím úvodu vidíme pletený hranatý košík na šicí potřeby a vedle něho stojící stolní lampičku. Z košíku vyskočí hadrový panáček, který rozsvítí lampičku. Vyskočí druhý panáček, který lampu zhasne. Nastane honička. Na jejím konci lampička opět svítí a na stínidle vidíme dětské figury. Týrlová k realizaci znělky uvedla: „Na rozdíl od toho, co dělá Praha, je to poněkud intimnější, s lampou, s procítěním panáčka, má to hezkou hudbu Evžena Illína. Dost se to vydařilo. S bratislavskou televizí

jsme nyní v plné práci. To ovšem děláme mimo vlastní pracovní plán, a tak je u nás takové pracovní tempo, jaké dosud nikdy nebylo. Až dokončím jeden z večerníčků, začnu s filmem, který jsem loni odsunula.“ Dnes se diváci setkají s jinou znělkou, kterou natočil v Praze Ladislav Čapek. Její zrod souvisel se zaváděním barevného vysílání. I sama Hermína Týrlová podlehla vábení večerníčka a natočila jeden díl podle vlastního námětu Ferko Mechúrik (1968), který vznikl pod názvem Vejtaha. Výtvarníkem byl Ludvík Kadleček a hudbu složil Jiří Kolafa. Náročnost výroby ji ale přivedla k myšlence realizovat jen volnou tvorbu, což také učinila.

U Týrlové ve studiu vznikly v letech 1968–1973 poloplastické reliéfní seriály Ludvíka Kadlečka a Jindřicha Lišky podle předlohy Jozefa Cíger-Hrónského Smělý zajko a Smělý zajko v Africe. Kadleček s Liškou natočili také loutkový seriál podle námětu Milana Pavlíka Dobrodružství strašiaka Alfonza (1970–1971). Podle knihy Petera Glocka oba tvůrci vytvořili reliéfní loutkový seriál Kominárik (1973–1977). Veselé příběhy kominíka na vandru od jara až do podzimu zaujaly diváky poetickou polohou, hudbou Štěpána Koníčka a přesným komentářem v podání Karola Machaty. Seriál měl 13 dílů. Kadleček s Liškou plynule navázali zpracováním předlohy Nataši Tanské, a tak vznikl poloplastický seriál Příhody vrabčiakov Žmurka a Frnka (1978–1981), k němuž zkomponoval hudbu Zdeněk Liška. Poloplastická loutka ožila také v jejich 21dílném seriálu s hrdiny z broučí říše Lienka Anulienka (1982–1988) podle předlohy Jozefa Pavloviče. Prostřednictvím příběhů se dětská diváci seznamovali s překrásnou přírodou a jej mnohotvárností. V ději se brouci občas postavili proti sobě, ale beruška Anulienka se s každým snažila sjednat mír a pohodu. Dařilo se jí to díky jejímu milému vystupování, vynalézavosti a vtipu. Přes nepochybnou poetičnost knižní předlohy se Kadlečkovi nepodařilo najít vhodnou výtvarnou polohu seriálu. Po letech vysílání bohužel seriál oku diváka neladí. Moduritové reliéfní loutky oživil Kadleček v 7dílném seriálu Zázračná chobotnica Krejzy (1986–1990) podle scénáře Aleny Vostřé o dobrosrdečné chobotnici, která bavila své sousedy a známé, zbavovala je svými kouzly trápení a starostí a dělala život v moři radostnější a zábavnější. Za druhý díl

z tohoto cyklu pod jménem Koníček Vyskočjanko obdržel Kadleček Cenu za večerníček na MFF Gottwaldov v roce 1989. Nepochybná nápaditost v animaci nemohla překlenout nedostatky ve výtvarném pojetí. Stejná animační technika byla použita v příbězích o malém letadélku Letecké příběhy (1997). Tento seriál podle scénáře Ladislava Vlka však již natočil předčasně zesnulý režisér Petr Ohnút. Seriál vyprávěl o letadélku, které bylo nejen veselou hračkou, ale i dobrým kamarádem a pomocníkem. Kadleček zpracoval také 28dílný seriál Ahoj braček! (1991–1996), kde použil jako materiál dětskou skládku. Scénář veselých dobrodružství dvou rozpustilých brášek plných fantastických proměn napsal Milan Pavlík. V souhrnu nemůžeme popřít, že Kadleček vytvořil řadu klíčových děl slovenské večerníčkové tvorby, které patří do zlatého fondu tvorby pro děti.

Rovněž režisér Garik Seko pracoval na večerníčcích. V roce 1969 zpracoval sedmídílný seriál s postavičkou Peháčika (1969–1970) podle námětu Zdeňka Cholka a Vladimíra Bárty. O rok později vznikly na základě scénáře Eduarda Castiglioneho Indiánské rozprávky (1970–1971) a reliéfní cyklus Števko Drievko a Alienka z polienka (1974) podle předlohy Jozefa Pavloviče.

Režisér Jan Dudešek vytvořil celou řadu seriálů pro bratislavskou televizi. Jedním z prvních byl desetidílný reliéfní loutkový Čin-čin (1970) podle Ludmily Podjavorinské o životních osudech vrabčáka Čima Čimčara a jeho kamarádky Činky. Loutkový seriál Miláčik (1971) vyprávěl o malém, neposedném a zvědavém medvídkovi a o jeho laskavé staré mamince. Následoval poloplastický seriál Meduška (1975–1978) podle knížky Eleny Čepčkové. Pohádky vyprávěly o usilovné včelce, která sbírala pyl z kvítků na léčivý med a doma ochraňovala bylinkovou lékárnu, díky níž mohla pomoci koze, čmelákovi i roháčovi. Další seriál Zimné rozprávky (1974–1976), podle knihy Jána Navrátila o chlapci Mrazulkovi, byl vytvořen rovněž reliéfní technikou. Dlouhých sedmáct let vznikl čtrnáctidílný reliéfní večerníček Danka a Janka (1971, 1986–1988) o dvou sestřích dvojčatech, Dance a Jance, které vstupují do světa vytvořeného dětskou fantazií. Námět napsala Mária Ďuríčková. V průběhu realizace Dudešek zemřel, a tak

seriál dokončil Ladislav Pálka, který nebyl v titulcích jako režisér uveden. V osmdesátých letech Dudešek natočil papírkový třináctidílný seriál Veselé vtáčí rozprávky (1983–1985) o různých ptáčcích a jejich veselých příbězích. Předlohou byla knížka Zbyňka Malínského Ptáčkoviny. Podle scénáře Ivo Hejcmana vytvořil Dudešek cyklus Rozprávky starej vrany (1979–1981). Vedle toho vznikl 7dílný seriál Příběhy malých cestovatelů (1983–1986) podle scénáře Anny Minichové o pohybu a transportu semínek v přírodě.

Výtvarník Ladislav Vlk natočil 15dílný ploškový seriál Rozprávky priateľstvá (1976–1978), který se realizoval na motivy pohádek svazových republik SSSR. Jeho výtvarníkem byl Zdeněk Rozkopal. Tento umělec připravil návrhy spolu s Břetislavem Kotyzou i pro 14 dílů Vlkova ploškového seriálu Rozprávky zo škrupinky (1979–1981). Cyklus vyprávěl o dvou kohoutech Bacuľkovi a Šidielkovi a jejich dobrodružstvích. Podle Dušana Duška vznikl kreslený seriál Pištáček a Marcel (1979–1981). Tento cyklus představoval příhody dvou chlapců, z nichž jeden byl bystrý a šikovný a druhý hloupý a zlomyslný. V jednotlivých příbězích vždy zvítězil důvtip a um. Vlk natočil také poslední sérii tj. 10 dílů ploškového seriálu Indiánske rozprávky (1984–1988) podle scénářů a výtvarných návrhů Karla Zemana. První sérii celkem 11 dílů režíroval v letech 1982–1984 bývalý mechanik Eugen Spálený. Výtvarné návrhy vytvořila Ludmila Spálená a náměty k nim napsal Karel Zeman. V publikaci FA Kudlov (Kudlovska stodola) je Zemanová uváděna jako režisérka cyklu, což neodpovídá realitě, neboť seriál nереžírovala. Děj cyklu byl poměrně jednoduchý. V indiánském táboře žily dvě veselé děti Orlí Pírko a Hvězdička. Orlí Pírko se jmenoval podle orlího pera, které směl nosit jen statečný indián. Hvězdičku zdobila na čele malá hvězdička. V jednotlivých pohádkách malý indián prokazoval svoji statečnost, často mu pomáhala samotná příroda. V letech 1985 až 1987 Vlk natáčel seriál Velké dobrodružství malého tuláka, jehož hlavním hrdinou se stal pes Hafík, což byl oblíbený psík Hermíny Týrlové. Scénář napsali Milan Šimek a Zdeněk Rozkopal. Pod Vlkovou režii vznikl také seriál Dukátiky (1988–1990), který animoval Ladislav Pálka a Petr Ohnút. Po revoluci natočil Vlk zajímavý ploškový seriál Pod zelenou horičkou

(1994–1996). Scénář k němu napsali Luboslav Hudec a Mária Ďuričková. Děj vyprávěl o rodince rozverných lesních králíků, jejich dobromyslném sousedu Kozlovi a zlomyslné lišce.

Zajímavostí a možná i kuriozitou byl sedmidílný seriál podle knihy českého autora Zbyňka Malínského Vánoční pohádky realizovaný pod názvem Rozprávky pod stromček (1981), na kterém se podílela řada gottwaldovských tvůrců: Ludvík Kadleček, Jan Dudešek, Josef Zeman, Jindřich Liška a Zdeněk Ostrčil. Pohádky zahalené do poetické atmosféry obsahovaly nejrůznější vánoční příběhy od touhy sněhuláka po vzdělání až po odvážnou plavbu ořechové skořápky. Rozvíjely se v nich otázky potřeby dobrých mezilidských vztahů, pochopení, přátelství apod. Nejvíce pozornosti vzbudil Kadlečkův díl Ako sa vianočka dala poistit proti pripaleniu (1981), kde opět pracoval s plastelínou, resp. moduritem, avšak předvídatelný příběh se vyvíjel lineárně a postrádal hlubší zápletku. Některé diváky tak nudil. Ostatní tvůrci realizovali jednotlivé díly cyklu papírkovou technikou.

Bývalý učitel výtvarné výchovy a animátor Ladislav Pálka se samostatně režie chopil v osmdesátých letech a úspěšně zpracoval příběhy chlapce Slávka za doby vlády knížete Svatopluka v ploškovém seriálu – Bolo to dávno, pradávno (1984–1989). Po letech na to vzpomínal s úsměvem: „Pan Dudešek věděl, že mě baví dějepis a jednoho dne za mnou došel a nabídl mi, abych začal pracovat na seriálu pro děti. Jmenoval se – Bolo to dávno, pradávno. Děj se odehrával ve Velkomoravské říši na Děvíně. Byla ve mně vložena důvěra a myslím, že jsem ji nezklamal. Ač to byl seriál pro děti, musel souhlasit styl oblékání a jiné věci, takže jsme se drželi reality. Tento projekt jsem dělal celý sám. Od scénáře, výtvarných návrhů až po režii.“ Protože to byl úspěch, brzy přišly další seriály. Sedmidílný loutkový cyklus Čo si hračky rozprávajú (1990–1992) přinesl příběhy o hračkách, které byly samy doma a navzájem si vyprávěly příběhy, které zažily. Opětovně sedmidílný tentokrát papírkový seriál Permoník z Kremnickej bane (1992–1993) vyprávěl o malém hornickém skřítkovi, který provázel malého diváka tajemným podzemím kremnických dolů. V každém

příběhu se odkrývalo pohádkové poselství, které pramenilo z odkazu slovenské národní kultury. Vždy zvítězilo dobro, laskavost, pracovitost a zlo se vždy obrátilo proti tomu, kdo si to opravdu zasloužil. Pálka dal výtvarnou podobu večerníkovému reliéfnímu seriálu režiséra Jindřicha Lišky Snehuliacke rozprávky (1992–1993) podle scénáře Jána Uličianského. Příběhy o sněhulácích a jejich zimních radovánkách byly plné poezie, fantazie a laskavého humoru. Specifickou polohu dal příběhům hlas Mariána Labudy. Pálka rovněž režíroval poloplastický seriál Gulaté rozprávky (1993–1994) o míčích, kuličkách a balónech, které prožívaly svoje příběhy ve světě kulatých pohádek. Seriál konfrontoval reálné prostředí s fantazií, v níž kulatí hrdinové ožívali.

Ve studiu animovaného filmu Zlín – Malenovice, kde vznikla většina těchto seriálů, natočil Pálka poloplastickou loutkovou technikou čtrnáctidílný večerníkový seriál pohádkových pověstí o historii slovenských hradů a zámků Bol raz jeden zámoček, bol raz jeden hrad (1994–1996). Poté, co skončila výroba pro Slovenskou televizi Bratislava, se věnoval ilustraci a podnikání. Založil nakladatelství Sen a vydal několik autorských knih a leporel pro děti. Po obnově výroby ve zprivatizovaných Ateliérech Zlín se podílel na sedmi pokračováních loutkového seriálu Pat a Mat (2002–2004). Nejlépe v dílu o natírání podlahy, který získal i cenu diváka na festivalu ve Zlíně. Pálka ve svojí tvorbě projevil cit pro zpracování dětské literatury a animační schopnosti. Zdaleka takových kvalit nedosáhl jako samostatný autor a scénárista.

Po obnově výroby v Ateliérech Zlín natočil režisér Milan Šebesta v Zemanově ateliéru dvě pokračování známých loutkových kutilů Pata a Mata (2002–2004). Z nových autorů cyklu se dostal nejbliže původní filozofii a pojetí těchto hrdinů. S Cyrilem Podolským realizoval dvanáct dílů loutkového večerníčku pro pražskou televizi pod názvem Krysáci (2006–2008), který hodně těžil z místního prostředí vizovického smetiště, kde se odehrávaly příběhy velkých hlodavců Huberta a Hodana.

Novou režisérskou osobností se stal Michal Zeman, který začínal jako výtvarník u svého otce Josefa Zemana. V gottwaldovském studiu

pracoval v letech 1987–1991. Vedle Pálky a Šebesty byl jediným tamějším režisérem animovaných filmů, který měl ukončené vysokoškolské vzdělání. Vystudoval VŠUP v Praze, ateliér filmové a televizní grafiky. Na inspirační zdroje své tvorby po letech vzpomínal poměrně obsáhle: „Vždycky mě ovlivňoval otec. Pracoval ve zlínských filmových ateliérech, tenkrát to byl Krátký film Gottwaldov, kde jsem díky němu nahlédl pod pokličku filmové tvorby. Na jednu stranu mě to připravilo o ten typický divákův údiv, když jsem viděl, jak všechno vzniká. Na druhou stranu jsem tím získal neocenitelné zkušenosti. Bylo to, kdy otec ještě dělal pod Karlem Zemanem (shoda jmen – pozn. autora). Otec potom dostal nabídku spolupracovat se Slovenskou televizí. Já jsem v té době už studoval na pražské umělecké průmyslovce. Tam sice z ideologických důvodů zrušili ve třetím a čtvrtém ročníku obor animovaný film, který jsem chtěl dělat. Provázanost na otce, který už pracoval pro televizi, se tím ale neztratila. V televizním studiu jsem si už tehdy zkusil klasickou animaci, jako je chůze, skok, rytmizování pohybu.“ V letech 1995–1997 realizoval Michal Zeman sedmidílný papírkový seriál Hav a Kvik podle vlastního scénáře a výtvarných návrhů. Animovaný seriál pro nejmenší vyprávěl o psíkovi, prasátku a jejich neobyčejných zážitcích v pohádkovém městečku. Ve formě jednoduchého leporela seznamoval děti se světem okolo nás a veselou pointou je motivoval k poznávání i základům vzájemných vztahů. Michal Zeman natočil rovněž poslední sérii seriálu – Lap a Hopko – detektívi (1996–1998), k níž napsal původní scénáře.

Režisér kresleného filmu Bohumil Šejda točil seriály touto technikou i pro bratislavskou televizi. Prvním byl sedmidílný cyklus Škriatkove dobrodružstvá (1976–1978) podle předlohy Anny Minichové. Následoval čtrnáctidílný seriál Roby a Boby (1977–1979, 1983–1985) o přátelství kluka a jeho jezevčíka. Vznikl také třináctidílný večerníček Moje priateľky myšky (1987–1988) o kocourovi Pazúrikovi, který měl zaměstnané oba rodiče, a proto každý den zůstával doma sám. Pokaždé za ním přišly chytré myšky a přelstily ho. Krátce po revoluci Šejda začal realizovat jednadvacetdílný seriál Vták Gabo (1987–1992) o podivuhodném ptákovi, který vstupoval

do světa lidí. S pomocí humoru představoval malým divákům různá lidská povolání. Poslední Šejdovou režii ve Zlíně se stal seriál Sarka Farka (1994). Scénáře Jaroslava Petříka a Milana Šimka pojednávaly o dvou zbojnicích, které děj zasazoval do známých slovenských pohádek. V každém příběhu se dostali mezi známé pohádkové postavičky a pokaždé nastalou zápletku vyřešili netradičně a s humorem.

Ivo Hejzman natočil pro slovenskou televizi dva sedmidílné kreslené seriály Škriatok do bytu nepatrí (1990–1992 – některé díly režíroval Milan Šebesta a František Mlčák) a Pre Terezku (1996–1997). První vyprávěl o malém lesním skřítkovi, kterého si přineslo domů děvčátko v košíku s houbami, což zavdalo mnoho nečekaných příhod a překvapení pro celou rodinu. Nakonec se skřítek vrátil tam, kde mu bylo nejlépe, do přírody. Hlavní hrdinkou druhého cyklu byla malá Terezka, která se bála chodit do školky. Společně s kamarádem drozdíkem vstupovala do světa fantazie vlastních kresbiček a učila se být velkou a nebojácnou školačkou. Po obnovení výroby v Ateliérech Zlín Hejzman natočil 52dílný seriál Bob a Bobek na cestách (2001–2004) pro Českou televizi a potom 13dílný seriál Berta a UFO (2005–2007) také pro ČT. Cyklus Berta a Ufo vyprávěl o přátelství malé sympatické dívenky Berty s roztomilým mimozemšťanem – Ufikem. V další řadě přibyl k protagonistům příběhů ještě Bertin mladší bratr Bartoloměj. Přijetí seriálu diváky bylo negativní, o to více překvapil vznik další série. Pokračování dvou králíků z klobouku, kteří tentokrát cestovali s kloboukem po celém světě, bylo jen topornou ozvěnou živé legendy, s níž nemělo takřka nic společného.

Úroveň večerníčků je do značné míry podmíněna úrovní literární předlohy. I tady však zkušenosti ukázaly, že tvořivý, nepodceňující přístup režiséra, animátora, výtvarníka i dalších tvůrců může konečný výsledek příznivě ovlivnit. Večerníčky studio reprezentují dodnes nejen u nás, ale v mnoha případech i na obrazovkách dá se říci celého světa. Jak vzpomínal produkční Hutěčka, cítil při tom velkou satisfakci: „Naše filmy sledují v nejmasovějším sdělovacím prostředku – televizi ti nejmenší a často se na ně těší i dospělí. Tím ale jejich poslání nekončí. Převážná část večerníčků

je prodávána nebo vyměňována mnoha zahraničním televizním společnostem. A tak například v době, kdy naše děti vstávají, někde na opačném konci světa vidí děti na dobrou noc náš večerníček.“ Kdybychom se pokusili určitým způsobem o shrnutí večerníčkové tvorby gottwaldovského (zlínského) studia, můžeme dospět k tvrzení, že drtivá většina večerníčků byla natočena papírkovou technikou, přičemž studio produkovalo také kreslené večerníčky. K natočení žádného z večerníčků nebyla použita klasická loutková technika. Zajímavostí bylo poměrně široké použití poloplastických (reliéfních) loutek. Zatímco v distribučních filmech nabízelo gottwaldovské studio prostor pro experiment, ve večerníčkové tvorbě se jeho autoři drželi osvědčených postupů a vyjádření. Ke zpracování se používaly především předlohy ze strany zadavatele, tedy televize. Často se jednalo o úspěšné knižní předlohy slovenských autorů literatury pro děti – mj. J. Pavloviče, P. Glocka, J. Cíger-Hrónského ad. V menší míře se točily původní náměty gottwaldovských tvůrců – M. Šimka, J. Petříka, Z. Rozkopala, L. Vlka. Dílčí rozmach původních námětů nastal v období devadesátých let. Večerníčky ze Zlína si uchovaly svůj specifický ráz a byly jednoznačně odlišitelné od produkce studií Bratří v triku a Jiřího Trnky v Praze. Výtvarnou podobu jim propůjčovali kmenoví zaměstnanci zlínských ateliérů, kteří je dost často také režírovali, chyběla jim tudíž větší výtvarná pluralita tak blízká pražským večerníčkům, ke kterým byli zvaní různí tamější výtvarníci. Jak bylo již uvedeno, v gottwaldovské produkci večerníčků bylo patrné širší zastoupení reliéfních a ploškových filmů, než tomu bylo ve výrobě pražských studií. Na druhou stranu je zřejmé, že většina pražských večerníčků byla natočena jako kreslené filmy. Úrovně nadprůměrného večerníčkového seriálu dosáhlo jen několik cyklů. Ve většině případů se tvůrci daných úkolů zhostili se ctí, ale jejich díla nevybočila z běžného standardu. Danou skutečnost ovlivňovala kvalita literární předlohy, ale také chybějící nápaditost tvůrců, mnohdy nevyvaldzavá animace, či nevhodné výtvarné pojetí a zpracování výtvarných návrhů.

# RŮZNÉ TECHNIKY V PRODUKCI ZLÍNSKÉHO (GOTTWALDOVSKÉHO) STUDIA ANIMOVANÉHO FILMU

V animovaném filmu se pohyb nezachycuje plynule (na rozdíl od hraného filmu), ale tvoří se postupným spojením souvislé řady ofotografovaných fází kresby, pohybu loutek, předmětů apod. Podle základního materiálu a techniky animace dělíme animovaný film na kreslený, který zahrnuje všechny animované grafické techniky, a loutkový, kde se pohyb loutek a předmětů děje v trojrozměrném prostoru.

Loutkový film je vedle kresleného filmu jednou ze základních oblastí animovaného filmu. Podle typu loutky jej dělíme na klasický a ploškový, který v sobě zahrnuje film reliéfní (poloplastický) a papírkový. Počáteční fáze přípravy je u jednotlivých vyjmenovaných forem stejná. Podle scénáře a představ režiséra navrhne výtvarník podobu jednotlivých postav. U klasické a reliéfní loutky navíc materiál, z něhož budou vyrobeny. Do výběru materiálu hovoří také animátor, neboť ho bude oživovat. Tak vzniknou výtvarné návrhy, které nemusejí být nutně z materiálu, jenž bude následně animován. Další etapa je rozdílná. Klasický loutkový film se od reliéfního a ploškového liší nejen způsobem animace, ale také snímání kamerou. U klasické loutkové animace dochází k oživení trojrozměrných předmětů, loutek, dekorací, rekvizit a prostředí. Filmová loutka má klouby, takže je pohyblivá. Její oživení spočívá v postupné změně polohy končetin, trupu a hlavy. Prvky filmu se animují tak, že postupně okénko po okénku kamera snímá jejich jednotlivé pohybové fáze. Tyto nepatrné změny jsou snímány

kamerou, která je jako u hraného filmu umístěna na stativu. Na preciznosti animátora potom závisí, zda je pohyb plynulý a vypadá přirozeně. Některé realizační postupy jsou stejné jako u filmu reálného – pohyby kamery, změny sklonů kamery, velikost záběrů, osvětlení loutek a dekorací. Kromě loutek, jejichž podobu navrhuje výtvarník, mohou být v loutkovém filmu ožívovány nejrůznější věci, např. předměty denní potřeby.

Ploškový film představuje druh animovaného filmu, který se dvojrozměrností, plošností oživených postav a předmětů (papírové vystřihovánky, vyřezávané plošky, reliéfní figury a předměty) přibližuje filmu kreslenému, zatímco způsob animace – mechanické fázování pohybu – jej spíše zařazuje k filmu loutkovému. Podle materiálu, s nímž výtvarník a animátor pracují, rozlišujeme film papírkový a reliéfní (poloplastický). Reliéfní a ploškový film se animuje na vodorovné ploše (stole) jako film kreslený. Trup a hlava musí být vyrobeny v mnoha provedeních pro jednotlivé pohybové fáze. Při pohybu kolem vodorovné osy (chůze, předklon, zvedání ruky) mění animátor polohu jednotlivých částí těla jako u filmu loutkového. Při pohybu kolem svislé osy (otáčení hlavy, případně celé postavy) vyměňuje animátor jednotlivé fáze. Stejně se animuje pohyb očí nebo mluvení. Kamera je v tomto případě umístěna nad stolem (scénou) a snímá shora jako u kresleného filmu. Trpělivost, přesnost animátora ploškových filmů je podmínkou pro úspěšné dovršení výroby filmu. Animátor disponuje speciální pinzetou a jeho práce ze všeho připomíná zlatníka při výrobě šperků. Animátor Jindřich Liška, původní profesí šperkař, svoji profesi popsal poměrně široce: „Animace je náročná na pozornost. Animátor musí cítit rytmus, musí se ztotožnit s loutkou a hrát její roli, musí být trpělivý a pečlivý. Musí si umět představit pohyb své loutky a být s ní neustále v kontaktu. Musí mít i výbornou paměť, aby pohyby navazovaly jeden na druhý. Práce musí být přesná. Aby mě ve studiu nikdo při animaci nevyrušoval, chodil jsem celý život do ateliérů už v pět hodin ráno, abych měl k práci klid.“ O podstatě a filozofii práce animátora řekl Milan Šebesta: „Animátor má to štěstí, že pracuje s výtvarnými a literárními díly špičkových autorů. To jeho samotného posunuje na vyšší úroveň.“

Mělo by být ctí každého animátora pohybem povýšit uměleckou předlohu. Někdy to jde hůř, někdy líp. Díla spousty výtvarníků lze animovat jen stěží. Ale animátor nesmí rukopis výtvarníka poškodit nebo nekarikovat. V tom je pak jeho velikost nebo kvalita. Animátor z tradiční české školy výtvarníkovi slouží, a nezjednodušuje jeho dílo na komiksové obrázky.“

V počátečním období pracovali zlíňští, resp. gottwaldovští tvůrci s trojrozměrnou loutkou. Dalším vývojem se tvorba neustále obohacovala, tvůrci natáčeli snímky reliéfní i ploškové a experimentovali s různými materiály. Týrlová animovala vlnu, či plst, Zeman rozhýbal sklo, Garik Seko využil oblázky a dráty. V Gottwaldově se pracovalo s moduritem, plastelínou, křídou, papírovou krajkou, keramikou, háčkovanými a pletenými objekty. Technika animace výtvarná úroveň produkce se neustále zvyšovala.

V Zemanově ateliéru se začínalo s trojrozměrnou loutkou. Posléze se přešlo k její kombinaci s reliéfní a ploškovou technikou, aby se nakonec Zeman vrátil na konci tvorby k výhradně ploškovému filmu. Ostatní filmy, které vznikaly v jeho skupině pod taktovkou jiných režisérů, byly převážně ploškové (papírkové). Týrlová pracovala převážně s trojrozměrnou loutkou. Zlom v její tvorbě představoval film Kulička (1963), který znamenal její definitivní přechod k reliéfnímu loutkovému filmu. Ostatní režiséři její skupiny využívali různé techniky a materiály v poměrném zastoupení a stále hledali nové možnosti obrazového ztvárnění předlohy. Nejčastěji byl ploškový film využíván při zakázkové tvorbě pro bratislavskou televizi (večerníčky). Největšího rozmachu dosáhla tato výroba v osmdesátých letech. Nebylo neobvyklé, že současně probíhalo natáčení několika seriálů. Stávalo se, že na několika jednotlivých dílech projektu se podíleli různí režiséři (Rozprávky pod stromček). Ploškové seriály byly většinou dílem kmenových tvůrců studia. Řada večerníčků byla natočena technikou kresleného filmu, který představuje jednu ze základních oblastí animovaného filmu. Jak jsme uvedli, jeho podstata spočívá v oživení jakékoliv kresby nebo malby, přičemž oživené kresby v obraze nepodléhají žádným zákonitostem. Jsou inspirovány básnickou, pohybovou a výtvarnou fantazií tvůrců kresleného filmu. Kreslený film může přiblížit i ten nejfantastičtější

sen. Jeho výroba je však velmi pracná a zdlouhavá. Autor odevzdá námět a výtvarník nakreslí výtvarné návrhy. Animátor po dohodě s režisérem kreslí výchozí situace a základní fáze akcí. Jeho kresby doplňuje dalšími pohybovými fázemi fázař. Tužkou nakreslené akce se snímají na filmový pás, na němž režisér kontroluje kresbu, její kompozici v obraze. Pak nastupují konturisté a koloristé. První přenesou kresbu na průhledné fólie (ultrafány), druzí je po rubu vybarvují podle výtvarnickových návrhů. Vznikne tak několik set nebo i tisíc kreseb. Průhledné fólie jsou pak podle charakteru fáze a záběru různě skládány a vrstveny na sebe. Na některých fóliích je zachycena akce postav, zvířat, věcí, na dalších je namalováno pozadí. Výsledný obraz se tedy nakonec skládá z pozadí a tzv. akční vrstvy, v níž se postavy a věci pohybují. Kamerou se potom snímají po okénku jednotlivé fáze, které se teprve na celku filmovém páse plynule pohybují. Nástup počítačů a digitálních technologií do výroby animovaných filmů přinesl i podstatná zjednodušení do výroby kreslených snímků, avšak nastíněný způsob výroby kreslených filmů byl typický pro ty, které vznikaly ve filmovém studiu ve Zlíně. Jedním z nich byl cyklus Škriatok do bytu nepatří nebo Vták Gabo. Obecně lze říci, že příprava kompletního dílu jednoho osmiminutového večerníčku trvá to přibližně dva až tři měsíce. S balíkem několika večerníčků tak tvůrci klidně spojí i tři až čtyři roky života. Slovenští objednavatelé požadovali od zlínských tvůrců spíše večerníčky pro předškoláky, jak vzpomínal Michal Zeman: „My jsme třeba měli zakázky na příběhy pro předškolní děti. Fakt je, že jsme někdy sklouzávali až k lehce přehnané, otevřené jednoduchosti. Vyprávění toho příběhu ale muselo být úplně jasné. I vzhledem k tomu, že jsme dělali večerníčky bez textu. Chybí v nich mluvené slovo, které by – jak teď zpětně vidím – mnohdy obrazu pomohlo. To, co jsme nemohli sdělit verbálním komentářem, jsme museli říct gestem té postavy. Záleží totiž i na tom, jak působím na děti prostřednictvím ikon, znakových prvků. Dítě hledá komunikaci už u své matky v obličeji, a to mu i v předškolním věku zůstává. Když se dívá na člověka, nepozoruje okolí, chce s dospělým komunikovat jeho výrazem.“

## ZÁVĚR

Smyslem této knížky bylo zachycení historie a významu zlínského (gottwaldovského) studia animovaného filmu, tedy podat základní orientaci v tom, kdo byl kdo, a jaké filmy zde vznikaly. Na detailnější a hlubší zpracování daná problematika teprve čeká.

Technické základy studia animovaných filmů ve Zlíně byly položeny před válkou. Rozvíjely se během války, kdy se studio z hlediska pracovních sil notně rozšířilo. Zlínský film neztratil svoji kontinuitu ani po druhé světové válce, kdy došlo ke znárodnění filmového podnikání. Jeho vývoj nebyl přerušen, i když jeho tvůrci na konci čtyřicátých a počátku padesátých let museli natáčet reklamy. Mezinárodní úspěchy loutkových filmů přesvědčily oficiální představitele, že filmové studio má své opodstatnění. Hrozba přenesení studia do Brna pominula a situace se stabilizovala. Ateliéry se staly součástí Krátkého filmu. Direktivní řízení a stranické zásahy měly neblahý vliv na svobodnou tvorbu. Na druhou stranu zajištěné financování umožňovalo kontinuální tvorbu a příležitost pro experiment, bez něhož by Zemanovy kombinované filmy a některé snímky Týrlové vzniknout nemohly. Možnost nejenom vyrábět, ale i zkoušet nové cesty obrazového a technického ztvárnění látky byly pro rozvoj poválečného animovaného filmu velice důležité. Zlepšily se také podmínky pro výrobu filmů. Týrlová se Zemanem nemuseli už natáčet v dřevěných barácích, ale dostali k dispozici každý své vlastní studio. V padesátých letech došlo k reorganizaci, při níž bylo v Gottwaldově vytvořeno studio populárně vědeckých a naučných filmů s jasnou orientací: točit výukové, populárně vědecké a instrukční filmy. Prostor pro animovanou tvorbu zůstal nezměněn. Takřka většina produkováných animovaných filmů pocházela od Karla Zemana a Hermíny Týrlové, kteří měli odlišný a osobitý přístup k filmové práci. Zeman zaujal spojením animovaného filmu s hraným, jímž se mu podařilo vytvořit zcela specifický fantastický svět. Vizualně originální a atraktivní filmy Karla

Zemana nevznikaly se záměrem udělat z nich samoučelnou spektakulární podívanou, přesto oslnily a dobyly takřka celý svět. Specifickému obrazovému ztvárnění byla uzpůsobena použitá animace, kterou ve své tvorbě povýšil na skutečné umění. Týrlová se svojí tvorbou dokonale přiblížila dětské duši. Její zájem se koncentroval na emotivní působení materiálu loutek a oživlých předmětů. Použitý materiál (vlna, hadříky, korálky) v jejich příbězích podněcoval dětskou představivost, současně příběhy měly na děti působit výchovně. Úspěchy Týrlové a Zemana do jisté míry překryly výsledky práce ostatních pracovníků animovaného filmu ve studiu. Ti se vydali vlastní cestou už na konci padesátých let, avšak žádný z nich slávy Zemana s Týrlovou nedosáhl. Neoddali se tvorbě tak jako oba velikáni, scházela jim vůle a dravost něco nového dokázat, spokojili se jen s tím, že splnili úkol natočit film dle objednávky Ústřední půjčovny filmů či televize? Odpověď není jednoduchá a bude lépe nechat otázky bez odpovědi. Nemáme nyní dostatek materiálů, aby možná úvaha byla správná. Koncem padesátých let, nepochybně pod dojmem úspěchu Zemanovy Cesty do pravěku, je v Gottwaldově zřízena skupina hrané tvorby pro děti a mládež. Tato po léta budovaná koncepce je však počátkem sedmdesátých let narušena, protože studio opět přechází pod dramaturgii KF Praha a oddělení hraného filmu se využívá především pro televizní zakázky. Postupně se zejména v době normalizace projevil kvůli zakázkové výrobě tzv. „na metry“ pokles tvůrčí invence a rezignace zlínských (gottwaldovských) autorů na samostatné projekty pro kina a přesunu pouze k zakázkovým pracím pro televizi. V roce 1977 vzniklo Filmové studio Gottwaldov jako samostatná výrobní jednotka, což znamenalo prosazení nové koncepce výroby a zlepšení dramaturgické přípravy látek. Nové vedení stanovilo koncepci rozvoje animované tvorby s ohledem na tradice ateliérů tedy tvorbu Týrlové a Zemana s důrazem na inspiraci v lidovém uměleckém projevu, který byl ve zdejších kraji bohatě zastoupen. Postupně se zvyšoval počet filmů, natáčených pro distribuci. Tato programová tvorba dosahovala během několika let maximálního počtu 5 až 6 animovaných filmů pro distribuci. Dále vznikalo každý rok kolem 20 animovaných večerníčků. Jakmile vlivem



věku Zeman s Týrlovou s vlastními filmy přestali, ukazovalo se, že jejich následovníci už takové úspěchy mít nebudou. Pro studio animovaného filmu v Gottwaldově v druhé půli osmdesátých let byla typická určitá strnulost. V distribučních filmech často chyběla specifická umělecká výpověď, lehkost v podání myšlenky, nápaditost, touha něco dokázat. V řadě případů se pouze splnil plán výroby. Většina produkce nevybočila z roviny průměru. Z gottwaldovských tvůrců zaujal tehdy nejvíce Ludvík Kadleček, jehož vůle něco dokázat neopouštěla. Ke spolupráci si zval různé výtvarníky, jejichž rukopis sloužil zvolené látce. Někdy si práci výtvarníka ponechal. Jeho filmy si v osmdesátých letech získaly několik ocenění na zahraničních i domácích festivalech. Gottwaldovští autoři utíkali stále častěji k zakázkové tvorbě, tzv. večerníčků pro televizi, která byla sice lépe honorovaná, do jisté míry jednodušší, avšak neposkytovala tolik možností pro experiment a svěbytné umělecké vyjádření. Večerníčkové práci dali tvůrci vše, co bylo potřeba. Výsledky byly standardní. Vyčnívalo jen několik seriálů. Na festivalech a v kinech zakázkové snímky povětšinou uváděny nebyly, a tak dost často o práci gottwaldovských tvůrců věděli jen pravidelní diváci slovenských večerníčků. Přístup Týrlové k tvorbě animovaných filmů se podařilo rozvíjet v díle jejích asistentů a kontinuálně i ve třetí generaci tvůrců, Zemanovo pojetí mimo jiné pro svoji realizační náročnost pokračovatele nenašlo. Čím bylo gottwaldovské studio specifické? Výrazným zaměřením na dětského diváka a prostorem pro experiment. Od roku 1945 do konce roku 1960 bylo vytvořeno v gottwaldovském studiu 50 loutkových a kombinovaných filmů. Další statistiku máme k roku 1986, kdy si studio připomínalo padesát let své existence. Tehdy bylo vyčísleno, že v ateliérech vzniklo 600 animovaných filmů. Po revoluci vznikla společnost Ateliéry Zlín a.s., které byla posléze zprivatizována. Vývoj počtu animovaných filmů kolísal stejně, tak období rozvoje a útlumu výroby. Po převratu v roce 1989 a nastalé privatizaci se postupně distribuční filmy pro kina přestávaly točit, neboť již nebyly součástí programové skladby kin, a tak zůstal prostor jen pro večerníčky, které se realizovaly do doby, než nastaly ekonomické problémy Slovenské televize, které znamenaly konec poměrně rozsáhlé výroby animovaných filmů ve Zlíně.

# SEZNAMY FILMŮ

– ateliéry Kudlov, Animovaný film Zlín–Malenovice

## DISTRIBUČNÍ FILMY ODDĚLENÍ KRESLENÉHO FILMU

Název filmu	rok	režie
Stařec a myš	1974	Bohumil Šejda
O slepičce a kohoutkovi	1975	B. Šejda
Kdo se směje naposled	1977	B. Šejda
Červ	1979	Ladislav Vlk, J. Simajchlová
Chata	1979	L. Vlk
Vůně	1979	L. Vlk
Léto končí podzimem	1980	Jan Staněk
Profesionál	1980	Břetislav Kotyza
Sprcha	1980	L. Vlk
Evolution	1981	Igor Ševčík
Doma je doma	1982	L. Vlk
Jak to bylo s hastrmanem	1983	Jan Iván
Rusalka Hupsalka	1983	B. Šejda
Dobrý pomocník....?	1984	Jan Iván
Poplach na hradě	1984	B. Šejda
Žabomyší vojna	1985	B. Šejda
Strašák	1986	Ivo Hejcman
Aféra s křečkem	1987	Jan Iván
Computerland	1987	I. Hejcman, Vl. Jiránek
Zvoneček štěstí	1988	L. Vlk
Velké stěhování	1988	B. Šejda
Concerto grosso credencioso	1989	B. Kotyza
Medvěd Ferdinand ve městě	1989	Petr Poš, I. Hejcman

Vrabečkové	1990	Ctirad Kunc
O slonovi, který chtěl kvést	1991	Jan Ungrád
Cuttlas	1992	Calpurnio Pison
Sto kanónů pro Banditu (Cuttlas II.)	1993	Calpurnio Pison
Stále to samé (BLACKOUTS) seriál 52 kreslených vtipů pro dospělé	1995	Miroslav Barták

## DISTRIBUČNÍ FILMY ODDĚLENÍ KARLA ZEMANA

Název filmu	rok	režie
Vánoční sen	1945	Karel Zeman, Bořivoj Zeman
Podkova pro štěstí	1946	K. Zeman
Křeček	1946	K. Zeman
Pan Prokoup ouřaduje	1947	K. Zeman
Brigády	1947	K. Zeman
Pan Prokoup v pokušení	1947	K. Zeman
Pan Prokoup filmuje	1948	K. Zeman
Pan Prokoup vynálezcem	1949	K. Zeman
Inspirace	1949	K. Zeman
Král Lávra	1950	K. Zeman
Poklad ptačího ostrova	1952	K. Zeman
Pan Prokoup přítel zvířátek	1955	K. Zeman
Cesta do pravěku	1955	K. Zeman
Černý démant	1956	Zdeněk Rozkopal, Arnošt Kupčík
Vynález zkázy	1958	K. Zeman
Pan Prokoup detektivem	1958	Z. Rozkopal

Pan Prokoup akrobatem	1959	Z. Rozkopal
Baron Prášil	1961	K. Zeman
Kouzelný svět Karla Zemana	1962	Z. Rozkopal
Bláznova kronika (triky)	1964	K. Zeman
Dobrodruh	1965	B. Brejcha
Ukradená vzducholod'	1966	K. Zeman
Na kometě	1970	K. Zeman
Tři čarovná pera	1970	Z. Rozkopal
Dobrodružství námořníka Sindibáda	1971	K. Zeman
Prokoup hodinářem	1972	Eugen Spálený
Druhá cesta námořníka Sindibáda	1972	K. Zeman
V zemi obrů	1973	K. Zeman
Magnetová hora	1973	K. Zeman
Létající koberec	1974	K. Zeman
Zkrocený démon	1974	K. Zeman
Mořský sultán	1974	K. Zeman
Pohádky tisíce a jedné noci	1974	K. Zeman
Náš soused Filip	1974	Ludmila Spálená
Filip a Filípek	1977	E. Spálený
Čarodějův učeň	1977	K. Zeman
Poslední doušek	1978	E. Spálený
Karel Zeman dětem	1980	K. Zeman
Pohádka o Honzíkovi a Mařence	1980	K. Zeman

## DISTRIBUČNÍ FILMY ODDĚLENÍ HERMÍNY TÝRLOVÉ

Název filmu	rok	režie
Ferda Mravenec	1942	Hermína Týrlová, Ladislav Zástěra
Hra s ohněm	1946	L. Zástěra
Vzpouora hraček	1946	H. Týrlová, František Sádek
Co jim schází?	1946	H. Týrlová
Ukolébavka	1947	H. Týrlová
Karambol	1948	H. Týrlová, Emanuel Kaněra
Noční romance	1948	H. Týrlová
Nepovedený panáček	1950	H. Týrlová, K. M. Walló
Devět kuřátek	1952	H. Týrlová
Pohádka o drakovi	1953	H. Týrlová
Zlatovláska	1955	H. Týrlová, Jan Dudašek
Věneček písní	1956	H. Týrlová, J. Dudašek
Míček Flíček	1956	H. Týrlová, J. Dudašek
Kalamajka	1957	H. Týrlová
Všem nelze vyhovět	1957	J. Dudašek
Pasáček veprů	1958	H. Týrlová
Uzel na kapesníku	1958	H. Týrlová, J. Pinkava
Vláček kolejíček	1959	H. Týrlová
Ztracená panenka	1959	H. Týrlová, J. Pinkava
Den odplaty	1960	H. Týrlová, J. Pinkava
Proč pláče žirafa	1960	L. Kadleček
Motýlkovo dobrodružství	1961	J. Dudašek
Zvědavé psaníčko	1961	H. Týrlová, J. Pinkava
Alarm	1961	Antonín Horák
Dvě klubička	1962	H. Týrlová
Zajatec modré planety	1962	L. Kadleček

Kdo chce kam	1962	J. Dudašek
Co bylo v klobouku	1963	L. Kadleček
Kulička	1963	H. Týrlová
Problém	1963	J. Dudašek
Zatoulané písmenko	1964	Václav Dobrovolný
Dobry den, klaune	1964	L. Kadleček
Vlněná pohádka	1964	H. Týrlová
Zvědavá myška	1964	Garik Seko
Křída	1964	A. Horák
Kámen a život	1965	G. Seko
Modrá zástěrka	1965	H. Týrlová
Leo na prázdninách	1966	Jan Dudašek
Sněhulák	1966	H. Týrlová
Hlídač snů	1966	L. Kadleček
Chlapeček nebo holčička	1966	H. Týrlová
Pozor, myš!	1967	Antonín Horák
Proč měsíc nemá šaty	1967	Garik Seko
Psi nebe	1967	H. Týrlová
Okružní jízda	1968	L. Kadleček
Kost	1968	G. Seko
Vánoční stromeček	1968	H. Týrlová
Korálková pohádka	1968	H. Týrlová
Boxeři	1969	L. Kadleček
O ptáku, který dupal	1969	L. Kadleček
Perpetus Amor	1969	G. Seko
Utržený zvoneček	1969	G. Seko
Žena, růže, skřítek, zlost	1969	A. Horák
Hvězda betlémská	1969	H. Týrlová
Klec	1970	J. Dudašek
Jak šli nadělovat	1970	G. Seko

ABCD	1970	Seydl, L. Kadleček
Formela	1970	Seydl, Kadleček
1 2 3	1970	Seydl, Kadleček
Ber-dej	1970	Seydl, Kadleček
Malovánky	1970	H. Týrlová
Rebus	1970	Seydl, Kadleček
Labyrint	1971	Seydl, Kadleček
Hokus pokus	1971	Seydl, Kadleček
Cirkus	1971	Seydl, Kadleček
Fydli-mydli	1971	Seydl, Kadleček
Kamera	1971	Seydl
Poupě	1971	Seydl, Kadleček
Toulavé telátko	1971	H. Týrlová
Píšťalka	1971	H. Týrlová
Dědo, povídej	1972	G. Seko
Dlouhý, Široký, Bystrozraký	1972	G. Seko
Leo na honu	1972	J. Dudašek
Jak pejsek vyčmuchal darebáka	1972	H. Týrlová
Kluk dostává filipa	1972	H. Týrlová
Pejskův sen	1972	H. Týrlová
Ukradené dítě	1972	H. Týrlová
Obávaná kačena	1972	H. Týrlová
O nezbedném knoflíčku	1972	G. Seko
Leo u fotografa	1973	J. Dudašek
Drátáci	1973	G. Seko
Růžové brýle	1973	H. Týrlová
Klukovy klukoviny	1973	H. Týrlová
Vánoce u zvířátek	1973	H. Týrlová
Tik tak	1974	G. Seko
Já a můj dvojnožec	1974	H. Týrlová

Já a bělovous Zrzunda	1974	H. Týrlová
Oslík ušatec	1974	H. Týrlová
O věrném míči	1975	L. Kadleček
Já a Bleděmodrá	1975	H. Týrlová
Já a Fousek	1975	H. Týrlová
Motýl	1976	Valerie Chmelová
ZOO	1976	V. Chmelová
U hrncíře	1976	L. Kadleček
Já a Kiki	1976	H. Týrlová
Příhody Ferdý mravence	1977	H. Týrlová
Ferdá v cizích službách	1977	H. Týrlová
Ferdá v mraveništi	1977	H. Týrlová
Toman a lesní panna	1977	L. Kadleček
Zatoulaná ovečka	1978	Josef Zeman
Příhody brouka Pytlíka	1978	H. Týrlová
Krajan	1979	J. Dudašek
Bububu	1979	L. Kadleček
Uspávanka	1979	H. Týrlová
Jak si Jakub naposledy vystřelil	1979	H. Týrlová
Jak kocourkovští potrestali vrabce	1979	J. Zeman
Hajajú, hajajú	1980	Milan Šebesta
Nová Karkulka	1980	A. Horák
Žertíkem s čertíkem	1980	H. Týrlová
Hračky pračky	1980	H. Týrlová

## DISTRIBUČNÍ FILMY - ANIMOVANÝ FILM (OD R. 1981)

Název filmu	rok	režie
Konec kouzelníka Uhahuly	1981	H. Týrlová
Čertík Fidibus	1981	E. Spálený
Holoubek	1981	L. Kadleček
Rozpustilí bráškové	1982	H. Týrlová
Jak ulovit mamuta	1982	L. Kadleček
Bumerang	1982	J. Dudašek
O neohroženém zajíci	1982	J. Zeman
Prak darebák	1982	H. Týrlová
Komu patří její srdce	1983	Zdeněk Ostrčil
O tom, jak v Sušici padal vlažný sníh	1983	J. Dudašek
Železné boty	1983	L. Kadleček
Čtyři tajná přání	1984	Zdeněk Rozkopal
Šiju, šiju pohádku	1984	Z. Ostrčil
Pohádka z pece ohnivé	1984	Milan Šebesta
Nezbedníci	1985	L. Kadleček
O studánce s živou vodou	1985	J. Zeman
Bubny	1985	J. Dudašek
Pohádka na šňůře	1986	H. Týrlová
Kuře	1986	L. Kadleček
Láska a zelí	1986	J. Zeman
Sněhulákův sen	1986	Z. Rozkopal
Olympijské hry	1987	Z. Rozkopal
Třetí hrb	1987	J. Dudašek
Myši kočičiny	1987	L. Kadleček
Slova, slova, slova	1988	L. Kadleček

Ikaros	1988	Z. Rozkopal
Strašidlo z vesmíru	1988	A. Horák
Proměny bez konce	1989	Tafána Havlíčková
Švec a čert	1989	M. Šebesta
Trápení medvídky Brumly	1989	L. Kadleček
Autíčková romance	1990	L. Kadleček
Báje o Sysifovi	1990	Z. Rozkopal
Linda, kočka zahradní	1990	L. Vlk
O třech malých princezníchách	1990	Ivan Renč
Hvězdička a slon	1991	L. Kadleček
Když se hledá království	1991	T. Havlíčková
Jak Horác vyzrál na mravence	1992	S. Remeš
Jak Horác potkal velkou želvu	1992	S. Remeš
Jak byl Horác na velkém pleši	1992	S. Remeš
Jak se Horác třikrát zasmál	1992	S. Remeš
Jak Horác chytil pásovce	1992	S. Remeš
Jak Horác ulovil jaguára	1992	S. Remeš
Jak Horác přemohl kajmana	1992	S. Remeš
Sir Halewyn	1994	Petr Poš a Milan Šebesta
A kdo jsem vlastně já?	1994	Libuše Palečková

## ZAKÁZKOVÉ FILMY ODDĚLENÍ HERMÍNY TÝRLOVÉ

Název filmu	rok	režie
Svatba v lese	1958	J. Dudašek
Rozbitý džbán	1958	J. Dudašek
Dobyté srdce	1958	J. Dudašek
Strašiak Matej	1967	J. Dudašek
Medvídek na cestách	1967	J. Dudašek

Medvídkovo nočné dobrodružstvo	1967	J. Dudašek
Medvídkov návrat	1967	J. Dudašek
Ferko Mechúrik	1968	H. Týrlová
Znělka - večerníček - TV Bratislava	1968	H. Týrlová
Smělý zajko	1968-73	L. Kadleček, J. Liška
Smělý zajko v Africe	1968-73	L. Kadleček, J. Liška
Peháček - velký přítel	1969-70	G. Seko
Ako sa Janko bil s drakom	1968	G. Seko, L. Vlk
Bodka	1969	G. Seko
Domček	1969	G. Seko
O starenke a mačiatku	1969	G. Seko
Dobrodružstvá strašiaka Alfonza	1970-71	L. Kadleček, J. Liška
Indiánske rozprávky	1970-71	G. Seko
Čin-čin	1970	J. Dudašek
Miláčik	1971	J. Dudašek
Danka a Janka	1971	J. Dudašek
Rozprávka z péračníka	1971	Zdeněk Ostrčil
Haf a Raf	1972	G. Seko
Somárik	1973-75	Z. Ostrčil, J. Zeman
Zimné rozprávky	1974-76	J. Dudašek
Srdce	1974	J. Dudašek
Meduška	1975-78	J. Dudašek
Števko Drievko a Alienka z polienka	1974	G. Seko
Veveričkine Vianoce	1975	Z. Ostrčil
Pytliak	1975	Z. Ostrčil
Kominárik	1973-77	L. Kadleček, J. Liška
Pip a Pup - Lunapark	1975-77	Z. Ostrčil, J. Zeman

Dvaja klauni	1976	Z. Ostrčil
Bračekovia Mravčekovia	1977-84	Z. Ostrčil
Marcelko a dedko Bonifác	1978-83	J. Zeman
Prihody vrabčiakov Žmurka a Frnka	1978-81	L. Kadleček, J. Liška
Rozprávky starej vrany	1979-81	J. Dudašek
Filmárik a Filmuška	1978	Milan Šebesta

## ZAKÁZKOVÉ FILMY ODDĚLENÍ KARLA ZEMANA

Název filmu	rok	režie
Pan Prokouk vzduchoplavcem	1963	A. Kupčík
Pan Prokouk ve vesmíru	1963	A. Kupčík
Pan Prokouk závodníkem	1963	A. Kupčík
Malý sambo	1967	L. Zemanová
Leknutí krále Koudele	1967	Z. Ostrčil
Kluci a peřina	1967	L. Zemanová, A. Kupčík
Vrabec na kolejnicích	1968	Z. Ostrčil
Srnček paroštek	1968	Jan Iván, A. Kupčík
Srnček paroštek a vlk	1968	Jan Iván, A. Kupčík
Dobrodružstvá kuchárika Buchtičku	1968-72	seriál J. Zeman
Prihody psíka Bodříka	1968-72	seriál Z. Ostrčil
Fantazie je mým povoláním	1970	M. Vácha

## ZAKÁZKOVÉ FILMY ODDĚLENÍ KRESLENÉHO FILMU

Název filmu	rok		režie
Škriatkove dobrodružstvá	1976-78	seriál	Bohumil Šejda
Roby a Boby	1977-79	seriál	B. Šejda
Rozprávky priateľstvá	1976-78	seriál	L. Vlk
Rozprávky zo škrupinky	1979-81	seriál	L. Vlk
Pišťáček a Marcel	1979-81	seriál	L. Vlk
Roby a Boby II	1983-85	seriál	B. Šejda
Moje priateľky myšky	1987-88	seriál	B. Šejda
Vták Gabo	1987-92	seriál	B. Šejda
Škriatok do bytu nepatrí	1990-82	seriál	Ivo Hejcman, M. Šebesta, F. Mlčák
Odysea nicotiana	1990		I. Hejcman, F. Mlčák
Sarka Farka	1994	seriál	B. Šejda
Pre Terezku	1996-97	seriál	I. Hejcman
Bob a Bobek na cestách	2001-2004	seriál	I. Hejcman
Berta a UFO	2005-2007	seriál	I. Hejcman

## ZAKÁZKOVÉ FILMY - ANIMOVANÝ FILM (OD ROKU 1981)

Název filmu	rok		režie
Rozprávky pod stromček	1981	seriál	L. Kadleček, J. Dudešek, J. Zeman, Z. Ostrčil, J. Liška
Indiánske rozprávky	1982-85	seriál	E. Spálený
Lienka Anulienka	1982-88	seriál	L. Kadleček, J. Liška
Ako zajac prekabátil lenivého horára	1983-85	seriál	J. Zeman
Veselé vtáčie rozprávky	1983-85	seriál	J. Dudešek
Príbehy malých cestovateľov	1983-86	seriál	J. Dudešek
Bolo to dávno pradávno	1984-89	seriál	Ladislav Pálka
Indiánske rozprávky II	1985-88	seriál	L. Vlk
Veľké dobrodružstvá malého tuláka	1985-87	seriál	L. Vlk
Zázračná chobotnica Krejzy	1986-90	seriál	L. Kadleček
Danka a Janka	1986-88	seriál	J. Dudešek, L. Pálka
Strapúšik	1987-89	seriál	Z. Ostrčil
Lap a Hopko	1987-89	seriál	J. Zeman
Dukátiky	1988-90	seriál	L. Vlk
Dujvetrisko a Palko	1988		M. Šebesta
Dujvetrisko a Katka	1988		M. Šebesta
Kač, kač, kač	1989-91	seriál	J. Zeman
Čo si hračky rozprávali	1990-92	seriál	L. Pálka
Ružová mašlička	1991		Sylvie Sedlářová
Dievčatko Bibi a prasiatko Kvik	1991		J. Liška
Bolo raz jedno teliatko	1991-95	seriál	Z. Ostrčil

Sooper the super snake learns to read	1992		J. Iván
Ahoj braček!	1991-96	seriál	L. Kadleček
Permoník z Kremnickej bane	1992-93	seriál	L. Pálka
Snehuliacke rozprávky	1992-93	seriál	J. Liška
Lap a Hopko II	1993-94	seriál	J. Zeman
Gulaté rozprávky	1993-94	seriál	L. Pálka
Pod zelenou horičkou	1994-96	seriál	L. Vlk
Bol raz jeden zámoček, bol raz jeden hrad	1994-96	seriál	L. Pálka
Kač, kač, kač II+III	1994-97	seriál	J. Zeman
Hav a Kvik	1995-97	seriál	M. Zeman
Lap a Hopko III	1996-98	seriál	M. Zeman
Čo videli stromy	1996-97	seriál	Z. Ostrčil
Letecké príbehy	1996-97	seriál	Petr Ohnút
Pat a Mat	2002-04	seriál	M. Šebesta, L. Pálka
Krysáci	2006-08	seriál	M. Šebesta, Cyril Podolský

# OCENĚNÍ TVŮRCŮ

## KAREL ZEMAN

režisér, scénárista, výtvarník

(\*3. 11. 1910 Ostroměř – †5. 4. 1989 Zlín)

1948: Zlatý odznak I. FFP

1949: Státní cena za film Pan Prokouk vynálezcem

1950: Státní cena za film Král Lávra

1955: Vyznamenání za vynikající práci

1957: Státní cena Klementa Gottwalda za Cestu do pravěku

1959: Československá cena míru

Státní cena Klementa Gottwalda za Vynález zkázy

1961: Zasloužilý umělec

1965: Pamětní medaile k 20. výročí znárodnění čs. kinematografie

1966: Čestný diplom ÚV ČSM na V. celostátní přehlídce čs. filmů pro děti a mládež Gottwaldov

1968: Řád práce

Cena ministra kultury v oboru filmové tvorby

1970: Národní umělec

1975: Řád Vítězného února

Jmenován korespondujícím členem Akademie umění NDR

1980: Řád republiky

1985: MFF fantastických filmů Porto – Hlavní cena za uměleckou hodnotu filmů promítaných v retrospektivě

1986: Čestný občan města Zlína

1986: 4. MFF mladých diváků Laon – Čestná cena za celoživotní dílo  
27. MF dokum. a krátkých filmů Bilbao – Zvláštní cena Karlu Zemanovi za celoživotní dílo

1987: II. MF animovaných filmů Hirošima 1987 – Cena ASIFA



## HERMÍNA TÝRLOVÁ

režisérka, scénáristka, animátorka

(\*11. 12. 1900 Březové Hory – †3. 5. 1993 Zlín)

- 1952: Státní cena II. stupně za film *Nepovedený panáček*
- 1961: Zasloužilá umělkyně
- 1965: Pamětní medaile k 20. výročí znárodnění čs. kinematografie
- 1968: Cena ministra kultury za vynikající tvůrčí přínos české a slovenské kultury v období 1945–1968
- × 1969: Zvláštní ocenění za celoživotní dílo – VIII. RIFJ v Cannes
- 1970: Cena Jiřího Trnky za celoživotní dílo – 10. přehlídka filmů pro děti a mládež v Gottwaldově
- 1971: Národní umělkyně  
Výroční cena Čs. federace filmových klubů – Granátové jablíčko
- 1970
- 1975: Řád práce
- 1980: Řád Vítězného února  
Zvláštní cena poroty za celoživotní dílo – 20. festival filmů pro děti v Gottwaldově
- 1981: Cena za celoživotní dílo – CIFEJ – 4. MFF pro děti a mládež Paříž
- 1986: Čestná občanka města Zlína

## CENY, KTERÉ KAREL ZEMAN OBDRŽEL ZA SVÉ FILMY

### Vánoční sen (1945)

- Zvláštní cena za nejlepší loutkový film na MFF v Cannes 1946

### Pan Prokoup filmuje (1948)

- Cena za nejlepší loutkový film na 3. MFF Mariánské Lázně 1948
- Cena Čs. film. kritiky za seriál o Prokoukovi 1947

### Inspirace (1949)

- I. cena na festivalu loutkových filmů v Knocke – le – Zoute 1949
- MFF Delhi Indie – Čestné uznání 1952
- 2. cena na MFF dokumentárních a experimentálních filmů Montevideo 1955
- Nejlepší film z kategorie loutkových filmů na světě s dalšími 9 filmy Sao Paulo 1956
- 1. cena na festivalu tvoř. umění v Yorktownu 1958

### Pan Prokoup vynálezcem (1949)

- Čestné uznání za loutkový film na 5. MFF Mariánské Lázně 1949
- Národní filmová cena 1949 K. Zemanovi

### Král Lávra (1950)

- Cena za nejlepší krátký loutkový film na 6. MFF Karlovy Vary
- Národní filmová cena 1950 K. Zemanovi

### Poklad Ptáčího ostrova (1952)

- Cena za loutkový film K. Zemanovi na 7. MFF Karlovy Vary 1952
- Čestný diplom na II. mezinárodní soutěži filmů pro děti Varšava 1957

### Pan Prokoup přítel zvířátek (1955)

- Hlavní cena klubu pro dětskou kinematografii – 11. MFF Cannes – 1958
- Čestné uznání – 11. MFF Locarno – 1958

### **Cesta do pravěku (1955)**

- Velká cena v soutěži pro mládež na 16. MFF Benátky 1955
- Čestné uznání na 9. MFF Edinburgh 1955
- I. cena kritiky mannheimského tisku – 5. týden kulturních a dokumentárních filmů Mannheim 1956
- Ocenění za ideální film pro mládež – Konference Pracovního společenství pro školní film Gelsenkirchen 1956
- Zvláštní zlatá medaile mimo soutěžní kategorie – 6. světový festival mládeže a studentstva Moskva 1957
- Zvláštní cena poroty za populárně vědecký loutkový umělecký film – 6. světový festival mládeže a studentstva Moskva 1957
- SCKG 1. stupně Karlu Zemanovi za film 1957
- Cena dětského diváka za nejlepší film – 1. přehlídka československých a zahraničních filmů pro děti Ostrov nad Ohří 1969
- Múza Uránia za film Na kometě a Cesta do pravěku – Múzy pražských diváků za rok 1969 – 1970
- 3. místo v anketě o nejúspěšnější film třicetiletí podle výsledku hlasování dětí – 30. dětský filmový a televizní festival Oty Hofmana Ostrov 1998
- 2. cena v soutěži o nejoblíbenější dětský film – 41. MFFPDAM Zlín 2001

### **Vynález zkázy (1958)**

- Hlavní cena – Světový filmový festival při EXPO 58 Brusel 1958
- Velká zlatá medaile – Světový filmový festival při EXPO 58 Brusel 1958
- Cena francouzských filmových kritiků (Jean George Auriola) Paříž 1959
- Cena Ankety filmového diváka o nejúspěšnější film roku 1958 – 1. festival českých a slovenských filmů Banská Bystrica 1959
- Čestné uznání – 1. festival českých a slovenských filmů Banská Bystrica
- SCKG 1. stupně Karlu Zemanovi za film 1959
- Cena československé filmové kritiky – Cena československé filmové kritiky za rok 1958, Praha 1959
- Křišťálová hvězda – Velká mezinárodní cena Francouzské filmové akademie za rok 1959, Paříž 1959

- Hlavní cena – 1. soutěž o mezinárodní technickou filmovou cenu při III. kongresu Mezinárodní unie filmových technických sdružení Praha 1960
- Čestný diplom na MFF Locarno 1958

### **Pan Prokoup akrobatem (1959)**

- Stříbrná medaile – MFF Vancouver – 1960
- Diplom – Mezinárodní festival vědeckých a technických filmů Budapešť 1961

### **Baron Prášil (1961)**

- Druhá cena Stříbrná plachta – 15. mezinárodní filmový festival Locarno 1962
- 1. cena – 3. mezinárodní soutěž o technickou cenu filmu při zasedání mezinárodního kongresu Mezinárodní unie filmových technických sdružení (UNIATEC) Moskva 1962
- Čestný diplom Mezinárodní federace filmového tisku (FIPRESCI) – Mezinárodním filmovém týdnu Vídeň 1962
- Čestné uznání – 4. festival českých a slovenských filmů Košice 1962
- Individuální cena K. Zemanovi za pozoruhodné výtvarně-trikové řešení filmu, v něm osobitým způsobem objevil nové prvky a možnosti výtvarného filmu – 13. filmový festival pracujících 1962
- Individuální cena udělena Zdeňku Liškovi za vynikající podíl na rozvoji filmové hudby, který znovu dokázal hudbou k festivalovým filmům Baron Prášil a Zelené obzory – 13. filmový festival pracujících 1962
- Stříbrná mísa Paula Revery – cena mezinárodní poroty – 3. MFF Boston 1963
- Zlatá palma – 8. mezinárodní festival veseloherních filmů Bordighera 1963
- Velká mezinárodní cena v kategorii celovečerních filmů – 4. Mezinárodním setkání filmů pro mládež Cannes 1963/64

#### **Bláznova kronika (1964)**

- Cena za nejlepší celovečerní film – 8. mezinárodní filmový festival San Francisco 1964
- Cena za nejlepší režii – 8. mezinárodní filmový festival San Francisco 1964
- I. cena – 2. mezinárodní filmový festival Addis Abeba 1964
- Cena za dlouhý film v kategorii pro střední věk – 5. mezinárodní setkání filmů pro mládež Cannes 1964/65
- Čestné uznání poroty rodičů v kategorii dlouhých filmů – 5. mezinárodní setkání filmů pro mládež Cannes 1964/65
- Čestné uznání poroty mladých na 5. mezinárodní setkání filmů pro mládež Cannes 1964/65
- Nejlepší film týdne, označeny společně filmy Bláznova kronika a Happy end – 2. mezinárodní týden fantastických filmů a hororů Sitges 1969

#### **Ukradená vzducholod' (1966)**

- Odměna vedení Čs. filmu za neúspěšnější film roku 1966 spolu s 9 filmy – Praha 1967
- Zvláštní cena Íránského filmového institutu – 2. mezinárodní festival filmů pro děti Teherán 1967
- I. cena dětské poroty Neptun – 3. mezinárodní přehlídka filmů pro děti a mládež Rimini 1968
- II. cena – 5. mezinárodní festival Addis Abeba 1968
- Stříbrná siréna – Přehlídka českých a slovenských filmů 69 Sorrento 1969
- Cena Mezinárodního sdružení kin filmového diváka – Filmový festival pro vzbuzení zájmu Aubervilliers 2002

#### **Na kometě (1970)**

- Mezinárodní cena Mezinárodního výboru pro šíření umění a písemnictví filmem (CIDALC) – 22. přehlídka filmů pro děti a mládež Benátky 1970
- Medaile Biennale – 22. přehlídka filmů pro děti a mládež Benátky 1970

- Múza Uránia za film Na kometě a Cesta do pravěku – Múzy pražských diváků za rok 1969 – 1970
- Velká cena poroty – 7. mezinárodní festival filmů pro děti a mládež Teherán 1972
- Cena za zvláštní efekty – 2. mezinárodní festival fantastických filmů a hororů Paříž 1974

#### **Pohádky tisíce a jedné noci (1974)**

- Čestný diplom Viennale 1976

#### **Čarodějův učeň (1977)**

- Zlatá soška za nejlepší animovaný film a Cena íránské filmové kritiky na 12. MFF pro děti Teherán 1977
- Čestné uznání na II. MFF dětských filmů v Lausanne 1979
- Čestné uznání na MFF dětských filmů v Chicagu 1984
- Zvláštní cena poroty – 18. MFF Gottwaldov 1978
- Zvláštní cena poroty – 16. FČS filmů České Budějovice 1979

#### **Pohádka o Honzíkovi a Mařence (1980)**

- Cena za nejlepší animovaný film – 11. MFF pro děti a mládež Valle Piana 1981
- Zvláštní cena poroty – 21. MFF pro děti a mládež Gottwaldov 1981
- Cena za nejlepší film – 5. MF animovaných filmů Espinho 1981
- 1. cena dětské poroty – 8. MFF Tomar – 1982
- 1. cena – MFF Dětských filmů Varna 1982

## **CENY, KTERÉ HERMÍNA TÝRLOVÁ OBDRŽELA ZA SVÉ FILMY**

### **Vzpouza hraček (1946)**

- Cena za nejlepší loutkový film – MFF v Bruselu (1947)
- Cena za nejlepší film pro děti – 8. MFF v Benátkách (1947)

### **Ukolébavka (1947)**

- Zlatá medaile v kategorii dětských filmů – 9. MFF v Benátkách (1948)

### **Nepovedený panáček (1950)**

- Cena za nejlepší loutkový film – 6. MFF Karlovy Vary (1951)
- Státní cena II. stupně H. Týrlové (1952)
- Čestné uznání – 6. MFF v Edinburghu (1952)
- Čestné uznání – 1. mezinárodní filmový festival v Indii, Bombaj (1952)

### **Zlatovláska (1955)**

- Hlavní cena udělena jako jedna ze čtyř hlavních cen – 2. mezinárodní festival dětských filmů ve Varšavě (1957)

### **Uzel na kapesníku (1958)**

- Cena za nejlepší krátký film – 2. MFF v Mar del Plata (1959)
- Velká cena – Zlatá plachta za nejlepší krátký film – 12. MFF v Locarnu (1960)
- Čestné uznání pedagogické komise – Mezinárodní setkání filmů pro mládež v Cannes (1960)

### **Vláček kolejíček (1959)**

- Čestné uznání tvůrčímu kolektivu – 1. přehlídka krátkých filmů v Karlových Varech (1960)
- Čestné uznání pedagogické komise – Mezinárodní setkání filmů pro mládež v Cannes (1960)

### **Ztracená panenka (1959)**

- Čestné uznání tvůrčímu kolektivu – 1. přehlídka krátkých filmů v Karlových Varech (1960)

### **Kulička (1963)**

- Čestné uznání za poetické vyjádření náročné myšlenky práva na krásu a obranu krásy v životě, a to v rovině tvořivé dětské hry – 3. celostátní přehlídka československých filmů pro děti a mládež Gottwaldov

### **Vlněná pohádka (1964)**

- Druhá cena – Bronzová medaile v kategorii filmů pro mládež – 16. MFF pro děti a mládež v Benátkách (1964)
- Čestné uznání v kategorii dětských filmů – Přehlídka dokumentárního a experimentálního filmu v Montevideu (1965)

### **Chlapeček nebo holčička (1966)**

- Čestné uznání v kategorii animovaných filmů – Dny krátkého filmu v Karlových Varech (1967)
- Zvláštní cena mezinárodní poroty – Mezinárodní filmový festival pro děti v Teheráně (1967)

### **Sněhulák (1966)**

- Hlavní cena Lev sv. Marka v kategorii filmů pro nejmenší děti – MFF pro děti a mládež v Benátkách 1966
- Cena čs. střediska pro děti a mládež – Celostátní přehlídka filmů pro děti a mládež v Gottwaldově 1966
- Stříbrná plaketa – Mezinárodní přehlídka krátkých filmů v La Felgueře 1966
- Zvláštní prémie – Stříbrný pelikán za animaci filmu-MFF animovaných filmů Mamaia 1966
- Čestná cena v soutěži UNIATEC – Mezinárodní kongres UNIATEC v Praze 1966

**Vánoční stromeček (1968)**

- Cena poroty CIDALC - MFF pro děti a mládež Benátky 1968

**Hvězda betlémská (1969)**

- Zlatá mušle - MFF v San Sebastianu 1970

- Čestné uznání poroty Múza Terpsychoré - VII. ARSFILM Kroměříž 1970

**Já a Bleděmodrá (1975)**

- Cena Jiřího Trnky - 15. MFF pro děti Gottwaldov 1975

**Já a Fousek (1975)**

- Čestné uznání - 16. MFF pro děti Gottwaldov 1976

**Já a Kiki (1976)**

- Cena CIFEJ - MFF pro děti v Gijónu 1976

**Ferda v mraveništi (1977)**

- Čestné uznání novinářů akreditovaných na festivalu - 17. MFF pro děti Gottwaldov 1977

**Prak darebák (1982)**

- Čestné uznání - 13. mezinárodní filmový festival Los Angeles 1984

- Zvláštní cena poroty - 23. MFF pro děti Gottwaldov 1983

**Rozpustili bráškové (1982)**

- Festivalový panáček - udělen v soutěži animovaného filmu Festival: 22. festival filmů pro děti Gottwaldov 1982

- II. cena v kategorii animovaných filmů - 4. mezinárodní festival krátkých filmů Bucaramanga 1982

- Zvláštní uznání poroty - 12. mezinárodní festival filmů pro děti a mládež Giffoni Valle Piana 1982

**Opičí láska (1985)**

- Jubilejní cena v soutěži animovaných filmů - 25. MFF pro děti Gottwaldov 1984

**Pohádka na šňůře (1986)**

- Cena dětského publika - 1. mezinárodní přehlídka filmů pro děti a mládež Buenos Aires 1987

- Zvláštní uznání - 1. mezinárodní přehlídka filmů pro děti a mládež Buenos Aires 1987

- I. cena v kategorii loutkových filmů - Stříbrný slon - Mezinárodní filmový festival Bhubaneswar 1987

- Čestné uznání - 11. mezinárodní festival animovaných filmů Espinho 1987

- Zvláštní cena poroty Hermíně Týrlové za dlouholetou vynikající tvůrčí činnost a film Pohádka na šňůře - 28. MFF pro děti Gottwaldov 1988

## CENY, KTERÉ OBDRŽELI ZA SVÉ FILMY OSTATNÍ TVŮRCI

### LUDVÍK KADLEČEK

#### Proč pláče žirafa (1960)

- Cena za loutkový film - Dny krátkého filmu v Karlových Varech 1961

#### Co bylo v klobouku (1963)

- Čestný diplom - Gran Premio Bergamo 1963

#### Bu-bu-bu (1979)

- Cenu za nejlepší film v sekci dětských filmů - 3. mezinárodní festival krátkometrážních filmů Bucamaranga 1981

- Bronzový kroměřížský tolar za nejlepší animovaný film - ARSFILM Kroměříž 1981

- Pastýřka a komínček - Stříbrná cena za nejlepší film pro dětského diváka - 4. MFF pohádkových filmů Odense 1982

#### Ako sa vianočka dala poistit proti pripaleniu (1981)

- Zvláštní cena poroty režiséru za filmy Ako sa vianočka dala poistit proti pripaleniu a Jak ulovit mamuta - 22. MFF pro děti Gottwaldov 1982

#### Jak ulovit mamuta (1982)

- Zvláštní cena poroty režiséru za filmy Ako sa vianočka dala poistit proti pripaleniu a Jak ulovit mamuta - 22. MFF pro děti Gottwaldov 1982

#### Železné boty (1983)

- Čestné uznání - 22. festival českých a slovenské filmů - přehlídka krátkometrážní tvorby v Piešťanech 1984

- Cena Národní galerie - 24. MFF pro děti Gottwaldov 1984

#### Nezbedníci (1985)

- Cena dětského publika - MFF pro děti a mládež Mar del Plata 1987  
- Zvláštní uznání - 1. mezinárodní přehlídka filmů pro děti a mládež Buenos Aires 1987

#### Myší kočičiny (1987)

- Cena Jiřího Trnky - Cena čs. filmu - 27. MFF pro děti Gottwaldov 1987

#### Koníček Vyskočjanko z cyklu Zázračná chobotnica Krejzy (1989)

- Cena za večerníček - 29. MFF pro děti Gottwaldov 1989

### JAN STANĚK

#### Léto končí podzimem (1980)

- Bronzový tolar za nejlepší film s výrazně výtvarným zaměřením - ARSFILM Kroměříž 1981

- Čestné uznání - 21. MFF pro děti Gottwaldov 1981

### JAN DUDEŠEK

#### Problém (1963)

- Zlatá holubice - 7. mezinárodní týden dokumentárního a krátkého filmu v Lipsku 1964

- Cena filmu pro děti a mládež na 14. mezinárodním filmovém týdnu v Mannheimu 1965

#### Leo na prázdninách (1966)

- Bronzový lev sv. Marka v kategorii animovaných filmů - MFF pro děti v Benátkách 1967

- Zvláštní cena mezinárodní poroty - MFF dětského filmu v Gijonu 1967

**Strašiak Matej (1967)**

- Cena - MFF televizní tvorby Mnichov 1970
- Cena režisérovi za vynikající umělecké výsledky - Svaz slovenských filmových a televizních umělců IGRIC Bratislava 1968

**Bumerang (1982)**

- Čestné uznání - 22. MFF pro děti Gottwaldov 1982

- Zvláštní cena poroty: in memoriam Jan Dudešek za celoživotní dílo - 28. MFF pro děti Gottwaldov 1988

**GARIK SEKO**

**Zvědavá myška (1964)**

- III. cena v kategorii trikových filmů - 5. MF filmů pro děti a mládež Gottwaldov 1965

**Kost (1968)**

- Čestné uznání - 9. MF filmů pro děti a mládež Gottwaldov 1969

**ANTONÍN HORÁK**

**Alarm (1961)**

- Hlavní cena - V. týden dokumentárních a krátkých filmů v Lipsku 1962
- 2. cena v kategorii animovaných filmů - Dny krátkého filmu Karlovy Vary 1963

**ZDENĚK OSTRČIL**

**Rozprávka z péračníka (1971)**

- Čestné uznání - PRIX DANUBE Bratislava 1971
- Peněžitá cena íránského ministerstva kultury a umění ve výši 100 000 riálů - MFF v Teheránu 1972
- Pohár a diplom íránského rádia a televize - MFF v Teheránu 1972

**ARNOŠT KUPČÍK**

**Pan Prokouk závodníkem (1963)**

**Pan Prokouk vzduchoplavcem (1963)**

**Pan Prokouk ve vesmíru (1963)**

- II. cena v kategorii seriálů - Mezinárodní festival propagačních filmů v Gottwaldově 1965

**BOHUMIL ŠEJDA**

**Stařec a myš (1974)**

- Čestné uznání - 15. festival filmů pro děti a mládež v Gottwaldově 1975

**Rusalka Hupsalka (1983)**

- Čestné uznání - 24. MFF pro děti Gottwaldov 1984

## EUGEN SPÁLENÝ

**Čertík Fidibus** (1981)

- Čestné uznání režisérovi - 21. MFF pro děti Gottwaldov 1981

## IVO HEJCMAN

**Strašák** (1986)

- Čestné uznání za prvotřídní animaci filmu „Strašák“ a kreslené části filmu „Sněhulákův sen“ - 27. MFF pro děti Gottwaldov 1987

**Medvěd Ferdinand ve městě** (1989)

- Čestné uznání poroty: Ivo Hejzman za animaci ve filmech Poslední cigareta a Medvěd Ferdinand ve městě - III. festival animovaných filmů ANIMAFILM - České Budějovice 1990

**Bob a Bobek - Cesta na jih** (2001)

- Cena diváků - 42. MFF pro děti Gottwaldov 2002

**Bob a Bobek - Poklad Aztéků** (2003)

- Cena diváků - 2. MFF animovaných filmů pro děti Třeboň 2003

## JOSEF ZEMAN

**Jak kocourkovští potrestali vrabce** (1979).

- 2. cena e. a. v sekci filmů pro mládež - 3. MF filmů pro děti a mládež, Tomar 1982

**O studánce s živou vodou** (1985)

- Cena redakce časopisu Sedmička pionýrů - 26. MFF pro děti Gottwaldov 1986

- Čestné uznání - 1. Animafilm v Českých Budějovicích 1986

**Láska a zelí** (1986)

- Čestné uznání - 27. MFF pro děti v Gottwaldově 1987

## MARTIN OTEVŘEL

**El Bueno de Cuttlas** (1992)

- Cena Hermíny Týrlové za animaci filmu - 32. MFF pro děti Zlín 1992

**Sto kanonů pro Banditu** (1993)

- Cena literárního fondu - PIEROT 1993

## PETR OHNŮT

**Malí zachráncovia z cyklu Letecké příběhy** (1996)

- Cena Hermíny Týrlové - 36. MFF pro děti Zlín 1996

## LADISLAV PÁLKA

**Pat a Mat natírají podlahu** (2004)

- Cena diváka nejúspěšnějšímu animovanému filmu - 43. MFF pro děti Zlín 2003



## MILAN ŠEBESTA

Hajajů, hajajů (1980)

– Čestné uznání režisérovi a kameramanovi Josefu Kociánovi – 21. MFF  
pro děti Gottwaldov 1981

## POUŽITÉ ZDROJE

### PRAMENY

Archiv Barrandov Studio, a.s. Praha – materiály k filmům Na kometě  
a Fantastická cesta

Archiv bezpečnostních složek Praha, f. Protokol registrace svazků agen-  
turního a kontrarozvědného rozpracování

Národní archiv Praha, f. ÚV KSČ, členská evidence

Rozhovor s Karlem Hutěčkou, Josefem Valušiákem, Ivanem Matoušem  
a Zdeňkem Krupou, květen 2010

dokumenty Kapitoly z dějin českého animovaného filmu, Česká televize 1998

dokument Kdo je Antonín Horák, Česká televize 1997

dokument Zdeněk Liška, Česká televize 2000

### TISK

Ahoj na sobotu

Divadelní a filmové noviny

Film a divadlo

Film a doba

Filmová kronika

Filmové informace

Filmové noviny

Filmový přehled

Filmová ročenka

Gramorevue

Kino  
Kultura  
Kulturní tvorba  
Květy  
Lidové noviny  
Literární noviny  
Mladá fronta  
Mladá fronta DNES  
Naše Pravda  
Naše rodina  
Panoráma  
Pravda  
Rudé právo  
Právo  
Scéna  
Tvorba  
Záběr: časopis filmového diváka  
Zemědělské noviny

## LITERATURA

- ASENIN, Sergej: Fantastický filmový svět Karla Zemana, Praha 1984.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka – BARTOŠEK, Luboš: Filmové profily, Praha 1986.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka: Československé filmy 1945 – 1957. (Filmografie). I, II, Praha 1959.
- BARTOŠKOVÁ, Šárka: Československé filmy 1958 – 1959. (Filmografie), Praha 1960.

BARTOŠKOVÁ, Šárka: Československé filmy 1960 – 1965. (Filmografie). I, II, Praha 1966.

BARTOŠKOVÁ, Šárka – BARTOŠEK, Luboš: Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů, Praha 1986.

BENEŠOVÁ, Marie: Hermína Týrlová, Praha 1982.

BENEŠOVÁ, Marie: Karel Zeman – národní umělec Československé socialistické republiky. Praha 1970.

BENEŠOVÁ, Marie – BOČEK, Jaroslav: Kapitoly z dějin českého animovaného filmu, Praha 1979.

BRDEČKOVÁ, Tereza: Jiří Brdečka, Praha 2013.

BŘEZINA, Václav: Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930 až 1996, Praha 1996.

DUTKA, Edgar: Scenáristika animovaného filmu. Minimum z historie české animace, Praha 2012.

DUTKA, Edgar – POTŮČKOVÁ, Alena: Krátký film dětem, Katalog výstavy v Muzeu výtvarných umění, Praha 1997.

GREGOR, Lukáš – JANÍKOVÁ, Jana: Ateliér Hermíny Týrlové, Zlín 2016.

HÁBOVÁ, Milada – SMEJKAL, Zdeněk (eds.): Karel Zeman, Brno 1986.

HAVELKA, Jiří: Československé filmové hospodářství 1945 – 1950, Praha 1970.

HAVELKA, Jiří: Československé filmové hospodářství 1951 – 1955, Praha 1972.

HAVELKA, Jiří: Československé filmové hospodářství 1956 – 1960, Praha 1974.

HAVELKA, Jiří: Československé krátké filmy 1945-1970, Praha 1977.

HAVELKA, Jiří: Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896-1945, Praha 1988.

HAVELKA, Jiří: Film v číslech a událostech (K 20 létům čs. filmu), Praha 1965.

HAVELKA, Jiří: Filmografie pracovníků v čs. filmu v letech 1898/1968, Praha 1968.

HAVELKA, Jiří – HRBAS, Jiří: Filmové vavříny dvaceti let, 1945-1965, Praha 1965.

HAVELKA, Jiří: Filmové vavříny dvaceti let, 1965-1969, Praha 1970.

HAVELKA, Jiří: Kdo byl kdo v československém filmu před rokem 1945, Praha 1979.

HAVELKA, Jiří: Kronika našeho filmu. 1898 -1965, Praha 1967.

HAVELKA, Jiří: 50 let československého filmu (Sbírka statistického a dokumentačního materiálu), Praha 1953.

HORÁK, Antonín: Světla a stíny zlínského filmu, Vizovice 2002.

HOŘEJŠÍ, Jan: Karel Zeman. Praha 1970.

HULÍK, Štěpán: Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973), Praha 2011.

JÁNSKÁ, Denisa – HORSÁKOVÁ, Monika: Animace z Ostravy, Ostrava 2010.

JURÁČEK, Pavel: Deník (1959 – 1974). Jan Lukeš (ed.), Praha 2003.

KAČOR, Miroslav – PODHRADSKÝ, Michal – MERTOVIČ, Michaela: Zlatý věk české loutkové animace, Praha 2010.

KARASOVÁ, Jindra: Tvůrci animovaného filmu, Praha 1960.

KLIMENT, Jan: Výbor z kritik 1973-1977, Praha 1977.

KLOS, Elmar – PINKAVOVÁ, Hana: Historie gottwaldovského studia v pohledech pamětníků, očima současníků a v dokumentech, Praha 1984.

KOLEKTIV: Českoslovenští režiséři 70. let, Praha 1983.

KOLEKTIV: Malý labyrint filmu, Praha 1986.

KŠAJTOVÁ, Marie, Velký příběh večerníčku, Praha 2005.

KUBÍČEK, Jiří: Úvod do estetiky animace, Praha 2004.

MADZIA, Jiří (ed.), Začalo to Ferdou Mravencem. 80 filmových let. 55 festivalových let, Zlín 2015.

MALÍK, Vladimír: Animační postupy v tvorbě Karla Zemana (1910-1989), Film a doba, 2/2010, s. 86-90.

MALÝ, Svatopluk: V zajetí filmu. Vzpomínky kameramana, Praha 2008.

MERTO VÁ, Michaela (ed.): Český animovaný film I, 1920 – 1945, Praha 2012.

MIKULÁŠKOVÁ, Věra: Zrcadlo vzpomínek, Brno 2009.

MLEJNKOVÁ, Kateřina: Brentenovo studio. Historie zapomenutého studia animovaného filmu v Brně, DP, Univerzita Palackého Filozofická fakulta, Olomouc 2010.

PAVELCOVÁ, Eva: Příběh pana Prokouka: produkční a distribuční kontext animovaného filmu, BP, Masarykova univerzita Filozofická fakulta, Brno 2014.

POŠ, Jan: Výtvarníci animovaného filmu, Praha 1990.

Padesát let filmového studia Gottwaldov, Gottwaldov 1986.

PTÁČEK, Luboš: Panorama českého filmu, Olomouc 2000.

PURŠ, Jiří: Obrisy vývoje československé znárodněné kinematografie: (1945-1980), Praha 1985.

REGRUTOVÁ, Lenka: Rozprávka na dobrou noc v prostředí elektronických médií na Slovensku, Jazyk a kultura, 11/2012, s. 8.

Sborník statí pracovníků ČSFÚ věnovaný k 15. sjezdu KSČ, Praha 1976.

SEDLÁČEK, Jaroslav: Rozmarná léta českého filmu 1989-1998, Praha 2012.

SLADKOWSKI, Marcel (ed.): FA Kudlov 1. 1936-1945. Kudlovska stodola. Založení a první léta filmových ateliérů ve Zlíně, Zlín 2016.

SLADKOWSKI, Marcel (ed.): FA Kudlov 3. 1961-1977. Kudlovska stodola. Filmové ateliéry v Gottwaldově/Zlíně žijí, Zlín 2018.

SLADKOWSKI, Marcel (ed.): FA Kudlov 4. 1977-1992. Kudlovska stodola. Filmové ateliéry v Gottwaldově/Zlíně se osamostatňují, Zlín 2019.

SLANINA, Ondřej: Poutník světem fantazie. Ota Hofman, Praha 2018.

STRUSKOVÁ, Eva: Dodalovi. Průkopníci českého animovaného filmu, Praha 2013.

ŠULEŘ, Oldřich: Laskavá setkání: s přáteli umělci rodného kraje, Ostrava 2008.

TAUSSIG, Pavel (ed.): FA Kudlov 2. 1946-1960. Kudlovska stodola. Filmové ateliéry ve Zlíně v poválečném období, Zlín 2017.

TENČÍKOVÁ, František: Hermína Týrlová, Brno 1964.

TIBITANZL, Jiří: Panácci na plátně, Praha 1989.

ULVER, Stanislav (ed.): Animace a doba 1955-2000, Praha 2001.

URBANOVÁ, Eva a kol. (eds.): Český hraný film 1961-1970, Praha 2004.

URBANOVÁ, Eva – URGOŠÍKOVÁ, Blažena (eds.): Český hraný film 1945-1960, Praha 2002.

URC, Rudolf: Animovaný film, Martin 1984.

URC, Rudolf – VESELÝ, Marian: Slovenský animovaný film, Bratislava 1994.

VÁVRA, Otakar: Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek, Praha 1996.

VYPLELOVÁ, Helena: Večerníček jako televizní a literární fenomén, Olomouc 2012.

ZEMANOVÁ-SPÁLENÁ, Ludmila – ZEMAN-SPALENY, Linda: Karel Zeman a jeho kouzelný svět, Brno 2015.

ŽALMAN, Jan: Umlčený film, Praha 2008.

MELÍ  
DODALOVÍ

Woj. Gallie

DUDEROK 96  
s. 6. 99

KOP. s. 119 -  
druhá strana ←

PhDr. Jan Benda, Ph.D., MPA

# TÝRLOVÁ, ZEMAN A TI DRUZÍ

Historie zlínského (gottwaldovského)  
studia animovaného filmu

Vydávatel: powerprint, Praha

Tisk a vazba: powerprint s. r. o.

Brandejsovo nám. 1219/1, 165 00 Praha 6 – Suchbát

[www.publikace24.cz](http://www.publikace24.cz)

Grafická příprava obálky a sazba: powerprint, Praha

První vydání, 2019

ISBN 978-80-7568-182-9