

3. Umělecké světy a sociální sítě na Kudlově

Gottwaldovský animovaný film od poloviny 60. let 20. století

Součástí produkčního profilu gottwaldovského studia se od poloviny 60. let stala zakázková tvorba seriálů pro Československou televizi, jejíž objem rychle rostl. Od roku 1973 zahájilo činnost nově vybudované oddělení kresleného filmu, které vyrábělo jak distribuční filmy pro kina, tak velký objem večerníčkovské produkce. Na přelomu 60. a 70. let se tak začaly formovat dva nové subsvěty světa umění animovaného filmu: jeden z nich, svět seriálové animované tvorby, neměl dosud obdobu, zatímco svět kresleného filmu byl ve studiu obnoven po téměř třicetileté pauze, kdy se animátoři oddělení kresleného grafu během okupace podíleli na zakázce na některé díly seriálu *Fritz und Fratz*.

Pojmem „svět umění“ odkazujeme na koncept Howarda S. Beckera,¹ podle kterého je spolutvůrcem světa umění každý, kdo se podílí na tvorbě díla, které tento svět sám definuje jako umění. Příslušníci daného světa koordinují činnosti vykonávané při umělecké tvorbě díky vzájemnému porozumění, které je založeno na sdílených konvencích a praxi. Protože mnohdy spolupracují při tvorbě podobných děl opakovaně a rutinně, je možné tento svět chápat jako síť kooperačních vazeb, které se mezi nimi zformovaly. Aplikace konvencí usnadňuje a zrychluje kolektivní spolupráci a umožňuje při realizaci konkrétního díla snadněji nahradit jednoho člena světa jiným, přičemž platí, že vyšší míra konvencionalizace činí tvorbu nekonvenčního díla nákladnější a složitější, byť ji samozřejmě nevylučuje.² Beckerovy „světy“ jsou zamýšlené jako pomocné metaforické označení pro sítě lidí, kteří se podílejí na vzniku díla (včetně distributorů a konzumentů), přičemž takový svět nemá žádné jasné hranice a patří do něj kdokoli, kdo se zapojil do procesu produkce, distribuce nebo konzumce. Pokud budeme uvažovat v následujícím textu o světu definovaném určitým typem animačních postupů a technik, které vyžadují specifické soubory konvencí, budou do takového světa patřit všichni, kdo se podíleli na kterémkoli z těchto filmů. Hlavní pozornost budeme ale věnovat těm, kteří se setkávali při spolupráci opakovaně a používali či dokonce utvářeli stabilnější soubor konvencí.³

Aplikovat beckerovský sociologický koncept světa na prostředí gottwaldovského studia je produktivní mj. proto, že se zde prolínala poměrně široká škála subsvětů sdílejících specifické konvence a určených pro různá publika: svět filmové produkce školních a instrukčních filmů s tradicí sahající do 30. let; svět celovečerní hrané tvorby zaměřené na filmy pro děti a mládež, který se utvářel od konce 50. let; svět loutkové animace, který se formoval od protektorátního období, ale ustupoval do pozadí ve prospěch světa poloplastické a ploškové animace (který byl méně náročný na zdroje a podpůrný personál); svět tzv. kombinovaného filmu, který především v oddělení Karla Zemana vytvářel specifický soubor uměleckých konvencí, utvářených při

¹ Howard S. Becker, *Art Worlds. 25th Anniversary Edition* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2008).

² *Art Worlds*, 34-5.

³ Pro vymezení konceptu „konvence“ srov. Samuel Gilmore, *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World. Symbolic Interaction* 10, 1987, č. 2, 212. Gilmore zde konvenci definuje jako kolektivní dohodu účastníků sdílených aktivit: předmětem této implicitní dohody je následování postupů, které se už dříve osvědčily jako efektivní.

spojení postupů hraného a animovaného filmu; svět kreslené animace, ustavený poprvé ve Zlíně v protektorátním období a obnovený na počátku 70. let; a také svět seriálové zakázkové produkce. Ten byl personálně úzce provázaný se světy kreslené a ploškové animace: aplikoval jejich produkční a umělecké konvence, ale uzpůsobil si je pro podmínky dlouhodobé spolupráce týmů na sériích animovaných večerníčků, určených primárně dětskému publiku.

Takováto míra organizačního, dramaturgického, a především personálního průniku mezi různými typy produkce s různými postupy a konvencemi, jaká se realizovala v gottwaldovském studiu, byla poměrně unikátní. Obě oddělení loutkového filmu a posléze i oddělení filmu kresleného byla s neanimovanou tvorbou na Kudlově propojena organizačně i prostorově,⁴ a jak ukážeme níže, někteří režiséři přecházeli mezi neanimovanou a animovanou produkcí, přičemž se celá řada filmařů podílela na animovaných, instrukčních, dokumentárních i hraných filmech na pozicích střihače, kameramana nebo autora filmové hudby. Ostravské studio Prométheus sice propojovalo animovanou tvorbu organizačně i prostorově s produkcí instruktážních a propagačních filmů, ale vzniklo až v roce 1971 (název Prométheus získalo v roce 1978)⁵ a pokrývalo mnohem užší škálu rozdílných sad postupů; pražské ateliéry se nacházely na řadě různých míst a až do přesunu kresleného filmu na Barrandov vždy odděleně od jiného typu filmové produkce (Bartolomějská ulice, Čiklova ulice v Nuslích, Na Florenci, ve Wenzigově ulici, v Michli).⁶ Mezi širokou škálou produkčních typů přítomných v gottwaldovském studiu přitom získával od konce 60. let důležité postavení svět seriálové produkce, formovaný kolem zakázek pro Československou televizi. Jeho výhodné ekonomické podmínky, zejména finanční nezávislost zakázkové tvorby na rozpočtu studia, vytvářely poptávku po nových zaměstnancích na různých pozicích, od režie po podpůrný personál koloristů, konturistů či dílenských zaměstnanců. Byl to svět z hlediska souboru užívaných konvencí značně hybridní, díky čemuž vtahoval tvůrce z jiných světů, ochotné přizpůsobit se zakázkovému přístupu k tvorbě – a naopak mohl personálně obohacovat jiné přílehlé subsvěty.

Při aplikaci konceptu Howarda S. Beckera na podmínky tvorby ve státně-socialistickém filmovém průmyslu je vhodné připomenout, že studie navazující na Beckera obvykle uvažují o uměleckých světech v podmínkách poměrně nízké úrovně byrokratizace – tedy v situaci, kdy v utváření pracovních týmů a realizaci spolupráce hraje podstatnou roli sociální kapitál samotných aktérů. Oproti tomu v prostředí státně-socialistického filmového průmyslu byla byrokratizace velmi silná, a to natolik, že se nabízí otázka, zda a/ je perspektiva světů umění aplikovatelná na byrokratizované prostředí, popř. b/ zda byly tyto světy umění ve státním socialismu skutečně vymezeny striktně byrokraticky. Becker sám předestírá vizi společnosti, ve které „stát udržuje monopol na všechny formy komunikace a podnikání. V takovém případě můžeme spíše hovořit o umění coby státem kontrolovaném průmyslu, než o státní patronáži.“⁷ Takovouto vizi totalitní kontroly ale ke

⁴ K organizačnímu uspořádání srov. v této knize text Michala Večeří a Lukáše Skupy, k prostorovému umístění oddělení v areálu Kudlova srov. text Terezy Bochinové a Kateřiny Šrámkové.

⁵ Iniciativa k založení pobočky Krátkého filmu v Ostravě vzešla od KV KSČ a měla mj. nahradit zrušené studio pro výrobu průmyslových filmů v Třineckých železárnách. Monika Horsáková – Denisa Jánková, *Animace z Ostravy* (Ostrava: QQ studio, 2010), 13–15.

⁶ Srov. např. Veronika Hanáková, *Animace na periferii* (Praha: bakalářská práce, Univerzita Karlova, 2019).

⁷ Becker, *Art Worlds*, 107. Pro kritiku pojetí totalitního umění u Beckera srov. Maruška Svašek, „Social dynamics in the

státně-socialistické diktatuře v Československu po roce 1945 produktivně vztáhnout nelze – v ní totiž i při velmi vysoké míře byrokratizace zůstával zachován nezanedbatelný prostor pro aktérské jednání zúčastněných. Ukazuje to např. výzkum prostředí filmového studia Barrandov⁸ či sféry výtvarného umění⁹ a bude to patrné i z níže analyzovaných procesů: i když byla míra formálního strukturování těchto světů fungujících v rámci státně-socialistického filmového průmyslu poměrně velká, jejich uspořádání nebylo určováno pouze mechanismy administrativního uspořádání (které by jasně určovalo okruh spolupracovníků) nebo individuální autority (která by striktně určovala cíle a prostředky spolupráce). Byl zachována významná míra otevřenosti produkčních systémů založených na sociálním světě,¹⁰ tedy na aktivitách a zájmech jeho členů.

V rámci každého studia fungujícího ve státně-socialistickém modu produkce¹¹ byla řada dimenzí spolupráce předem určena, jednalo se o částečně uzavřený produkční systém a okruh možných spolupracovníků byl výrazně omezený. Jak uvidíme níže, v případě gottwaldovského studia to platí i v oblasti účasti výtvarníků, která jinak nabízela poměrně široké možnosti externí spolupráce. Na druhou stranu bylo vytváření konkrétních týmů určeno nikoli byrokratickým systémem, ale vztahy uvnitř sociálního světa zaměstnanců studia, takže četnost a kontinuita spolupráce byla určována zájmy a aktivitami jeho členů. Gilmore identifikuje pět dimenzí toho, jak je produkce organizována: dělba práce, rozsah spolupráce, organizování vzájemné interakce, opakování spolupráce a její ekonomické podmínky.¹² Tyto dimenze nabízejí pro analýzu sociálního světa gottwaldovské animace vhodné parametry, které bude následující text sledovat.

Významnou roli v otevřeném systému sehrávají zájmy, strategie, prestiž a sociální role aktérů, kdy účastníci na aktivitách sociálního produkčního světa rozvíjejí své schopnosti směrem k „obecnému“, nikoli „specifickému“ spolupracovníkovi.¹³ Dominantní postavení Hermíny Týrlové, a především Karla Zemana jako vedoucích oddělení takovouto otevřenost produkčního systému ztelně omezovalo. Zvlášť to platí pro produkční svět Karla Zemana do konce 60. let, kdy řada jeho spolupracovníků skutečně rozvíjela své kompetence právě ve vztahu k tomuto velmi specifickému „spolupracovníkovi“. Převážně ale platí, a pro období 70. a 80. let více než pro předchozí dekády, že umělecké světy animované produkce v gottwaldovském studiu nedosahovaly rigidnosti formální organizace a zachovávaly si významnou míru otevřenosti produkčního systému. Jak se pokusíme ukázat, sociální charakteristiky daného produkčního světa hrály významnou roli, a proměna produkčního profilu směrem k seriálové tvorbě tuto otevřenost ještě posílila.

czechoslovak state-socialist art world“, *Contemporary European History* 11, č. 1 (2002).

⁸ Petr Szczebanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).

⁹ Maruška Svašek, „The Politics of Artistic Identity: The Czech Art World in the 1950s and 1960s“, *Contemporary European History* 6, č. 3 (1997), 383–403.

¹⁰ Takovými jsou systémy, ve kterých nejsou jejich účastníci předem určeni, tedy např. umělecké světy newyorských hudebníků, jak je popisuje americký sociolog Samuel Gilmore, srov. *Coordination and Convention*, 210–12.

¹¹ K vymezení státně-socialistického modu produkce srov. Szczebanik, *Továrna Barrandov*, 31–61.

¹² Samuel Gilmore, Schools of Activity and Innovation. *The Sociological Quarterly* 29, 1988, č. 2, 203–19.

¹³ Samuel Gilmore, „Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization“, in *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, eds. Howard Becker, Michal M. McCall (Chicago – London: Chicago University Press, 1990), 151.

Změna v orientaci na zakázkovou tvorbu pro televizi, ke které od druhé poloviny 60. let docházelo, měla zásadní vliv na koordinaci práce v oddělení loutkového filmu v Gottwaldově a přispěla i ke vzniku oddělení kresleného filmu. Do světů umění a sociálních světů ve studiu na Kudlově ale zasáhla také klíčová politická změna sledovaného období, tedy tzv. normalizace a její projevy v kulturní politice, v rozložení moci, užitých represivních prostředcích i v ustavených sociálních strukturách. Jednalo se především o personální ztráty z důvodu emigrace nebo výpovědí z pracovního poměru. Personální kontinuita v gottwaldovském animovaném filmu zůstávala i napříč spuštěnými normalizačními mechanismy mnohem silnější než v případě barrandovského studia, dopad do tvůrčích kapacit a zejména do sociálního prostoru filmařské komunity přesto byl nezanedbatelný a zaslouží si podrobnější popis.

Dosavadní ředitel Aleš Bosák musel odejít ze studia, i když nebyl donucen opustit oblast filmové tvorby a po odchodu z Kudlova se podílel na vybudování ostravského studia animovaného filmu Prométheus.¹⁴ Na základě stranických prověrek v roce 1970 bylo z KSČ vyloučeno nebo vyškrtáno 5 osob na tvůrčích pozicích, k nimž patřili režiséři Radim Cvrček a Josef Pinkava a dramaturg Milan Šimek.¹⁵ Všichni nicméně na ateliérech dále pracovali a další tvůrci z oddělení animovaného filmu Garik Seko, František Škapa, Karel Zeman a Hermína Týrlová prošli prověrkami naprosto hladce.¹⁶ Výraznější otřes přinesla loutkovému a kreslenému filmu událost, ke které došlo v roce 1974 a po které následovala série výpovědí ze studia. Hlavním aktérem se stal výtvarník studia Emil Hauptmann, který po absolvování Střední uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti (UMPRUM) nastoupil v roce 1969 na ateliéry a spolupracoval mj. s Hermínou Týrlovou jako výtvarník na *Přiběžích z deníku kocoura Modroočka*. Hauptmann se svými přáteli 18. srpna 1974 během mariánské pouti na Svatém Hostýnu předvedl loutkové vystoupení s narážkami na „cizí vojáky“ v době výročí invaze vojsk varšavské smlouvy. Vzápětí po zahájení trestního řízení dostal okamžitou výpověď ze studia a po výkonu trestu manuálně pracoval v Uherském Hradišti až do své emigrace do Spolkové republiky Německo v roce 1982.¹⁷ Konturistka oddělení kresleného filmu Lenka Horáková, dcera kameramana Antonína Horáka a rekvizitářky Antonie Rozkopalové, byla odsouzena za „trestný čin pobuřování“ na osmnáct měsíců nepodmíněně. Vzápětí po zahájení trestního řízení dostala okamžitou výpověď z gottwaldovského studia Krátkého filmu, přestože byla současně posouzena jako jedna z nejlepších ve skupině kresleného filmu.¹⁸ Po propuštění z vězení podepsala Chartu 77 a poté emigrovala do Rakouska.¹⁹ Možnou kariéru v animovaném

¹⁴ V ostravském studiu pracoval jako produkční a zajistil v roce 1972 první zakázku pro bratislavskou televizi, konkrétně seriál *Blyskáčik a Hromotlk*. Monika Horsáková – Denisa Jánská, *Animace z Ostravy*, 17.

¹⁵ To neznamená, že by stranické postihy neměly vliv na jejich pracovní kariéry. Milan Šimek se plně vrátil k práci dramaturga až na začátku 80. let a Josef Pinkava měl pauzu v celovečerních hraných filmech pro kinodistribuci od roku 1971 do roku 1976. Srov. Barbora Baronová, Rozhovor s Hanou Pinkavovou. In Baronová, *Ženy o ženách: intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu* (Praha: Wo-men, 2019), 40-1.

¹⁶ Výměna členských legitimací – pohovory se členy závodních organizací 1970. ZO KSČ Filmové studio Gottwaldov. SOKa Zlín, f. OV KSČ, inv. č. 380.

¹⁷ fik. Filmová loučení. *Filmový přehled* 69, č. 9, s. 41.

¹⁸ Archiv bezpečnostních složek (ABS), sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy (V), arch. č. V10090-BN002.

¹⁹ Milada Frolcová, *Slovník žáků a absolventů Zlínské školy umění a Střední uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939–2003)* (Uherské Hradiště: Slovácké muzeum, 2003), 93; rozhovor s Lenkou Horákovou vedl Pavel Skopal, 27. 9. 2022, Znojmo.

filmu zmařilo trestní stíhání také Františku Květoňovi, který v oddělení Hermíny Týrlové absolvoval praxi v době studia UMPRUM v Uherském Hradišti.²⁰ Kromě přímého dopadu na personální zajištění tvorby měl trestní proces nepochybně nepřímý vliv i na atmosféru v celém studiu.²¹

Další dopady do sféry animované produkce spojené s normalizací představovala emigrace některých tvůrců. K ní se už v roce 1968 rozhodl bratr výše zmíněného Františka Květoně, výtvarník Jiří Květoň, který po dokončení UMPRUM v Uherském Hradišti v roce 1963 pracoval v gottwaldovském studiu. V roce 1968 se podílel jako výtvarník na loutkovém filmu *Garika Seka Kost*, ale ještě v téže roce odešel do Kanady.²² Ve stejném roce emigroval do Rakouska Bohumil Brejcha. Ten v roce 1965 režíroval animovaný film *Dobrodruh*, ale vzápětí poté se stal ředitelem Filmového archivu, takže toto profesní pole animovaného filmu opustil ještě před emigrací. Jiřina Simajchlová, která dokončila studium na UMPRUM v roce 1967, pracovala od roku 1974 v kresleném filmu, v roce 1979 natočila režijní debut *Červ* a v roce 1983 emigrovala do Nizozemska.²³ O rok později odešli do Kanady dcera Karla Zemana Ludmila Zemanová a její manžel Eugen Spálený.²⁴

I přes tyto vlivy a personální ztráty neznamenal normalizace pro gottwaldovský animovaný film žádný zásadní otřes a k zákazům tvorby zde nedocházelo. Emigrace nezasáhla personální kapacity ani zdaleka tak razantně jako v případě Barrandova.²⁵ Čísla o členství v KSČ u tvůrčích pracovníků Filmového studia Barrandov, Krátkého filmu a Filmového studia Gottwaldov z roku 1984 ukazují, že podíl členů strany ve Filmovém studiu Gottwaldov (FSG) byl oproti barrandovskému studiu poloviční.²⁶ To lze částečně přisoudit personální kontinuitě v gottwaldovském studiu, která nevyžadovala nahrazování odstavených pracovníků studia novými stranickými kádry v takové míře jako na Barrandově. Stranický aparát prodloužil (Týrlová) či obnovil (Zeman) nepsanou dohodu s hlavními osobnostmi animované tvorby, které úspěšně rozptýlily možné obavy z nedostatečné loajality. Ze stranických prověrek vyšla Týrlová s renomé „platné členky KSČ“, která „jediná v organizaci nepřestala platit členské příspěvky.“²⁷ V případě Karla Zemana se výměna členské legitimace, tedy potvrzení členství v KSČ, mohlo zkomplikovat tím, že „se dopustil chyby, když podepsal prohlášení, které vyjadřovalo podporu tehdejšímu Dubčekovu vedení“. V očích členů pohovorové komise ale

²⁰ V době zatčení byl Květoň přijat na studium na AVU, ke kterému po svém odsouzení už nemohl nastoupit.

²¹ Což potvrzují vzpomínky Petra Svozílka. Rozhovor vedl Pavel Skopal, 15. 12. 2022.

²² Milada Frolcová, *Slovník žáků a absolventů*, 163. Srov. také rozhovor s Františkem Květoněm, který vedl Pavel Skopal 16. 12. 2022.

²³ Věra Matějů, *Člověk a krajina*. Jiřina Simajchlová. *Fotografie. Měsíčník pro fotografickou tvorbu*. 1992. Roč. 43, č. 5, s. 30.

²⁴ Emigraci zvažovali nepochybně i další tvůrci, ale sociální a profesní rizika spojená s emigrací nebyla zanedbatelná: Milan Šebesta měl v úmyslu odejít do Rakouska se svojí ženou, ale z důvodu jejího těhotenství plány změnili. Rozhovor s Milanem Šebestou vedl Pavel Skopal, Zlín, 1. 6. 2022.

²⁵ Celkově z filmařského prostředí emigrovalo už krátce po invazi vojsk varšavské smlouvy asi 200 pracovníků. Srov. Zpráva o vývoji ve filmové tvorbě a distribuci, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R15/BII/6P/8K, s. 5.

²⁶ Podle stavu k 30. 5. 1984 působilo v barrandovském studiu na tvůrčích pozicích 352 osob, z nich 94 byly členy KSČ, tedy 26,7 %. V případě Krátkého filmu to bylo 272 tvůrců celkem, 47 z nich s členskou legitimací (17,3 %); ve FSG 45 tvůrců a jen 6 členů strany (14,6 %). NFA, ÚŘ ČSF, k. R12-BI-4P-1K. Ani ve struktuře celého FSG nebylo členství o mnoho vyšší, v roce 1978 bylo ze 149 zaměstnanců pouze 28 (tedy 19 %) členy KSČ (při prověrkách bylo sedm ze strany vyloučeno a jedenácti bylo zrušeno členství). Stranická příslušnost byla zdaleka nejčastější u technicko-administrativních pracovníků – osmnáct členů KSČ, oproti čtyřem dělníkům a šesti tvůrčím pracovníkům. Srov. Rozbor kádrové situace a členské základy strany v uměleckých a kulturně výchovných zařízeních v Jm kraji ke 30. 6. 1978. SOKA Zlín, f. OV KSČ, 1971–1973, 1978. Inv. č. 382.

²⁷ Záznam o výsledku pohovoru, 18. 6. 1970. Výměna členských legitimací – pohovory se členy závodních organizací 1970. SOKA Zlín, f. OV KSČ, inv. č. 380.

Zemana rehabilitovala skutečnost, že se „jako jeden z prvních přihlásil na výzvu ministra kultury ČSR /7. 11. 69/,“²⁸ což byla kampaň vyhlášená ministrem Miloslavem Brůžkem s cílem prezentovat souhlas významných umělců s novou stranickou politikou a potlačit rezistentní postoj uměleckých svazů. Výzvu podepsalo 356 osob a 27 kolektivů, ale valné výsledky nepřinesla a z prostředí filmového průmyslu podepsalo pouze pět osob, přičemž z významných filmových režisérů to byl kromě Zemana už jen Otakar Vávra.²⁹ Z filmařů gottwaldovského studia připojil podpis ještě režisér školních filmů František Škapa, což i jemu přičetla pohovorová komise k dobru.³⁰ Druhý faktor, který komise při rozhodování o prodloužení členství Zemana ve straně zmínila, bylo schválení Zemana pro udělení titulu národního umělce předsednictvem ÚV KSČ. To bylo mocenské posvěcení, které nemohla pohovorová komise zpochybnit.

Jednotlivé akty loajality a následná posvěcení politickou mocí se vzájemně posilovaly: když vláda svým usnesením z 28. dubna 1970 doporučila prezidentovi, aby jmenoval Karla Zemana národním umělcem, podpořila to nejen výčtem filmových děl, ale také připomenutím Zemanova podpisu pod výzvu ministra Brůžka.³¹ Ve „Zprávě o situaci a návrhu dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii“ předkládané 17. února 1971 Ústředním ředitelstvím Československého filmu předsednictvu vlády ČSSR je Zeman společně se čtrnácti dalšími režiséry uveden jako ti, které se „podařilo získat“ (myšleno pro „konsolidační proces“ v kinematografii).³²

Karel Zeman obdržel titul národního umělce 30. dubna 1970 a Hermína Týrlová o rok později. Takové vyznamenání bylo oceněním loajality, kterou měli umělci příležitost projevit především ve dvou obdobích – po srpnové invazi vojsk Varšavské smlouvy a v souvislosti s Chartou 77 – a která byla následně stvrzena a oceněna dalšími vyznamenáními. V roce 1975 obdržel Karel Zeman Řád Vítězného února a o pět let později Řád republiky (1980), přičemž návrh Československého filmu na udělení tohoto vyznamenání explicitně uvádí jako jeden z důvodů pro ocenění právě politickou lojalitu: „Národní umělec Karel Zeman je a byl oddaným členem KSČ, celou vahou své osobnosti se postavil v r. 1969 za její politiku, vedoucí naši zemi z krizové situace.“³³ Hermína Týrlová získala v totožných letech jen lehce obměněnou dvojici vyznamenání, a to Řád práce v roce 1975 a Řád Vítězného února v roce 1980, a také u ní bylo v roce 1980 udělení vyznamenání doprovázeno kladným hodnocením pro období „krizových let 1968-69“, kdy si podle návrhu ČSF na udělení vyznamenání „zachovala správné politické postoje.“ Význam ocenění jako posvěcení politickou mocí dokládá soustava orgánů, které postupně projednávaly návrh na udělení řádu: předsednictvo

²⁸ Záznam o výsledku pohovoru, 23. 4. 1970. Výměna členských legitimací – pohovory se členy závodních organizací 1970. SOKA Zlín, f. OV KSČ, inv. č. 380.

²⁹ Z filmařského prostředí to byli dále scenárista Zdeněk Dufek, vedoucí Studia pro úpravu zahraničních filmů FSB Bedřich Fronk, novinář a umělecký vedoucí Studia pro úpravu zahraničních filmů FSB Jan Kliment. Srov. Návrh dopisu Ústřednímu výboru KSČ se seznamem signatářů prohlášení československých umělců, NA, f. KSČ – ÚV, 07/31, sv. 2, a.j. 23. Srov. také Jan Mervart, *Kultura v karanténě. Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2015, 59.

³⁰ Záznam o výsledku pohovoru, 15. 6. 1970. Výměna členských legitimací – pohovory se členy závodních organizací 1970. SOKA Zlín, f. OV KSČ, inv. č. 380.

³¹ „K. Zeman je oddaným členem strany, který se celou vahou své umělecké osobnosti aktivně postavil v roce 1969 za politiku strany a výzvu ministra Brůžka ke kulturním pracovníkům.“ Archiv Kanceláře prezidenta republiky, Sbírká vyznamenání 1970, Propůjčení státních vyznamenání, 8210/70.

³² NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R15-BII-6P-8K, s. 8.

³³ Archiv Kanceláře prezidenta republiky, 8040/80.

OV KSČ, Ústřední výbor odborového svazu pracovníků umění, kultury a společenských organizací, Svaz československých dramatických umělců, oddělení kultury ÚV KSČ, Krajský výbor KSČ.³⁴

V době kampaně Anticharty tisk zveřejňoval seznamy signatářů s prominentním místem vyhrazeným pro nositele titulu národního umělce, takže *Rudé právo* 3. února 1977 uvádí jména Karla Zemana a Hermíny Týrlové hned v prvních řádcích textu „Umělci pro socialismus a mír“³⁵ a *Lidová demokracie* k tomu 24. ledna 1977 přidala citaci Týrlové: „Myslím, že nejlepší odpovědí na ‚Chartu 77‘ jsou konkrétní výsledky kulturní fronty, dosažené v posledních letech. Já sama nyní pokračuji na nové filmové verzi populárního Ferdy Mravence. Práce pro chlapce a děvčata, pro všechny lidi, je podstatně jiná, než ‚výroba‘ štvavých hanopisů.“³⁶ Další 24 signatářů z řad gottwaldovského studia bylo jmenováno v *Rudém právu* o pět dnů později, ale už ne jako individuální osobnosti, ale pod hlavičkou podniku Filmové studio – Gottwaldov.³⁷ Očekávání projevů loajality souviselo s postavením ve studiu, veřejnou známostí nebo prestiží. Atmosféru postihuje zpětně Ivo Hejzman, který byl v době kampaně ve studiu pátým rokem a pracoval jako animátor: „Já jsem nepodepsal Antichartu – to není hrdinství. Já jsem ji neměl šanci nepodepsat, protože ta situace otevřeně byla taková, my jsme se ptali – já jsem se ptal, co to znamená, že jedou lidi do Prahy něco tam... nějaký sněm umělců filmových a všech tam je a my o tom nevíme. Spousta lidí tady ve Zlíně o tom nevěděla u filmu, jo? A nám bylo... takto vidíte to, mně osobně bylo řečené, že do té Prahy volají jenom ty lidi, na kterých jako to už musí být umělci. Bylo mně tak sdělené, jakože já ještě nésu takový umělec, abych byl pozvaný do Prahy tam něco prohlašovat. A já jsem se cítil strašně. A to jsem potom si říkal: ‚Ty vole, vždyť my jsme nepodepsali něco, co vlastně oni teďka podepsali chudáci,‘ a my jsme nepodepsali Antichartu, ale ne, že jsme... oni nám řekli, že to nesmíme podepsat, protože my na to nemáme morálně!“³⁸

Soubor změn souvisejících s normalizací tedy sice přinesl určité personální oslabení animované tvorby v Gottwaldově, ale nijak výrazné – důležitější bylo to, že signalizoval do tvůrčího prostředí požadavky loajality k normalizační politice. Zřejmě nejviditelnější posun v produkčním profilu studia tak nepřinesla samotná proměna politických a kulturních norem, ale nepřímo jej způsobily personální změny na důležitých postech: do čela Krátkého filmu byl v říjnu 1969 jmenován Kamil Pixa³⁹ a o dva měsíce později se ústředním dramaturgem Filmového studia Barrandov (FSB) stal Ludvík Toman. Bylo to pravděpodobně osobní nepřátelství těchto dvou významných figur filmového průmyslu, co vedlo Pixu v roce 1971 k odmítnutí spolupráce s FSB na původně plánované koprodukcí kombinovaného filmu *Fantastické dobrodružství*, které měl režírovat Karel Zeman.⁴⁰ Koncem roku 1971 se zastavily plány projektu na základě stanoviska Kamila

³⁴ Podrobněji k rozhodovacímu procesu udělování státních vyznamenání tvůrcům animovaného filmu v období normalizace srov. Kamila Jablonická, *Lojalita, prestiž a umění. Státní ceny pro animátory v době normalizace* (Brno: bakalářská práce, Masarykova univerzita, 2023).

³⁵ Viktor Karlík – Terezie Pokorná, *Anticharta* (Praha: Revolver Revue, 2002), 51.

³⁶ Karlík – Pokorná, *Anticharta*, 27.

³⁷ Karlík – Pokorná, *Anticharta*, 63.

³⁸ Rozhovor s Ivo Hejzmanem vedl Pavel Skopal, *Hvozdná*, 25. 5. 2022.

³⁹ K působení Kamila Pixy v této funkci a dopadům na animovanou tvorbu srov. kapitulu Michala Večeří a Lukáše Skupy v této knize.

⁴⁰ Podrobněji k roli Kamila Pixy a k projektu Karla Zemana srov. studie Dity Stuchlíkové a Petra Veinhauera *Oblíbený i obávaný: portrét ředitele Krátkého filmu Praha Kamila Pixy v 70. a 80. letech* a Lukáše Skupy *Karel Zeman – umělec, který nepoletoval v oblacích*, in Pavel Skopal et al., *Filmové ateliéry ve Zlíně. Příběh – fakta – mapy – souvislosti* (Brno: Muniipress, v tisku).

Pixy, že trikovou část filmu Krátký film nebude realizovat a Karla Zemana pro Filmové studio Barrandov neuvolní.⁴¹ Namísto dalšího produkčně a finančně náročného trikového filmu se Zeman poté začal věnovat ploškové animaci.

Mistři, učedníci a dělba práce

Aktérské pozice konkrétních osobností, tedy zejména vedoucích obou oddělení loutkového filmu Karla Zemana a Hermíny Týrlové a od roku 1973 také Bohumila Šejdy v oddělení kresleného filmu, byly dány nejen jejich postavením v byrokratické struktuře produkce, ale také mírou posvěcení v profesním poli.⁴² Unikátní směs formální a neformální autority, které se u Zemana a Týrlové scházely, jejich kompetence a individuální strategie pro budování vlastní kariéry a pro konstruování identity oddělení a studia, prostorová, a v důsledku také personální izolovanost Gottwaldova, provázanost infrastruktury animované a neanimované tvorby ve studiu, to vše vytvářelo prostředí, které mělo charakter – v případě oddělení Karla Zemana ještě více než v oddělení Hermíny Týrlové – svého druhu umělecké dílny. Jakkoli se může tato podobnost s renesanční dílnou, pokud jde o dělbu práce a sociální vazby, zdát nahodilá, pomáhá lépe porozumět specifičnosti oddělení animovaného filmu v gottwaldovském studiu: „Základní jednotkou malířů a sochařů byla dílna, *bottega*, malá skupina lidí, kteří spolupracovali na celé škále rozmanitých předmětů, tedy velký protiklad specialisty, individuálního umělce moderní doby. [...] Aby se vyrovnali s [...] širokou škálou zakázek, mistři často zaměstnávali vedle pomocníků i učedníky [...] byli najímáni, aby pomáhali na určité zakázce [...] Jiní pro svého mistra pracovali ve stále mzdě a mohli se specializovat. [...] Dílna bývala často rodinným podnikem. Otec [...] své syny vyučil řemeslu. S *garzoni*⁴³ se pravděpodobně jednalo jako s členy rodiny a mohli se i oženit s mistrovou dcerou.“⁴⁴ Filmové projekty realizované v obou odděleních vyžadovaly značnou adaptabilitu, ať už to bylo při řešení trikových scén, nebo při přechodu od kombinovaných filmů k ploškové animaci v oddělení Karla Zemana, nebo využívání široké škály různých materiálů a adaptace na seriálovou večerníčkovskou produkci v oddělení Hermíny Týrlové. Jak ale uvidíme dále, je to také častá přítomnost příbuzenských a partnerských vztahů v odděleních, v čem obě oddělení připomínají *bottegu* a čím se liší od kterýchkoli jiných oddělení či výrobních skupin tuzemského filmového průmyslu.

Značná profesní univerzálnost byla do jisté míry nutností: studio na Kudlově se na konci 50. let potýkalo s nedostatkem pracovníků napříč všemi tvůrčími pozicemi a v odděleních loutkového filmu bylo v roce 1960 zaměstnáno pouze 24 osob, a to v tomto rozložení profesí: režisér (2), pomocný režisér (1), animátor (4), kameraman (2), asistent kamery (1), asistent výroby (1), loutkář (3), malíř pozadí (5), kostymérka (2),

⁴¹ Návrh vedoucího výrobní skupiny distribučních filmů Ericha Švabíka na odepsání vynaložených nákladů na film *Fantastické dobrodružství*, adresovaný náměstkovi ředitele Filmového studia Barrandov Václavu Kovářovi, 28.12.1971. NFA, ÚŘ ČSF, R19/AI/4P/1K. Za upozornění na tento nerealizovaný projekt děkuji Michalu Šaškovi.

⁴² Ke konceptu pole srov. předchozí kapitolu této knihy.

⁴³ Italsky „chlapci“, označení pomocníků používané bez ohledu na jejich věk.

⁴⁴ Peter Burke, *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii* (Praha: Mladá fronta, 1972), 72-3.

rekvizitář (2), asistentka střihu (1).⁴⁵ Koncentrace různých filmařských profesí a typů produkce na jednom místě podporovala možnost změny pracovní pozice: v rámci oddělení loutkového filmu tak neměla profesní mobilita jen podobu kariérního růstu na ose animace–režie, ale v některých případech docházelo k pohybu i napříč typem produkce nebo charakterem profese. Napříč všemi typy produkce například skládal filmovou hudbu renomovaný a poptávaný Zdeněk Liška a kameramani a střihači (zejména Antonín Štrojsa a Ivan Matouš) pracovali často jak na filmech animovaných, tak dokumentárních, účelových či hraných. Kameraman Antonín Horák se uplatnil i v pozici režiséra a tvůrce dokumentárních filmů a Ján Iván režíroval v 80. letech dva kreslené filmy. Jako animátor krátce pracoval v polovině 70. let také dramaturg Milan Šimek v době, kdy nesměl vykonávat práci dramaturga.⁴⁶ Zdeněk Rozkopal působil v oddělení Karla Zemana jako malíř pozadí, poté jako architekt a návrhář kostýmů. Kromě toho režíroval do roku 1988 patnáct animovaných a hraných filmů a jako výtvarník a architekt se podílel na 32 hraných filmech a seriálech pro brněnskou a bratislavskou televizi.⁴⁷ Práce, která v případě kresleného i loutkového filmu gottwaldovského studia probíhala v malém týmu a na malém prostoru, vytvářela vhodné podmínky pro poměrně univerzální uplatnění filmařů.

Přesto v některých případech takové kariérní posuny nebo dočasné pracovní přesuny vyvolávaly problémy kvůli nedostatečné kompetenci a obtížné koordinaci. Příkladem může být působení dokumentaristy Ivána v kresleném filmu, kde pracoval s animátorem Břetislavem Kotyzou a podle jeho vzpomínky si Iván přinesl z nonfikčního filmu postupy a standardy, které byly v rozporu s potřebami animované tvorby: „To je věc, která mě úplně vyšťavila, protože pan profesor Iván byl režisér dokumentárních filmů. On byl zvyklý, že si prostě natočil metráky filmů a pak se na to díval a sestříhával si to do filmu, jenže animáč se tak nedá dělat. Animák je šíleně pracný na výrobu do toho filmu. A on tak s tím přišel, a tak si ho... a já jsem byl vybraný za trest s ním dělat! A já jsem kreslil, kreslil a on si z toho vybíral a zahazoval. A já jsem říkal: „No, ale co? Ale kde co? Kde? Já su zaplacený jenom za ty metry, které nakreslím a které se dostanou!““⁴⁸

Když ve druhé polovině 60. let velmi rychle sílila poptávka po zakázkové seriálové produkci pro Československou televizi (ČST), „dílenský“ charakter obou oddělení to zpočátku spíše posílilo. Spolupráce s ČST byla od počátku spojena s výrobou večerníčků, ale první zakázky tohoto typu ještě neměly charakter seriálové produkce a byla to Ludmila Zemanová, dcera Karla Zemana, kdo natočil v roce 1967 pro pražskou redakci ČST loutkový film *Malý Sambo* jako solitérní snímek. V tomto období tvořila oddělení Karla Zemana a oddělení Hermíny Týrlové dva rozdílné umělecké světy zaměřené na odlišné typy produkce.⁴⁹ Tyto světy byly odděleny nejen administrativně a sdílenými konvencemi, ale také v osobní rovině kvůli napjatým osobním vztahům obou vedoucích osobností a kvůli jejich rozdílným nárokům na loajalitu k projektům

⁴⁵ Návrh na zřízení Studia dětských filmů v Gottwaldově, zaslaný vedoucím Studia Gottwaldov-Kudlov Alešem Bosákem řediteli Ústřední správy československého filmu Aloisi Poledňákovi 15. 6. 1960. NFA, f. ČSF, k. R12/BII/1P/7K.

⁴⁶ Rozhovor s Petrem Svozílkem, 15. 12. 2022, Zlín, tazatel Pavel Skopal.

⁴⁷ Propůjčení nižších stupňů státních vyznamenání k 1. a 9. květnu 1989 – vláda ČSSR. Archiv Kanceláře prezidenta republiky, 200.376-89.

⁴⁸ Rozhovor s Břetislavem Kotyzou, 18. 1. 2023, Zlín, tazatel Pavel Skopal.

⁴⁹ Srov. k tomu kapitolu Lukáše Skupy a Michala Večeři, popisující dominantní postavení kombinovaného filmu Karla Zemana v produkční strategii studia.

vedoucího příslušného oddělení.⁵⁰ Například Karel Zeman vypověděl z práce na filmu *Čarodějův učeň* kameramana Bohuslava Pikharta, přičemž přinejmenším jedním z důvodů bylo to, že Pikhart začal paralelně spolupracovat na projektech v oddělení kresleného filmu. Zeman rozhodl o nahrazení jiným kameramanem, kterého začal produkční Karel Hutěčka pro Zemana hledat. Tím se naskytla příležitost pro Zdeňka Krupu coby začínajícího kameramana, který do té doby pracoval jako asistent kamery na dokumentární produkci.⁵¹ Podílet se střídavě na projektech obou oddělení bylo prakticky vyloučené, tvůrčí týmy a sestava obou oddělení zůstávala stabilní, ale mohlo dojít k trvalým přechodům mezi „dílňami“: když animátorka Sylvie Sedlářová-Škapová čerpala mateřskou dovolenou, převzali její animátorské úkoly v oddělení Týrlové jiní animátoři a do svého oddělení ji poté přijal Karel Zeman.⁵² Kameraman Antonín Horák v roce 1958 přešel po sporech s Karlem Zemanem z jeho oddělení, ve kterém pracoval 12 let, do oddělení Hermíny Týrlové.⁵³

Milan Šebesta, který nastoupil do studia v roce 1968, zobecnil sociální a pracovní linii mezi oběma odděleními animovaného filmu způsobem, který je v souladu se vzpomínkami dalších aktérů: „[...] to se říkalo ‚u Týrlů‘, nahoře bylo ‚u Zemanů‘. A tam v každém bylo tak deset, dvanáct lidí. Jediný rozdíl, který je mezi tou strukturou, je to, že když paní Týrlová chystala film, tak ti všichni ostatní si mohli dělat svoje projekty. Kdežto když Zeman chystal film, tak oni stáli. Anebo Zeman dělal i tu věc, že třeba několikaměsíční natáčení se mu rozleželo a šlo to všechno pryč. Jel pořád a až potom hodně pozdě se ti kluci taky dostali k těm večerníčkům – Joska Zeman, pan Ostrčil.“⁵⁴

Kvantita produkce a výrobní profil oddělení Karla Zemana byly velmi úzké díky velké produkční náročnosti trikových celovečerních filmů. V první polovině 60. let Zeman natočil *Barona Prášila* (1961) a *Bláznovu kroniku* (1964), v oddělení dále vznikl technikou ploškové animace natočený snímek *Dobrodruh* (1965) v režii Bohumila Brejchy (ten se sice do té doby věnoval především filmovým portrétům herců, ale měl profesní vazby na gottwaldovské studio, ve kterém se po válce zaučoval, a v roce 1964 se podílel na *Bláznově kronice*

⁵⁰ Počátky tohoto osobního nesouladu se datují ke vzniku druhé verze filmu *Vánoční sen*. První verzi natočila Hermína Týrlová, ale negativ filmu shořel při požáru v únoru 1944. Týrlová novou realizaci téhož scénáře odmítla a následně ještě před koncem války realizoval stejný scénář Karel Zeman. Podle vzpomínek tehdejšího asistenta kamery Svatopluka Malého Týrlová sama odmítla uvedení svého jména v titulcích filmu. V titulcích i v tisku byl jako režisér animované části uváděn Karel Zeman, srov. např. Anon., „První cena zlínskému filmu v Cannes“, *Tep nového Zlína* (14. 10. 1946), 4. Nicméně tehdejší filmový publicista Bohumil Brejcha podíl Týrlové na filmu nepřímo vyvozoval: „Myslím, že ‚Vánoční sen‘ byl vytvářen i za spolupráce paní Týrlové, protože v obou filmech /tj. i ve *Vzpouře hraček*, pozn. aut./ se objevují podobné prvky stylové a dále i jemná, žensky citová a citlivá forma loutkové části obou filmu je pro oba filmy společná.“ Brejcha, „O filmech opomíjených“, *Filmové noviny* 1, č. 26 (1947), 4. Umělecký ředitel Ústředního loutkového divadla Jan Malík dokonce prezentoval film primárně jako dílo Týrlové: „Už r. 1946 objevuje se další gottwaldovský film ‚Vánoční sen‘, kde zkušená Hermína Týrlová spolu se začínajícím Karlem Zemanem našla nový tón – působivé spojení živého herce s neživým světem loutek, hraček a věcí.“ Malík, „Vývoj československého loutkového filmu“, in *Cesta československého filmu. Sborník k pátému výročí zestátnění československé kinematografie* (Praha: Orbis, 1950), 72. Problematické autorství filmu, který získal cenu na festivalu v Cannes, bylo tedy v oborovém tisku vnímané. Kameraman Svatopluk Malý popisuje dopad celé situace na vztahy ve studiu takto: „Mezi Hermínou Týrlovou a Karlem Zemanem začala vyrůstat neviditelná zeď. Žili v jednom městě, pracovali ve stejné budově, ale ‚neznali se‘. Jeden pro druhého neexistoval.“ Svatopluk Malý, *V zajetí filmu. Vzpomínky kameramana* (Praha: Národní filmový archiv, 2008), 88.

⁵¹ Rozhovor se Zdeňkem Krupou vedl Pavel Skopal, 20.8.2021.

⁵² Rozhovor se Sylvíí Sedlářovou-Škapovou vedl Pavel Skopal, 15. 7. 2022.

⁵³ *FA Kudlov I, 36–45: Kudlovská stodola: založení a první léta Filmových ateliérů ve Zlíně*. (Zlín: Filmfest, s.r.o., 2016); Antonín Horák, *Světla a stíny zlínského filmu. Volné vyprávění* (Vizovice: Lípa, 2002); Pavel Dias, Lukáš Gregor, Vít Jakubiček, Jana Janíková, Kateřina Pešatová, Michal Richter, *Antonín Horák. Životní příběh a dílo zlínského fotografa, filmaře a pábitele* (Praha: CI.CZ, 2018).

⁵⁴ Rozhovor s Milanem Šebestou vedl Pavel Skopal, Zlín, 1. 6. 2022.

jako asistent režiséra). Oproti tomu v oddělení Hermíny Týrlové vzniklo v letech 1961–1965 celkem 16 filmů. Pět z nich režírovala Týrlová (v případě kombinovaného filmu *Zvědavé psaníčko* společně s režisérem hraných a instrukčních filmů Josefem Pinkavou), po třech Jan Dudešek a Ludvík Kadleček, dva Antonín Horák a Garik Seko, jeden Václav Dobrovolný.

Striktní pracovní oddělení obou týmů skončilo po konci režijní práce Karla Zemana (podle vzpomínky jednoho z přímých účastníků využila Hermína Týrlová poprvé Zemanova ateliéru v roce 1985 při natáčení filmu *Opičí láska?*, kombinujícího loutkový a hraný film).⁵⁵ Utváření tvůrčích týmů a formování dvou výrazných tvůrčích klastrů bylo ovlivněno rozdílnými nároky Zemana a Týrlové na loajalitu k tvůrčím plánům obou vedoucích oddělení. Tyto rozdílné podmínky byly ovlivněny i personální a časovou náročností Zemanových trikových celovečerních filmů: po literární přípravě projektu potřeboval Zeman shromáždit tým spolupracovníků a pracovní je vytižít, takže zpravidla neměli možnost pouštět se do práce na vlastních animovaných projektech, které by kolidovaly s realizační fází Zemanova filmu. Toto rozdělení a odlišná pracovní etika vedly k tomu, že se vytvořilo výrazné sebevnímání sociálních skupin definovaných příslušností k oběma oddělením. Jeho výrazem bylo označení „chudáci chlapi“, kterým členové druhého oddělení pojmenovávali Zemanovy spolupracovníky. V podobě spíše přátelského špičkování vyjadřovalo distanc od vysokého pracovního vytížení, které přinášelo Zemanovým kolegům také omezené možnosti vlastní tvorby. Na druhou stranu tato pracovní založená skupinová identita nevyklučovala širší sociální soudržnost v rámci animovaného filmu, popř. celého studia. Podle vzpomínek pamětníků byly udržovány přátelské sociální kontakty napříč oběma odděleními, popř. i vůči dalším pracovníkům studia.

Do tvůrčích plánů studia, nároků na týmovou loajalitu i sociální struktury lidí soustředěných kolem animované tvorby vnesl výrazné změny velký objem zakázkové tvorby, jaký se objevil od 70. let. Možnost práce na finančně zajímavých zakázkách vedla k tomu, že se na večerníčkách pro STV podíleli dříve či později prakticky všichni tvůrci animovaných filmů. Především ale přišli do nově založeného studia kresleného filmu mladí zaměstnanci na pozice výtvarníků, animátorů, fázařů a konturistů. V získávání nových pracovníků přitom hráli v gottwaldovském studiu klíčovou roli zprostředkovatelé, kteří byli sami součástí tohoto profesního prostředí, což je jeden z vícero příznaků toho, že se nejednalo o zcela administrativně kontrolovaný svět. Při rekonstrukci způsobů nástupů do pracovních pozic na ateliérech je možné identifikovat tři kategorie zprostředkovatelů. Prvním typem byli přátelé či známí, tuto skupinu můžeme nazvat „nahodilí zprostředkovatelé“. Druhým typem jsou rodinní příslušníci, „spříznění zprostředkovatelé“, třetím typem pak byli učitelé, typicky pedagogové umělecko-průmyslové školy, v některých případech také bývalí spolužáci – „profesní zprostředkovatelé“.

Funkci zprostředkovatele prvního typu sehrála například Ludmila Zemanová, když informovala svého spolužáka z UMPRUM Ladislava Vlka o tom, že proběhne konkurz na pracovní pozici při natáčení filmu jejího otce Karla Zemana. V důsledku toho se Vlk konkurzu účastnil a byl přijat jako asistent architekta.⁵⁶ Pro

⁵⁵ Rozhovor s Milanem Šebestou vedl Pavel Skopal, 1. 6. 2022.

⁵⁶ Rozhovor s Ladislavem Vlkiem vedl Pavel Skopal.

svého spolužáka ze základní školy a dlouholetého kamaráda Ladislava Pálku zprostředkoval Milan Šebesta pracovní uplatnění prostřednictvím produkčního Karla Hutěčky a režiséra Jana Dudeška st. Pálka následně nastoupil na místo asistenta architekta v okamžiku, kdy z něj Ladislav Vlk odcházel.⁵⁷

Fungování spřízněných zprostředkovatelů je spojeno s osobní vazbou aktéra na profesní prostředí prostřednictvím rodinného příslušníka. Adept na vstup do pole participoval na specifickém kapitálu shromážděném některým z rodičů či jiným příbuzným a na osobních kontaktech s dalšími zaměstnanci studia (jak dokládá kapitola Terezy Bochinové a Kateřiny Šrámkové, podstatná část tvůrčích pracovníků studia bydlela v blízkém okolí ateliérů, v důsledku čehož se děti filmařů znaly, navštěvovaly se a trávily společně volný čas, takže přirozeně získávaly vazby i na další filmové pracovníky). Tyto příbuzenské vazby měly svoji odvrácenou stranu v tom, že je kolegové v některých případech vnímali jako nepotismus. Každopádně rodinné vazby mezi tvůrčími pracovníky gottwaldovského studia byly poměrně časté a nepochybně ovlivňovaly osvojování profesních habitů a mohly ovlivňovat plynulost kariéry a získávání pracovních příležitostí. Například pracovní kariéra Zemanovy dcery Ludmily nabrala rychlé tempo, když už rok po absolvování UMPRUM v Gottwaldově režírovala první film *Malý Sambo* pro pražskou televizi a se spolupracovníkem svého otce Arnoštem Kupčíkem spolurežírovala další večerníčkovský projekt *Kluci a peřina*. I při této mimořádné rychlosti debutu se ČST po převzetí snímku *Malý Sambo* vyjádřila k jeho výtvarným kvalitám pochvalně a kriticky komentovala nikoli režijní a animátorskou realizaci, ale slabý scénář s vysvětlením, že pochází od autorky bez předchozích zkušeností.⁵⁸

V případě dcery Karla Zemana fungovaly souběžně dva typy zprostředkovatelství, neboť studovala UMPRUM v ateliéru Jana Dudeška st. Ten v době, kdy Ludmila Zemanová dokončovala školu, měl za sebou desetileté působení na ateliérech a byl zřejmě nejaktivnějším a nejvlivnějším z profesních zprostředkovatelů. Větší vliv na kariéru Ludmily Zemanové měl nicméně její otec, který jí zprostředkoval práci na edukačních filmech na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Tyto snímky realizovala v roce 1969 pod vedením svého budoucího tchána, jazykovědce Eugena Spáleného staršího. Po návratu do Gottwaldova na počátku normalizace její otec plánoval pokračování tohoto typu animované jazykové pomůcky, kde by zřejmě Ludmila Zemanová využila své zkušenosti z olomoucké univerzity, k realizaci ale nedošlo.⁵⁹ Výsledkem pracovního angažmá Zemanové v Olomouci byl také sňatek s Eugenem Spáleným ml. a jeho příchod na kudlovské ateliéry. Spálený studoval optiku a mechaniku na střední průmyslové škole a podpůrné profesní vazby na filmařské prostředí neměl, rychlý nástup kariéry animátora byl tedy výrazně spojený s vlivem Spáleného manželky a tchána jako zprostředkovatelů. V roce 1972, tedy rok po nástupu na ateliéry, animoval ploškový snímek Karla Zemana (*Druhá cesta námořníka Sindibáda*) a režíroval stejnou technikou realizovaný film *Prokouk hodinářem*.

⁵⁷ Rozhovory s Milanem Šebestou 1. 6. 2022 a Ladislavem Pálkou 22. 9. 2021 ve Zlíně vedl Pavel Skopal.

⁵⁸ Hodnocení pořadů v týdnu od 11. do 17. 3. 1968, s. 2. Archiv České televize, k. 101, inv. č. 929, Zápisy z vedení 1967–1970.

⁵⁹ „Národní umělec Karel Zeman připravuje návrh na zábavnou formu jakési jazykové ‚výuky‘ pomocí filmu, která má získat zájemce pro určitý jazyk. První z prací bude věnována ruskému jazyku. Do budoucna chystá K. Zeman velký jazykový cyklus.“ Č. Zapletal, Rozhovor s novým ředitelem filmového studia: velké tvůrčí perspektivy. *Naše pravda* 27, č. 20 (12.3.1971), 4.

Animovanému filmu se po kratší či delší dobu věnovalo dalších šest potomků gottwaldovských tvůrců. Ladislava Rozkopalová (nar. 1954), dcera animátora Zdeňka Rozkopala a výtvarnice Jitky Rozkopalové, absolvovala UMPRUM v letech 1969–1973 a u animovaného filmu krátce pracovala v polovině 70. let. Také pozdější režisérka dokumentárních filmů Hana Pinkavová (nar. 1950), dcera dokumentaristy Josefa Pinkavy, absolvovala UMPRUM (v letech 1968–1972) a poté pracovala v oddělení kresleného filmu tři roky jako koloristka a fázařka. Lenka Horáková (nar. 1951), dcera kameramana a režiséra Antonína Horáka, dokončila UMPRUM (ateliér Jana Dudeška) v roce 1972 a jako fázařka se podílela na filmu *Stařec a myš* z roku 1974. Další dva jejich generační souputníci se věnovali animovanému filmu po většinu kariéry: Sylvie Škapová-Sedlářová (nar. 1950), dcera režiséra nonfikčních filmů Františka Škapy a kostýmní výtvarnice Naděždy Škapové, absolvovala UMPRUM v letech 1965–1969 a spolupracovala jako animátorka nejprve s Hermínou Týrlovou a poté s Karlem Zemanem; Jan Dudešek jr. (nar. 1954) absolvoval gottwaldovskou střední UMPRUM v roce 1973, ale do ateliérů nastoupil až v roce 1979 jako animátor spolupracující především na večerníčkovské tvorbě svého otce. Nejmladším z nich, a také jediným, který neabsolvoval UMPRUM v Uherském Hradišti a místo toho si vybral stejný typ střední školy v Praze, byl Michal Zeman (nar. 1959), syn animátora Josefa Zemana. Ten později vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze a se studiem spolupracoval jako výtvarník.

Nejaktivnějším profesním zprostředkovatelem byl režisér animovaných filmů a pedagog na UMPRUM Jan Dudešek st. I když Dudešek obvykle neoslovoval studenty přímo s nabídkou účastnit se konkurzu, přinejmenším Ivo Hejmana vybídl, aby se v oddělení kresleného filmu účastnil výběrového řízení. To bylo vypsáno cíleně pro něj, nebylo ovšem na místo fázaře nebo animátora, kterým se Hejman poté věnoval, ale na pozici scenáristy.⁶⁰ Dalším profesním zprostředkovatelem byl Jan Staněk, který vyučoval na UMPRUM od roku 1970, poté ze školy v roce 1977 odešel do filmového studia (kde byl jmenován uměleckým vedoucím kresleného filmu a dostal od ředitele studia Bohumila Steinera za úkol formovat „umělecký profil kresleného filmu“)⁶¹ a v roce 1981 se vrátil na UMPRUM.⁶² Tato uherskohradištská střední škola byla stěžejní křižovatkou profesních voleb zaměstnanců kresleného a loutkového filmu na kudlovských ateliérech. Z těch, kdo zahájili dlouhodobější kariéru jako animátoři v gottwaldovském studiu po roce 1966, tedy po začátku produkce večerníčků, jen tři nebyli absolventy této školy: vedle už zmíněného Eugena Spáleného to byl Bohumil Šejda, který byl ovšem do oddělení kresleného filmu vyslán ve věku 51 let, aby zaučoval nové tvůrce v kreslené animaci, a Igor Ševčík, profesionalizovaný amatér, který přišel do Gottwaldova na počátku 80. let z pražského studia Jiřího Trnky.⁶³ Kromě už jmenovaných šesti absolventů z filmařských rodin školu

⁶⁰ Okolnosti pracovní nabídky popisuje Ivo Hejman takto: „[j]á jsem ve škole (UMPRUM, pozn. aut.) psal pohádky. A ty pohádky se začaly ve škole číst a já jsem napsal jednu takovou zdivočelou pohádku [...] A oni řekli, jestli jsem takový frajer, tak ať napíšu pohádku [...] Tak já jsem šel a napsal jsem normálně pohádku – a napsal jsem mu rovnou seriál *Vyprávění starý vrány* a oni to vzali a televize si to okamžitě koupila. A na základě toho já, když jsem končil školu, tak se to tady otevřelo a on (Šejda, pozn. aut.) říkal: ‚Ivošou, já jsem si na tebe vzpomněl. My teďka budeme otevírat v Kresleném filmu. Nechceš přijít?‘“ Rozhovor s Ivo Hejmanem vedl Pavel Skopal, *Hvozdná*, 25. 5. 2022.

⁶¹ „Zápis z 11. porady vedení Filmového studia Gottwaldov konané dne 7. 9. 1977“, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/BI/6P/5K. Bohumil Steiner, „Animovaný film“, *Naše pravda* 34, č. 74 (15.9.1978), 2.

⁶² Vlastimil Jelínek, „Jan Staněk“, *Malovaný kraj. Národopisný a vlastivědný časopis Slovácka* 21, č. 6 (1985), 15.

⁶³ K tématu profesionalizace amatérů srov. Tomáš Hubáček, *Profesionalizace režisérů v československé animované tvorbě* (Brno: Masarykova univerzita, magisterská diplomová práce, 2022).

vystudovali také Jiří Květoň (studium dokončil v roce 1963), Ladislav Vlk (1964), Ladislav Pálka (1967), Milan Šebesta (1968), Břetislav Kotyza (1969), Emil Hauptmann (1969), Sylvie Škapová-Sedlářová (1969), Alena Vicherková-Šenkeříková (1972), Aleš Máčel (1973), Bohuš Blecha (1973), Ivo Hejzman (1973), Ctirad Kunc (1975), Petr Ohnút (1984) a Martin Otevřel (1986). UMPRUM absolvovali také čtyři příslušníci generace, která začala s prací v animovaném filmu ještě před rokem 1966 – těmi byli Jan Dudešek, Ludvík Kadleček, Josef Zeman a Zdeněk Ostrčil. Z této starší generace celkem devět tvůrců s významnější kariérou animátorů UMPRUM neabsolvovalo: Antonín Horák, Arnošt Kupčík, František Krčmář, Garik Seko, Hermína Týrlová, Ján Iván, Jindřich Liška, Karel Zeman a Zdeněk Rozkopal.

Tak výrazná role sociálních vazeb je ve filmovém průmyslu běžná zejména v případech projektového modelu produkce,⁶⁴ ale ve státně-socialistickém modu založeném na pracovním poměru ke státnímu podniku a na získání odborného vzdělání je spíše neobvyklá. V situaci, kdy přijímání nových uchazečů limitovala směrná čísla,⁶⁵ bylo přímé zprostředkování informace o volném místě velkou výhodou. K tomu přistupovaly další faktory, které formovaly specifickou podobu personálního zázemí animované tvorby ve studiu: postavení geografické a kulturní periferie, která nemohla konkurovat přitažlivosti Prahy jako kulturního centra a zdroje kariérních příležitostí; prestiž práce ve studiu, která naopak přitahovala zájemce s výtvarnými schopnostmi; absence vzdělávací instituce specializované na animovaný film,⁶⁶ což posilovalo roli kulturního a sociálního kapitálu získaného druhou generací filmařů; výlučná role UMPRUM v Uherském Hradišti, tedy školy, která specializované vysokoškolské vzdělání suplovala a která měla na filmové studio osobní vazby prostřednictvím svých učitelů.

Dva příklady vstupu do animované tvorby bez zapojení některého z typů zprostředkovatelů ukazují spíše výjimečné alternativy. V prvním případě se jedná o situaci, kdy zájemce o práci na ateliérech splňoval hlavní kritérium, tedy všeobecnou výtvarnou průpravu na UMPRUM, ale postrádal vazbu na jakéhokoli zprostředkovatele: Břetislav Kotyza dostal příležitost uplatnit se u kresleného filmu až po delší době výpomoci v oddělení loutkového filmu.⁶⁷ Ve druhém případě sehrálo rozhodující roli patronství ředitele Krátkého filmu Kamila Pixy,⁶⁸ který umožnil nástup do gottwaldovského studia výtvarnici Valerii Chmelové.⁶⁹ Ta po

⁶⁴ Srov. například Robert R. Faulkner – Andy B. Anderson, *Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence from Hollywood. American Journal of Sociology* 92, 1987, č. 4, 879–909.

⁶⁵ K limitování pracovních míst ve filmovém průmyslu srov. Ondřej Toužimský, „Mláďá vpřed, či vzad? Katedra režie FAMU za normalizace a možnosti uplatnění jejich absolventů“. *Illuminace* 34, 2022, č. 3; a kapitulu Michala Večeří a Lukáše Skupy v této knize.

⁶⁶ Před rokem 1991, kdy vznikla samostatná katedra animace na FAMU, existoval ateliér filmové a televizní grafiky na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, tedy na škole výtvarného zaměření, jejímž primárním cílem nebylo vzdělávání filmových profesionálů.

⁶⁷ Svoji snahu dostat se k filmařské práci popisuje Kotyza takto: „A šel jsem na personální oddělení, že jestli se něco nezměnilo? Od posledka, co jsem tam nebyl. ... Zeptejte se pana Kadlečka.‘ Jsem šel za panem Kadlečkem, jestli by teda nepotřebovali nějakou práci – to jako pro mě nějakou, pro externistu něco, co bych mohl dělat. Tak jsem se dostal k tomu, že jsem prostě opravoval ty loutky pro všechny ty dřevěné loutky paní Týrlové pro *Ferdu Mravence*, co měla toho prvního, ... a ty jsem restauroval. ... to jsem se nadřel jak kůň na tom, ale prostě seznámil jsem se s něma, měl jsem tam důvod chodit a oni viděli blbce, že je zapálenej, no tak mu tu šanci nakonec dali, no.“ Rozhovor s Břetislavem Kotyzou vedl Pavel Skopal 18. 1. 2023 ve Zlíně.

⁶⁸ Ke spletné kariéře Kamila Pixy srov. Prokop Tomek, „Kamil Pixa – historie jedné kariéry“, *Dějiny a současnost* 3 (2000), 27–30; dokumentární film *Uvnitř vnitra* (Josef Císařovský, 2008).

⁶⁹ Patronský vztah vytvořil i vůči dalším tvůrcům, když umožnil působení Věry Chytilové, Ivana Renče, Drahomíry Vihanové, Petra Tučka, Antonína Máši, Zdenka Sirového, Františka Vláčila v gottwaldovském studiu, tedy tvůrců, kteří měli zákaz tvořit

absolvování střední uměleckoprůmyslové školy v Praze a Divadelní fakulty AMU pracovala v Československé televizi na realizaci animovaných večerníků a souběžně hrála v několika filmech a televizních seriálech (její první rolí byla hlavní hrdinka filmu Víta Olmera *Takže ahoj!*). V ČST moderovala pořady *Mladýma očima* a *Televizní klub mladých*, v roce 1976 byla ale nucena z této pozice odejít poté, co na ni přišlo udání, že lyžovala s čepicí s americkou vlaječkou. Během studia žurnalistiky se setkala s Kamilem Pixou, který na škole přednášel. Pixa prosadil, aby dostala možnost nastoupit jako výtvarnice v oddělení Hermíny Týrlové v Gottwaldově, a Chmelová zde ještě v roce 1976 realizovala ploškový film *Zoo* a rok poté animovaný klip k písničce Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra *Motýl*. V roce 1978 ale odešla do pražského Studia Jiřího Trnky,⁷⁰ přičemž její návrat do Prahy ovlivnily dva faktory: jednak bylo obtížné udržovat partnerský vztah v Praze, jednak se ukázalo jako obtížné vzbudit důvěru kolegů v prostředí, které bylo provázáno přátelskými a příbuzenskými vztahy a ve kterém se šířily fámy o jejím údajném vztahu s Pixou.⁷¹

Z těchto příkladů zprostředkovatelství je patrná specifičnost podmínek vstupu do profesního pole animované produkce v Gottwaldově: dosazení heteronomním patronem, jakým byl Kamil Pixa, bylo výjimečné, a obsazování pozic bylo v naprosté většině vázané na osobní kontakty uvnitř profesního pole. Z větší vzdálenosti přicházeli tvůrci jen zřídka. Anonymní byrokratické mechanismy výběrového řízení v praxi téměř nefungovaly, což mohlo posilovat sociální kohezi a osobní důvěru, ale také oslabovat inspiraci pro zavádění nových tvůrčích řešení a posilovat konvenčnost tvorby v podobě reprodukce už ustavených norem.

Dalším faktorem, který oslaboval fungování byrokratického systému pracovních vazeb a posiloval roli zprostředkovatelství či patronství, byly dlouhé profesní kariéry, které mohly odkládat kariérní příležitosti mladších tvůrců. Reflexe profesní zkušenosti Ivo Hejcmana ale ukazuje také možnost zprůchodnění kariérního systému s pomocí patronského vztahu, jaký vznikl mezi Bohumilem Šejdou a Hejcmanem: „Celý proces gottwaldovského studia byl v tom, že byl generačně postavený. Kdo umřel, byl nahrazený dalším, který byl za ním. Byly to takové ty schodky jako jo, kdežto já jsem přišel do studia a pan Šejda řekl: ‚Chceš, tak dělej,‘ a já jsem přišel ve svých pětadvaceti letech a v osmadvaceti letech jsem začal režírovat, protože mi řekl: ‚Chceš pracovat? Tak pracuj,‘ a dostal jsem režii, dostal jsem animaci a začal jsem dělat.“⁷²

Přestože v 60. a 70. letech nastoupil do studia k animované tvorbě poměrně velký počet nových osob, nikdo ze stabilních tvůrců studio do konce 70. let neopustil. Z toho je zřejmé, že očekávaná generační krize vlivem odchodu zkušených tvůrců nepřicházela a současně rostla poptávka po animované produkci zejména díky televizi. Koncem 80. let už ale starší generace nevyhnutelně končila kariéru a ředitel Bohumil Steiner v prosinci 1988 proklamoval: „Protože FS Gottwaldov trpí v této oblasti chronickým nedostatkem režisérů a nelze spoléhat na příchod zavedených tvůrců, bude opět dána příležitost k režijní práci těm, kteří se už v animovaném filmu osvědčili. Proto jsme do plánů zařadili režijní debuty B. Blechy a L. Pálky. Ladislav Vlk

na Barrandově. Srov. Lukáš Skupa, *Rekonstruované alternativy. Filmové studio Gottwaldov 1977–1988 v kontextu české normalizační kinematografie* (Brno: bakalářská práce, Masarykova univerzita, 2007), 21–22.

⁷⁰ Rozhovor s Valerií Chmelovou vedl Pavel Skopal 10. 12. 2022 v Berouně. Srov. také Terezie Koláčková, *Televizní klub mladých v letech 1973–1984: témata, aktéři, ideologie* (Praha: bakalářská práce, Univerzita Karlova 2012), 57–8.

⁷¹ Rozhovor s Valerií Chmelovou; rozhovor s Petrem Svozílkem vedl Pavel Skopal, Zlín, 15. 12. 2022.

⁷² Rozhovor s Ivo Hejcmanem, vedl Pavel Skopal, Hvozdná, 25. 5. 2022.

natáčí za výtvarné a literární spolupráce národního umělce Karla Zemana podle knížky Markéty Zinnerové film *Linda, kočka zahradní*, zkušený režisér Ludvík Kadleček pracuje na svém filmu *Milostné metamorfózy*, Josef Zeman připravuje loutkovou pohádku *Kamenné srdce* a Bohumil Šejda realizuje satirickou parafrázi *Nový krysař*.⁷³

Generační výměna, před kterou spíše z taktických důvodů varoval Kamil Pixa už na počátku 70. let, přicházela až s velkým zpožděním, a to právě díky dlouhým kariérám hlavních režijních osobností animované tvorby: poslední film režírovala Hermína Týrlová ve věku 86 let, Karel Zeman v sedmdesáti, ovšem do dovršení 80 let se podílel na seriálech jako scenárista a výtvarník. Následující kapitola se pokusí rekonstruovat, za jakých podmínek v tomto stabilním uměleckém světě s poměrně úzkým okruhem aktérů docházelo k formování uměleckých konvencí a jejich předávání novým tvůrcům.

Subsvěty a jejich konvence

Součástí standardizace světa umění animovaného filmu byla dělba práce mezi různé profese. Tento proces přechodu od solitérní, univerzální realizace ke koordinované týmové spolupráci reflektuje Hermína Týrlová, která ve Zlíně jako první pracovala na loutkovém filmu natáčeném pookénkovou animací. *Ferdu Mravence* sice v roce 1944 připravovala s podporou Ladislava Zástěry, ale zastávala prakticky celý rozsah profesí („[n]aštěstí jsem uměla zacházet se sádrou, se dřevem, s barvami, s jehlou i s pilou, s kladivem i letovačkou“),⁷⁴ zatímco spolupráci s animátorem si musela teprve osvojovat: „Velkou posilu jsem si vychovala v Janu Dudeškovi. Stal se z něho animátor. Bývala jsem v této práci tak sebejistá, že jsem si vůbec nedovedla představit, že by mohl animovat mé filmy někdo jiný než já sama.“⁷⁵

Základní představu o dělbě práce a koordinaci jednotlivých profesí v animované tvorbě poskytuje text dlouholetého vedoucího produkce Bratrů v triku Jiřího Šebestíka.⁷⁶ Výtvarník připravuje návrh tzv. typů, a to včetně užitých barev, animátor poté tyto aktéry zpracuje v typických pohybových situacích pomocí situačních kreseb podle pokynů režiséra a výtvarníka. Podle kompozičních skic režiséra jsou připraveny kresby pozadí, pohybové kresby aktérů a posun pozadí pro panorámy a švenky. Takto připravené záběry jsou předány animátorovi společně s dispozicemi režiséra. Malíři na základě dekorací vytvořených hlavním výtvarníkem připravují pozadí. Animátor v kresleném filmu nakreslí hereckou akci s vynecháním mezifází, které vytvoří fázař podle pokynů animátora. Kresby animátorů a fázařů překreslí z pauzovacích papírů konturisté na ultrafánové folie. Úkolem konturisty je mimo jiné dodržet rukopis výtvarníka přesnou reprodukcí charakteru linie kresby.⁷⁷ Koloristé na rub fólií nanášejí štětcem barvy určené výtvarníkem a identifikované pomocí vzorníku.

⁷³ Bohumil Steiner, „Spoluvytvářet atmosféru podněcující tvořivost“, *Záběr* 21, č. 25 (14.12.1988), 1.

⁷⁴ Benešová, *Týrlová*, 34-6.

⁷⁵ Benešová, *Týrlová*, 49.

⁷⁶ Jiří Šebestík, *Animovaný film*, in Martin Čihák – Michal Bregant (eds.), *Antologie pro 1. ročníky FAMU* (Praha: FAMU, 2004) (původní vydání 1979).

⁷⁷ Důsledné zachování specifického rukopisu animátora umožnila technika xeroxu přenášející kresbu přímo z pauzovacího papíru

V projektu z roku 1994 zacíleném na transformaci zlínského studia popisoval Igor Ševčík jednotlivé profese explicitním důrazem na význam koordinační a kooperační role jednotlivých profesí.⁷⁸ Podle Ševčíka představoval důležitého koordinátora autor návrhů – obvykle zkušený přípravný animátor. U něj Ševčík předpokládá také vysoké komunikační schopnosti, protože musí spolupracovat s režisérem a výtvarníkem a vytvářet podklady pro práci animátorů, pracuje s časovým předstihem před ostatním kolektivem, předává svoji práci animátorům a po zhlédnutí testů koriguje jejich práci. Hlavní animátor v ideálním případě spolupracuje se dvěma asistenty a dvěma fázáři. Ševčíkův projekt je současně modelem kariérního postupu, kdy ambiciózní konturista či kolorista přechází na pozici fázáře a „bravurní fázář“ se stává asistentem animátora s ambicemi na pozici samostatného animátora. K dalším pozicím zajišťujícím koordinaci celého tvůrčího a výrobního procesu patří vedoucí kresby, který dohlíží na jednotlivé fáze a předává je kontrolorovi kresby, ten předává opravené „pauzáky“ kameramanovi tužky a po schválení režisérem a hlavním animátorem vedoucímu ateliéru konturistů-koloristů, který kontroluje dodržení kontur a kvalitu barvy a celkové provedení ultrafánu, načež předává na základě dispozičního listu záběr po záběru ultrafány kameramanovi.⁷⁹ Tento popis modelové vertikální a horizontální koordinace výrobního procesu u kresleného filmu je možné s pomocí učebnice kresleného filmu doplnit o „průvodní list“ (či „okénkový scénář“), což byl „písemný, kodifikovaný způsob dorozumívání mezi režisérem, animátorem a kameramanem. Režisér a animátor zanesou do průvodního listu všechny pokyny kameramanovi, týkající se fází, pozadí, činnosti kamery a trikového stolu pro každý jednotlivý záběr.“⁸⁰ V případě Ševčíkova projektu se jednalo o vizi ideální organizace práce, která odpovídala studiovému systému produkce s vysokou mírou specializace a diferenciaci. Vzdělávací systém ve studiu, postavený na modelu výchovy nástupců uvnitř studia, a ne na přijímání zaměstnanců se specializovaným vzděláním, předpokládal u Ševčíka 3 hlavní animátory a 6 fázářů (přiznaná realita v době předkládání projektu byli 4 animátoři a 2 fázáři), což mělo vést k vývoji studia o 35–40 pracovnících. Ševčíkovým cílem byla studiová kapacita výroby, kterou by zajišťoval ředitel studia jako umělecký šéf, vedoucí studia, vedoucí výroby, přípravný animátor (*lay-out*),⁸¹ 3–4 hlavní animátoři, 3–6 animátorů, stejný počet asistentů animátora a také fázářů a 16–24 konturistů a koloristů.

Jak rekonstrukce produkčních procesů zkušeným produkčním Šebestíkem, tak studiová vize Ševčíka poskytuje vhodný kontext pro porozumění koordinačním procesům projektů animovaného filmu. Ševčíkův výrobní program se týkal výhradně kresleného filmu s jeho specifickými rysy, nikoli jiných subsvětů animace existujících v gottwaldovském studiu do roku 1989. S vědomím tohoto omezení můžeme ale chápat

na ultrafánovou kopii, ve větším rozsahu využívaná Disneyho studiem počínaje filmem *101 Dalmatinů* z roku 1961. Tuto technologii ale gottwaldovské studio nemělo k dispozici a Šebestík se o ní v textu z roku 1979 zmiňuje pouze jako o příslibu pro „blízkou budoucnost“, srov. Šebestík, 99; Hannah Frank, *Frame by Frame. A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Oakland: University of California Press 2019, 108–143.

⁷⁸ Ševčík se v roce 1990 stal vedoucím Studia animovaného filmu ve Zlíně. K Ševčíkovi srov. -fik-, „Igor Ševčík“, *Filmový přehled* 54, č. 8 (7. 8. 2003), 44.

⁷⁹ Igor Ševčík, Ateliéry Zlín, a.s. Struktura, strategie, dramaturgie, ekonomika, promotion (stručný pohled na situaci ve studiu a návrh řešení problematiky animovaného filmu). Projekt transformace studia, který Ševčík vypracoval v roce 1994. Soukromý archiv Tomáše Hubáčka.

⁸⁰ Borivoj Dovniković-Bordo, *Škola kresleného filmu*. Praha: Institut výchovy a vzdělávání pracovníků ČST (1986), 152.

⁸¹ Dovniković-Bordo jako *layout* pojmenovává „animační přípravu“, tedy proces rozpracování a komentování technického scénáře pro hlavního animátora. Ševčík tímto pojmem označuje jak přípravné dispozice, tak pracovní pozici člověka, který je zpracovává.

Ševčíkovu vizi studiového typu produkce s vysokou mírou specializace a dělby práce jako kontrastní pozadí pro alternativu, která před námi vyvstává při rekonstrukci tvůrčího světa na kudlovských ateliérech. Je to alternativa, která má, jak už jsme naznačili, blíže k uměleckým dílnám coby řemeslnému systému zaškolení a horizontálního osvojování dovedností než k vertikálně organizovanému systému řízenému administrativními principy. Tento „dílnský“ charakter potvrzuje i role výtvarníků v gottwaldovském studiu, zejména když ji porovnáme s rolí výtvarné spolupráce u projektů studia Bratři v triku.

V polovině 60. let pracovalo na některém z gottwaldovských animovaných nebo kombinovaných filmů v pozici výtvarníka těchto osm tvůrců: Vladimír Bárta, Václav Dobrovolný, Jan Dudešek, Antonín Horák, Ludvík Kadleček, Zdeněk Ostrčil, Josef Zeman, Karel Zeman. Všichni přitom patřili k tvůrcům gottwaldovského studia, které se touto autonomií výrazně odlišovalo od studia Bratři v triku, které se od počátku své existence snažilo o široké portfolio stylů a často zapojovalo externí výtvarníky.⁸² I gottwaldovské studio příležitostně spolupracovalo s externisty, například s Miroslavem Štěpánkem, Vladimírem Jiránkem, Zdeňkem Seydlem, Kamilem Lhotákem či Milošem Nesvadbou. To vyžadovalo postupnou adaptaci režiséra na styl příslušného výtvarníka a hledání specifických řešení, vzdálenost Gottwaldova od Prahy ale takovou spolupráci a průběžnou koordinaci komplikovala. Ve vzpomínkovém textu se takovou situaci snažila postihnout Hermína Týrlová: „Pro realizaci některých filmů jsem si chtěla vzít výtvarníka z Prahy. Ale ten měl zpravidla na nás málo času. Mě to pak znervózovalo, nestačila jsem si návrhy dost prozkoušet, promyslet v akci.“⁸³ Josef Pinkava popisuje u kombinovaného filmu *Uzel na kapesníku*, který režíroval s Hermínou Týrlovou a kde byl výtvarníkem Kamil Lhoták, dva typy problémů. Prvním bylo sladění prostorových dimenzí reálného a loutkového světa, druhým pak právě spolupráce s externím výtvarníkem, konkrétně otázka, „(j)ak skloubit lhotákovský exteriér s interiérem, abychom nevybočili z jeho stylu.“⁸⁴

U gottwaldovských filmů tedy v naprosté většině zajišťovali výtvarnou stránku tvůrci z domovského studia. To byla strategie, která mohla posilovat identitu studia a jeho animované tvorby, nesla ale i riziko v podobě možného opakování podobných řešení v důsledku absence vnějších podnětů (navíc byl prostor pro experimentování nebo i prosté zaučování limitován nedostatkem filmové suroviny, což zřejmě posilovalo tendenci k volbě osvědčených řešení).⁸⁵ To se Týrlová snažila vyvažovat důrazem na různorodost a originalitu animovaného materiálu, jehož předchozí využití jiným tvůrcem znamenalo, že pro Týrlovou přestával být hodnotný: „[...] sklo pro ten můj zamýšlený film zatím využilo pražské studio. Režisér Bedřich natočil

⁸² Podle odhadu dramaturga Kubíčka spolupracovalo studio během své existence do roku 1985 s více než stovkou výtvarníků. Zdena Škapová, „Animovaný film (včera a dnes)“, *Scéna* 10, č. 21-2 (1985), 7.

⁸³ Benešová, *Hermína Týrlová*, 91.

⁸⁴ Rozhovor s Hermínou Týrlovou in Benešová, *Hermína Týrlová*, 78.

⁸⁵ Jiřina Simajchlová si v nově zřízeném oddělení kresleného filmu, kam nastoupila jako konturistka, s pomocí kameramana Josefa Kociána vyzkoušela animovat vlastní námět: „Tak ona si to nařázovala, udělala si to, nasnímal jí to ten Kocián prostě – ale nebylo to nikde uváděno, jo? To ona si tak jako udělala film, no – ve volném čase, nebo tak jo. Použila sice podnikové papíry a barvy, ale to zas tehdy nebylo... to se tak nebralo.“ Lenka Horáková, rozhovor vedl Pavel Skopal 27. 9. 2022 ve Znojmě. Technické detaily postupu popisuje Josef Kocián takto: „(...) takovejch pokusů bylo několik (...) tam bylo důležité, aby ho někdo nakreslil. To vlastní snímání už pak nebyl takovej problém, protože kamera je k dispozici pořád a snímalo se na takzvaný ton-film, což byl černobílý film pro zvukaře, na který se normálně nahrávala zvuková stopa a ten, když se vyvolal v pozitivní vývojce, tak to prostě byl jako negativ toho obrázku, co oni nakreslili – co měkkou tužkou se nakreslilo na pauzáky (...) když se to ukázalo, že je to dobrý, tak se prostě to přetočilo na klasický film.“ Josef Kocián, rozhovor vedl Pavel Skopal 20. 10. 2022 ve Zlíně.

písničky pro sklíčka.“⁸⁶ Právě toto kritérium mělo být jedním z důvodů, proč přestala pracovat s dřevěnou loutkou – volbu materiálu vlny pro *Hvězdu betlémskou* prezentovala jako váhání mezi riskantním opakováním animace vlny pro jiný typ postav než dosud, na jedné straně, a konvenčností dřevěné loutky na straně druhé: „[z]vířátka z vlny vypadají dobře, ale tady jsou typy a to by mě mohlo zahnat do úzkých [...] Dřevo je už dost opotřebované, nechci aby to zevšednělo.“⁸⁷

Když nepočítáme na třicet let přerušenu tradici kresleného filmu,⁸⁸ byl nejstarším subsvětem animované tvorby v Gottwaldově světě loutkové animace. Jeho důležitou součástí se stávali dílenští pracovníci, jak ukazuje vzpomínka Hermíny Týrlové na roli Josefa Hanzla při realizaci filmu *Vzpouře hraček*: „Nebyl to umělec, ale všeuměl. Všechny loutky navržené výtvarníkem zhotovil a upravil pro animační pohyby, a nebylo jich málo! Byly (sic) to vojáci s kanony, hasiči, loutka Adolfa Hitlera, pejsek, opička, loutka batolete, panenky, panáčky, námořníček a celý kompars kachniček, koníčků a řada letadel, která se dají do pohybu a shazují (sic) bomby. Vyřezal ze dřeva i kukačkové hodiny se všemi patričními okrasami, a v nich kukačku, upravenou pro snímání po jednotlivém okénku. Kdyby jenom to! Dovedl stejně rozebrat jako dát dohromady šicí stroj i automobil. Ve *Vzpouře hraček* dostal na starost výbušniny. Kanonýři měli za úkol střílet, letadla shazovat bomby a gestapákovi po zásahu muselo kouřit z kalhot.“⁸⁹

Takovému přístupu k materiálu odpovídá to, že součástí gottwaldovské produkce zůstaly plastelínové a moduritové loutky Ludvíka Kadlečka, zatímco tradiční loutka se uplatnila až v roce 1989 ve filmu Milana Šebesty *Švec a čert*. Při realizaci Šebestova snímku se projevila specifičnost výtvarné a dílenské práce v loutkovém filmu, kdy bylo nutné aplikovat výtvarný styl Miloše Nesvadby. Nedodržení výtvarné jednoty realizace staveb vedlo k výměně spolupracovníků: „Tam jsem měl akorát problém s výtvarníkem nebo s tou dílnou. A tam byl [...] Havlíček, Pepa. A on se nedržel toho Miloše Nesvadby. Že si dělal podle sebe. [...] vzal to Franta Palka a Franta už to přepsání dodržel do těch staveb, aby to bylo. Takže tam jsem měl s ním problém. ... No, a loutky dělala [...] Jana Konečná, tuším. [...] Ona dělala dílnu na *Švec a čert*. Ty loutky tam oblíkala a ona byla strašně prepečlivá. To se mi vždycky líbilo.“⁹⁰ Podobně jako Týrlová, i Milan Šebesta zdůraznil v loutkovém filmu roli dílenské spolupráce.

Od druhé poloviny 60. let a rozvoje zakázkové tvorby pro televizi velmi rychle rostl počet filmů realizovaných poměrně rychlou a levnou technikou ploškové animace, která se do té doby použila ve studiu jen u filmů Ludvíka Kadlečka *Proč pláče žirafa* a *Co bylo v klobouku*.⁹¹ Plošková animace měla své vlastní konvence pro

⁸⁶ Alois Humplík, „Studio s nejmenší halou v Evropě; II. Hledá se Jitka“, *Kino* 23, č. 5 (7.3.1968), 4. Týrlová zde odkazuje na snímek Václava Bedřicha *Písnička pro sklíčka* (1967).

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ K počátkům kresleného filmu ve Zlíně srov. předchozí kapitolu této knihy: po zakázkách pro německou firmu Descheg a předání rozpracované *Poštácké pohádky* do brněnského studia vzápětí po skončení války byla kreslená animace v Gottwaldově obnovena až v polovině 70. let.

⁸⁹ Hermína Týrlová v literárním scénáři k televiznímu dokumentárnímu cyklu *U pramene živé vody* (Josef Pinkava, 1979). Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně, 1977, H11671.

⁹⁰ Rozhovor s Milanem Šebestou vedl Pavel Skopal, Zlín, 1. 6. 2022.

⁹¹ Pro historii využití této techniky i samotného pojmu ploškové animace srov. kapitulu Dity Stuchlíkové v této knize.

práci s pohybem a jeho plynulostí a komentář Ladislava Pálky ukazuje na možnost, jak mohl animátor v ploškové technice prezentovat nejen rutinní zvládnutí animace, ale i dosažení mistrovství:

„... tam bylo takový auto. To bylo o těch *Mrazíkách* (seriál *Zimné rozprávky*, 1974-75, pozn. aut.). Takové auto, které mrazíci... on sjížděl celkem jakoby ze břehu na ten led. No, a tak to jsem si s tím pohrál pomaličku. A to ještě, jak to kolečko dopadlo, jo, a teď ta kapota ještě jako zapérovala. No a to si pamatuju, jak ještě Milan (Milan Šebesta, spoluanimátor *Zimných rozprávok*, pozn. aut.) říkal: ‚No to je skvělé, to se ti...‘ Rozumíte, takové tyto figle, které zdůrazní něco, co by tam nemuselo být. A to člověk na to potom přijde a pochopí, v čem ten animák vlastně jako spočívá.“⁹²

Výtvarník Michal Zeman interpretuje ploškovou animaci jako časově úspornější náhradu animace kreslené a cíl animátora jako snahu přiblížit se vjemu kresleného filmu, v čemž měl dosáhnout mistrovství Jindřich Liška: „(...) ten papírek byla taková jakoby náhražka, taková prapodivná pro tu slovenskou televizi. Že kdyby to bylo kreslené – kdyby kapacita byla tak, že všechno, že budou rozkreslovat, či že budou fázari, tak bude všechno kreslené. Ale on dokázal prostě rozehrát právě tu plošku tak mistrovsky, že smazával tyto hranice.“⁹³ Zemanem, ale i dalšími kolegy vzývané mistrovství absolventa šperkařské školy Jindřicha Lišky je pamětníky rekonstruováno jako výsledek mimořádného talentu, nikoli specializovaného vzdělání, které ostatně nebylo na vysokoškolské úrovni dostupné. Namísto specializace se výchozí kompetencí pro povolání animátora stávaly obecnější výtvarné schopnosti a zručnost. Například Bohuš Blecha po se po absolvování školy nejprve věnoval vystudovanému oboru, tedy kamenosochařství a památkářství, ale ze zdravotních důvodů nemohl v této práci pokračovat a nastoupil v roce 1981 jako asistent animátora v Gottwaldově. Své zaučování do animačních postupů popisuje takto:

„Protože jsem byl vzděláním výtvarník, a ne hodinář jako Evžen Spálený,⁹⁴ tak když už přišla nějaká výtka nebo poučení, tak jako výtvarník prostorově už jsem se s tím dokázal vypořádat. Takže když jsem se dozvěděl, jak otočit hlavu zprava doleva, že ta hlavička musí jít do mírného úklonu, a pak jít nahoru. Že při chůzi to je čtyřiatvacet sejmutí na dva kroky a že noha – ta zadní – se posunuje rovnou dopředu, a ne že se kopne do zadku, protože to jsem dělal neustále a v mnohých animacích jsem to viděl později také. Později jak naložit s otočením těla. Že musela ta jedna ručička jít jakoby za tělo a druhá musela jít dopředu. Hlava s tím musela pracovat, i nožička, nelogicky muselo jít jakoby koleno přes koleno. Ale v tom rychlém sledu záběrů to splynulo v takový hodnověrný pohyb. A za to vděčím právě Joskovi Zemanovi a Zdeňkovi Ostrčilovi.“

S pomocí vymezení se vůči technickému vzdělání Eugena Spáleného zdůrazňuje Blecha prostorovou imaginaci, která má být vlastní člověku s široce chápaným, nespécializovaným výtvarným vzděláním. Zmiňuje také moment, který byl klíčový v situaci, kdy chyběla specializovaná vzdělávací infrastruktura: předávání kompetencí a pracovních postupů mezi kolegy.

⁹² Rozhovor s Ladislavem Pálkou, c. d.

⁹³ Rozhovor s Michalem Zemanem vedl Pavel Skopal, Zlín, 14. 7. 2022.

⁹⁴ Eugen Spálený absolvoval střední průmyslovou školu strojní v Přerově, obor jemná mechanika – optika.

Nedostupnost specializovaného vzdělání i narůstající personální požadavky studia posilovaly vazbu na UMPRUM v Uherském Hradišti – roli obecných výtvarných schopností a jejich kultivace na škole dokládá i skutečnost, že její absolventi nacházeli uplatnění jak v oddělení loutkového, tak kresleného filmu. Přítomnost spolužáků ze školy posilovala sociální vazby ve studiu napříč odděleními – na druhou stranu jsou postupy kresleného filmu zásadně odlišné od postupů ploškového nebo reliéfního filmu, a navíc bylo oddělení kresleného filmu umístěno do tzv. Liškovy vily, tedy nedaleko, ale přece jen bokem od budovy ateliérů. Kreslený film tak po svém vzniku formoval odlišný umělecký i sociální svět.

Od druhé poloviny 60. let věnovali tvůrci animovaného filmu stále více času natáčení večerníčků pro ČST. Televizní zakázky znamenaly výraznou změnu v objemu mimoprogramové tvorby, ale na zakázkových projektech, především reklamách, pracovala obě oddělení animovaného filmu už dlouho předtím. V oddělení Karla Zemana režíroval Arnošt Kupčík tři propagační filmy s panem Prokoukem⁹⁵ a dvě animované reklamy, jednu na smaltované nádobí a jednu na automobil Škoda 1000 MB.⁹⁶ Druhé oddělení bylo v oblasti zakázek ještě mnohem aktivnější, sama Týrlová už v roce 1947 natočila reklamní film *Co jim schází* a o dva roky později film *Nočná romanca*, což byla reklama na slovenskou oděvní firmu, v roce 1956 pak *Přehlídku loutek* a v roce 1962 další reklamní snímek *Kačenka*. V jejím oddělení režíroval Jan Dudešek do roku 1965 sedm reklamních filmů, Antonín Horák tři, po jednom Václav Dobrovolný a Garik Seko. Ani po zahájení výroby večerníčků reklamní zakázková tvorba neustala a reklamní filmy, znělky či firemní pozvánky natáčeli Ludvík Kadlecěk, Antonín Horák, Josef Zeman, Garik Seko, Ladislav Vlk, Milan Šebesta, Jan Dudešek, Zdenek Ostrčil, Jaroslav Bařinka, Jan Iván, Ivo Hejman. Z hlediska objemu zakázkové tvorby přinesla nicméně ČST a její poptávka po večerníčcích zásadní změnu – výmluvná jsou data pro rok 1982, kdy dílů pro večerníčky vzniklo v gottwaldovských odděleních animované tvorby přibližně desetkrát víc než reklam. Už v roce 1968, tedy tři roky po vzniku pořadu *Večerníček* a rok po první zakázce od pražské televize, bylo v kudlovských ateliérech natočeno kromě čtyř distribučních animovaných filmů také 15 zakázkových večerníčků pro slovenskou televizi.⁹⁷ Do roku 1982 natočilo studio 270 animovaných večerníčků⁹⁸ převážně pro stejného zadavatele, tedy bratislavskou televizi.

Tato nová situace vysoké poptávky ze strany televizního média výrazně zvyšovala nároky na počet tvůrčích pracovníků. Krátký film se pod vedením Kamila Pixy snažil posílit výrobní kapacity oddělení animovaného filmu a pomocí její finanční i reputační úspěšnosti také vliv této instituce. Pixa měl ambice zajistit jak dostatečný objem produkce pro nasycení poptávky ze strany televize, tak udržování prestižní festivalové tvorby. Pro dosažení těchto cílů se zasadil o formalizování vztahů Krátkého filmu s Vysokou školou uměleckoprůmyslovou v Praze (VŠUP) a v lednu 1975 byla podepsána dohoda o spolupráci mezi oběma institucemi.⁹⁹ Snažil se také prosadit otevření specializace na Střední škole uměleckoprůmyslové na Žižkově

⁹⁵ Srov. k tomu kapitolu Terezy Bochinové v této knize.

⁹⁶ *Smaltované nádobí SFINX* (1962, Arnošt Kupčík); *Škoda MB 1000* (1964, Arnošt Kupčík).

⁹⁷ Anon., „Filmové studio Gottwaldov 1968“, *Filmový přehled* č. 5 (14. 2. 1969), 2.

⁹⁸ Údaj vedoucího produkce Karla Hutěčky v rozhovoru s Ilonou Steinerovou, „Gottwaldovští tvůrci pro radost dětí“, *Záběr* 16, č. 5 (1983), 7.

⁹⁹ <https://animaceumprum.cz/Historie>.

(SŠUP). To se mu administrativně podařilo, ministerstva kultury a školství schválila dvouletou specializaci „animátor kresleného a loutkového filmu“ v posledních dvou ročnících oboru hračkářství, ale obor nebyl otevřen.¹⁰⁰ Na FAMU probíhala diskuze o zřízení oboru animovaná tvorba, které bylo vedením fakulty odloženo na první polovinu 80. let – tedy na dobu předpokládané výstavby nové budovy FAMU v univerzitním areálu na Jižním Městě. Ke stavbě budovy, a tedy ani k otevření samostatného oboru ale v 80. letech nedošlo a jedinou formou vzdělávání v oblasti animace na FAMU zajišťoval kabinet animace při katedře dokumentární tvorby. Distanční formu studia představovaly pouze konzultace s pedagogy (Břetislav Pojar, Jiří Kubíček, Radek Pilař, Jiří Jaroš) a studenti realizovali filmová cvičení na svých pracovištích, tedy ve studiích ČST nebo ČSF, protože kabinet animace neměl žádné technické vybavení.¹⁰¹ Také plány na zvýšení počtu kvalifikovaných zaměstnanců narážely na problém v podobě plánování počtu pracovních míst, jehož navýšení se dožadoval u místopředsedy vlády ředitel ČSF Jiří Purš.¹⁰²

V roce 1975 Pixa proklamoval ohromnou poptávku po animované tvorbě doma i v zahraničí a jménem Krátkého filmu tvrdil, že „... v roce 1973 jsme pro Čs. televizi vyrobili 64 večerníčků, při čemž její roční potřeba přesahuje 300 titulů“ a zahraniční televize „jsou ochotny odebrat jakékoliv množství animovaných filmů, zejména pro děti“. Vývoz byl silný argument pro to, aby normalizační kulturně-politická orientace i nové vedení ČSF tento segment produkce podporoval a ochraňoval. „Devizové příjmy Čs. Filmexportu z KS (kapitalistických států, pozn. aut.) plynou v současné době (tj. 1975, pozn. aut.) ze 45 % z prodeje animovaných filmů.“¹⁰³ V tržbách za tvorbu prodanou do kapitalistických zemí překonávala animace produkci hranou,¹⁰⁴ navíc tyto tržby rychle narůstaly. Zarátovat tento exportní úspěch patřičnou kulturně-politickou hodnotou, tedy jako vývoz kulturních hodnot socialistických zemí pro statisíce dětí v kapitalistických zemích a nástroj formování jejich názorů na socialistický svět, pak nebyl pro Pixu problém.¹⁰⁵ Pixa šel ostatně vsříc těmto proklamovaným možnostem animovaného filmu už v roce 1971, kdy si při jednáních o vzniku pobočky Krátkého filmu v Ostravě vymínil, že kromě instrukčních a propagačních filmů se zde bude natáčet i animovaná tvorba.¹⁰⁶ Pixa ohlásil plán na ztrojnásobení produkce večerníčků pro

¹⁰⁰ Srov. zprávu o současné situaci, rozvoji a perspektivách animovaného filmu, kterou podával Kamil Pixa Jiřímu Puršovi, Praha, 5. 4. 1974, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R15/BII/6P/8K. V interním nepublikovaném seznamu absolventů SŠUP není tento obor evidovaný a vysvětlení podává vzpomínka absolventa této školy, výtvarníka Michala Zemana: „Rodiče se dozvěděli, že by se tam měl otevřít obor animované tvorby. A jak jsem nastoupil do prváku, bylo mi řečeno, že když seskládám pro třetí ročník spolužáky, takže ten obor se otevře. Já jsem seskládal malý kroužek zájemců o animovanou tvorbu, a to se neotevřelo. To prostě proběhlo dva roky a oficiálně to bylo tak, že mně pan učitel Jaroslav Bartoš, akademický sochař, říkal, že na to nejsou peníze. A pak kdysi se důvěrně ke mně ještě na škole nachýlil a říká: ‚No, oni tam zas hledali nějaké kolportérství, a že by se tam něco natáčelo, co by se nemělo!‘ a tak dále. Byla tam jenom primitivně zavěšená čtyřiadvacítka jako kamera. Takže ne profesionální triková kamera, ale něco nestandardního.“ Rozhovor s Michalem Zemanem, c. d.

¹⁰¹ Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: AMU, 2017), 253, 255.

¹⁰² Dopis Purše Stanislavu Rázlovi, 15. října 1976. V roce 1976 evidoval Krátký film pět zájemců o práci, kteří absolvovali obor loutkářství na VŠUP, a jednoho absolventa oboru režie animovaných filmů na DAMU. Srov. seznam absolventů FAMU, SPŠF Čimelice a VŠUP Žižkov v evidenci Krátkého filmu. Předložil podle usnesení porady vedení Ústředního ředitelství Čs. filmu Václav Kubín, ředitel odboru pro kádrovou a personální práci, 1. března 1976. NFA, f. ÚŘ ČSF k. R12/BII/5P/9K.

¹⁰³ „Pro poradu celostátního vedení Československého filmu. Věc: Zpráva o současném stavu a perspektivách rozvoje kresleného a loutkového filmu v ČSSR“, Praha, 22. 3. 1975, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/1P/5K.

¹⁰⁴ Tržby v roce 1970 byly u hraných filmů studia Barrandov 3 951 478 Kčs, u animované produkce 3 979 832 Kčs – a současně byly náklady na výrobu animovaných filmů sotva desetinové (80 000 000 Kčs u hraných, 7 000 000 Kčs u animovaných filmů). NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AII/2P/1K. Dopis Pixy náměstkovi ministra kultury Josefu Švagerovi, 26. listopadu 1971.

¹⁰⁵ Zpráva Kamila Pixy, c. d.*

¹⁰⁶ Monika Horsáková – Denisa Jánská, *Animace z Ostravy* (Ostrava: QQ studio, 2010), 13–15.

ČST¹⁰⁷ a ve stejnou dobu údajně dostal vedoucí výroby Rudolf Polák za úkol vytvořit oddělení kresleného filmu v gottwaldovských ateliérech.¹⁰⁸ V roce 1974 tak začala v tzv. Liškově vile práce na prvním kresleném filmu a dramaturgický plán nominoval pro první realizaci v novém oddělení námět s názvem *Stařec a myš*.¹⁰⁹

Už samotná technika kreslené animace vyžadovala jiné vybavení než do té doby ve studiu používaná technika animace loutkové, objektové nebo poloplastické – například animační stoly, ultrafánové folie, kreslicí papíry a tužky, speciální barvy. Kreslená animace ovšem vyžadovala také odlišné kompetence, a tedy nové lidské zdroje, a to jak na úrovni podpůrného personálu, tak tvůrčích pozic. Kreslený film tak tvořil specifický umělecký svět, který byl paralelní k oddělením Zemana (s jeho původním důrazem na kombinovaný film a na trikové inovace) a Týrlové (zaměřený na inovativnost v použitém animovaném materiálu) a přilíš se s nimi personálně neprotínal (jak už bylo zmíněno výše, významnou výjimku představovali zejména střihači, konkrétně Antonín Štrojsa a Ivan Matouš, kteří pracovali ve všech typech produkce).

Především díky nárůstu poptávky po zakázkové produkci se přitom ve všech třech světech formovaly souběžné subsvěty jak autorské, tak řemeslné zakázkové tvorby. Technika kresleného filmu vyžadovala jednak personální zajištění dosud neexistujících pozic konturistů a koloristů (resp. konturistek a koloristek, protože tyto pozice byly prakticky výlučně obsazovány ženami),¹¹⁰ jednak ustavení nového systému koordinace práce. Za tím účelem přišel do studia zkušený režisér Bohumil Šejda. I když příprava na pozici samostatného animátora trvala podle sdílených obecných předpokladů okolo tří let, byl mechanismus vertikální mobility v rámci daného byrokratického systému studia poměrně pružný, což pro nově ustavený subsvět kresleného filmu platilo více než pro jiné oblasti tvorby. Příklad Šejdova blízkého spolupracovníka Ivo Hejcmana ukazuje, že při souběhu profesních kompetencí, efektivního patronství a profesních ambicí bylo možné postupovat v rámci daného subsvěta poměrně rychle na pozice s vyšší tvůrčí autonomií, tedy od animátora na pozici režiséra:

„Jako já, když si sednu, tak tu práci animátora dělám levou rukou – rozumíte mně – já potom musím dělat další práce, který mě zaměstnávaly, ale já jsem si vydělal nejvíc na světě, když jsem nedělal žádnou režii a žádnou slávu a žádné umění a když jsem seděl za stolem a kreslil jsem, jo? Protože já jsem jako kreslíř, jako animátor udělal moře práce. [...] Já si myslím, že jsem animátor – nejsem režisér. Já jsem byl donucený k režii, jinak kdybych nedělal režii, tak jsem seděl na místě a čekal, kdo přijde a dá mně práci. Takže já jsem vlastně svým způsobem začal dělat režii, abych normálně neseděl jenom jako animátor. [...] Já jsem se přihlásil o to, abych mohl dělat samostatně určité úseky, takže pan režisér Šejda mně tu možnost dal a dal mně možnost, abych dělal celé díly jak režijní,

¹⁰⁷ Zpráva o současném stavu a perspektivách rozvoje kresleného a loutkového filmu v ČSSR, pro poradu celostátního vedení ČSF předkládá 22.3.1975 Kamil Pixa. NFA, f. ÚŘ ČSF, R13-AII-1P-5K.

¹⁰⁸ Rozhovor s Ladislavem Vlčkem vedl Pavel Skopal 9. 6. 2021 ve Zlíně.

¹⁰⁹ 1P-1K, l. 14. Podle tvrzení tehdejšího ředitele studia Jaroslava Šťastného se připravovaly také kreslené filmy *Stařec a pes* a *Stařec a kočka*, ty ale nevznikly. Helena Hašová, „Novoroční plány filmařů“, *Naše pravda* č. 1–2 (3. 1. 1974), 4.

¹¹⁰ Při zahájení činnosti oddělení kresleného filmu pracovaly na těchto pozicích Hana Pinkavová, Lenka Horáková, Milena Přikrylová, Jiřina Simajchlová, Jana Janiurková.

tak technické scénáře, tak animaci a v podstatě s panem Šejdou, který mně dovolil vedle sebe pracovat, tak jsem vlastně já vyrostl nebo rostl. [...] pan Šejda, to byl člověk, který veškeré informace o animovaném filmu, které znal, tak při styku s těma lidma je všechny pouštěl. [...] všechny informace, které měl, byly u něho k lidem dostupné. Takže my jsme se od něho dozvěděli věci, které jinde bychom se určitě nedozvěděli. Ani jsem se s nimi nikdy v životě nesetkal. To znamená, že bych ani je nepotkal, kdybych nepotkal Šejdu, tak jsem nepotkal tu informaci.“¹¹¹

Hejzman zpětně identifikuje svoji „přirozenou“ pozici animátora v kresleném filmu, kterou mu zajišťoval talent a snadné a rychlé osvojování animačních postupů. To, že si osvojil i pozici režiséra, přinášelo vyšší platové zařazení a také souběh honorářů za více tvůrčích pozic, ale hlavní motivací byla obava z profesní stagnace a stereotypu. Tvůrčí ambice Hejzmanova se zde potkaly se vstřícností a profesním patronstvím ze strany Šejdy – ten ostatně přišel do studia v pozdní fázi kariéry, neměl důvod obávat se konkurence a jeho úkolem bylo vybudování plně strukturovaného, svébytného uměleckého subsvětů. Šejda se tedy stal patronem Hejzmanovi, což vycházelo i z důvěry v jeho animační schopnosti („Tam ve Zlíně, tam byl nejlepší, jako nejrychlejší a nejšíkovnější Ivoš Hejzmanů.“)¹¹²

Šejda propojoval nově utvářené profesní prostředí se zkušenými tvůrci či výtvarníky kresleného filmu, ale klíčovým zdrojem alespoň částečně kvalifikovaných pracovníků byla uherskohradištská UMPRUM. Čerstvě jmenovaný ředitel studia Jaroslav Šťastný se na roli studentů UMPRUM při přípravě nového oddělení odvolával v tisku už v roce 1971: „[...] máme za úkol v příštím roce ustavit ve studiu skupinu kresleného filmu – na tomto úseku chceme využít mladých absolventů z uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti.“¹¹³ Tento záměr založit oddělení kresleného filmu s pomocí absolventů UMPRUM se začal uskutečňovat v roce 1973. Absolventky této školy Lenka Horáková, Hana Pinkavová, Jiřina Simajchlová, Milena Přikrylová a Jana Janiurková se podílely jako fázařky na prvním snímku vyráběném v oddělení kresleného filmu, *Stařec a myš*. Pracovaly v tzv. Liškově vile, která se nachází sice jen asi 400 metrů od budov ateliérů a laboratoří, ale přesto vytvářela specifické, prostorově oddělené pracovní a sociální prostředí.¹¹⁴ Společně s těmito nedávnými absolventkami školy (Janiurková dokončila školu už v roce 1963, ale zbývající čtveřice završila studium v rozmezí let 1967–1973) pracovali ve vile také zkušenější animátoři a režiséři Garik Seko a Ladislav Vlk.

Šejda sám se inspiroval postupy americké animace, například seriálem *Tom a Jerry*, a na stříhacím stole identifikoval animační triky. Skvělým dokladem procesu předávání osvojených habitů jsou vzpomínky

¹¹¹ Rozhovor s Ivo Hejzmanem vedl Pavel Skopal, 25. 5. 2022.

¹¹² Rozhovor s Bohumilem Šejdou vedla Eva Štrusková, 16. 5. 2002. NFA, sbírka orální historie, N0150-10-02-ROZ-T.

¹¹³ Č. Zapletal, „Rozhovor s novým ředitelem filmového studia: velké tvůrčí perspektivy“, *Naše Pravda* č. 20 (12.3.1971), 4.

¹¹⁴ Srov. k Liškově vile jako sociálnímu prostoru text Terezy Bochinové a Kateřiny Šrámkové v této knize.

Bohumila Šejdy jako učitele či „mistra“ v dílně na jedné straně, a jeho animátorského „tovaryše“ Ivo Hejcmana na straně druhé:

„(t)am jsou věci, který jsou naprosto neuvěřitelný, co pro nás bylo nepochopitelný, tam utíká Jerry před Tomem a tam se sluní u řeky nebo u rybníka paní, která má vedle sebe otevřené košík s jídlem. A teďka ten přiběhne ten prcek a koukne se, vidí, že ho dohání, tak vyskočí do vzduchu, ta fáze nahoře ztvrdne na osm oken, a pak už ho nevidíte, jenom švunk, ta čára dolů do toho košíku a on je pryč. My bysme to byli fázovali jako troubové, víte, tam to člověk získal tyhle triky, dá se říct v zásadě velice jednoduše tím, že jsem se učil takovýchle věci na realitě těch americkéjch filmů.“¹¹⁵

„A on dokázal normálně dělat takové věci, že si sbíral filmy a zastavoval je po okýnkách a nám ukazoval, jakým způsobem fixluje třeba Disney. Že oni ty krásné věci rozmazávali například, jo? Prstama rozmazávali. Já jsem to dělal potom v těch rukách. Já jsem mazal fáze, jo? Rozmazali fázi okrajově, aby splynula, a lidi hleděli na to, co je. To znamená, že to, co vlastně dneska dělá počítač, to dělali lidi těma rukama ... on taky na to přišel tím způsobem, že ten film zastavil. On nedělal nic jiného, než zastavil film, jo?“¹¹⁶

V následujících letech režírovali své vlastní distribuční kreslené filmy Ladislav Vlk (nar. 1943), Milan Šebesta (nar. 1945) a Ivo Hejcman (nar. 1950), kteří byli oproti Šejdovi (nar. 1923) o dvacet a více let mladší a k režii se dostali jako třicátníci, přesněji řečeno všichni natočili svůj první distribuční film ve věku 36 let: Ladislav Vlk režíroval v roce 1979 *Červa*, Milan Šebesta v roce 1981 *Hajajú, hajajú* a Ivo Hejcman o pět let později *Neolit*. Jejich generační soupeřník Břetislav Kotyza (nar. 1942) absolvoval stejnou školu jako oni, tedy střední UMPRUM v Uherském Hradišti, a pro studio pracoval od roku 1976 jako výtvarník a animátor, režii se věnoval poprvé v roce 1980 (*Profesionál*). I v oddělení kresleného filmu nicméně převládala zakázková večerníčková tvorba a Šejda se vzápětí po testovacím filmu *Stařec a myš* pustil do seriálu *Škriatkové dobrodružství* a od roku 1978 do seriálu *Roby a Boby*.

Ve všech třech dominantních subsvětech kudlovské animace, tedy loutkovém, ploškovém a kresleném filmu, se spolupráce utvářela podle dané situace, nikoli na základě existence stabilních tvůrčích týmů (výrazně odlišná byla situace pouze při práci na kombinovaných filmech Karla Zemana, kde Zeman udržoval relativně stálý tým spolupracovníků a očekával loajalitu a upřednostnění před vlastními projekty). Taková situace vyžadovala, aby se v pozměněném týmu znovu ustavovala koordinace mezi pracovními pozicemi a při volbě

¹¹⁵ Rozhovor s Bohumilem Šejdou vedla Eva Strusková, 16. 5. 2002, NFA, sbírka orální historie, N0150-01-02-ROZ-T.

¹¹⁶ Rozhovor s Ivo Hejcmanem vedl Pavel Skopal, Hvozdná, 25. 5. 2022.

spolupracovníků režiséra hrála roli vedle momentální vytíženosti také důvěra v profesní kompetence, kvalitu a rychlost odvedené práce.¹¹⁷ Poměrně samostatná práce především na pozicích animátora a výtvarníka vyžadovala vytvoření vztahu důvěry a předvídatelnosti, a to v obou směrech: chybná koordinace znamenala pro režiséra posun jeho tvůrčí ideje – a pokud takový posun nepřijal, pak pro animátora a výtvarníka riziko buď odstavení od projektu, nebo neplacené práce na přeanimování příslušných záběrů.¹¹⁸

Přestože se střihači nesespecializovali na animovaný film, koordinaci režiséra s prací střihače sami tvůrci zdůrazňují jako velmi důležitou. Ladislav Vlk vyzdvihuje roli Antonína Štrojsy: „Půlku života jsem strávil ve střižně, protože každý film se musel stříhat. Takže střihačskou práci jsem pochopitelně už za těch 30 let znal dokonale a mohl bych to stříhat sám, by se dalo říct. (...) Ale střihači, jako byl Štrojsa, postavili ten film, zvedli ho o 40 procent nahoru stříhem. To je dokonalá práce, opravdu. Včetně muziky a včetně délky celého filmu a vyprávění toho příběhu.“¹¹⁹ Vzpomínka Milana Šebesty popisuje jak pozitivní, tak negativní zkušenost spolupráce se střihačem: „(...) spolupráce s tím Ivanem Matoušem, který byl zase ten, že taky měl rád toho animátora vedle sebe nebo toho režiséra vedle sebe a... domlouvali se na tom. A to je přesně ten, co mě naučil to rytmovat takovou tu... a to bylo fantastické, jak někde vyběhne slepice, a pak jsou ještě další tři záběry a ona ta slepice zase dobíhá. A oni přesně na to, že... tam, kdyby opravdu našlápla na levou nohu nebo do půlkroku, tak to s člověkem trhne. On mi to předvedl, že jsou mezitím dva záběry, ale opravdu je to tak, že najednou si říkáte ‚Tam to nějak cuklo nebo něco,‘ (...) pak byl ještě Jirka Krška. A ten to byl... to bylo neštěstí. Já jsem s ním stříhal právě pro ten Ústav zdravotní výchovy, takové ty čtyřicetimetrové, šedesátimetrové filmy, a my jsme to stříhali asi tři dny, protože on furt odbíhal něco (...) A furt vykládal, furt odcházel, furt srandičky.“¹²⁰

Podobně důležitou roli při rytmizaci filmu jako Vlk Štrojsovi a Šebesta Kociánovi připisal kameraman a režisér Antonín Horák osobnosti, která měla ve studiu mimořádnou reputaci, hudebnímu skladateli Zdeňku Liškovi: „Jakým přínosem bylo Liškovo ozvučení filmu, ukáže jeden příklad. Můj první loutkový film *Alarm* jako němý vyvolal u komise studia rozpaky a protesty, nikoho neoslovil. Zdeněk Liška dal filmu stříhem rytmus. Kromě vhodných melodií užil hlavně zvukových efektů. Po předvedení to byl najednou zcela jiný film a říkalo se, že je to nejlepší loutkový film studia. Tak tomu bylo u řady dalších filmů krátkých i dlouhých jiných režisérů, které Liška svou muzikou, zpěvem i zvukovými efekty pozvedl na vyšší úroveň.“¹²¹ Horák připisuje

¹¹⁷ Zejména u animátorů byla reputace velmi důležitá. Vedle vysoké prestiže, jaké se těšil zejména Jindřich Liška, mohla důležitou roli pro profesní uplatnění sehrát negativní zkušenost, jakou reflektoval Zdeněk Vlk: „[j]sem dostal synáčka jednoho z vyšších míst na zaučování (...) to byla opravdu příšerná animace“. Rozhovor s Ladislavem Vlkem vedl Veronika Podlipná, 15. 7. 2021, Zlín.

¹¹⁸ Srov. např. výše citovaná zkušenost Milana Šebesty s výtvarnými návrhy filmu *Švec a čert*. Dosažení souladu v hodnocení kvality animace mohlo mít i jinou formu: motivace animátora, aby neohrozil svoji prestiž. Když měl Ladislav Pálka pochybnosti o kvalitě vlastní práce, obrátil se na režiséra Dudaška: „Pane Dudašek, tady toto je, mně se to nějak nepovedlo nebo co,“ a on říkal „Lad'o, to je tvoje věc. Jestli to chceš předělat, předělej. Ale budeš tam podepsaný. Jsi tam podepsaný, takže i za deset roků by ses třeba styděl, žeš tady toto pustils, jo?“ A to si člověk musí uvědomit a radši to předělat.“ Rozhovor s Ladislavem Pálkou vedl Pavel Skopal, 22. 9. 2021 ve Zlíně.

¹¹⁹ Rozhovor s Ladislavem Vlkem vedl Pavel Skopal 9. 6. 2021.

¹²⁰ Rozhovor s Milanem Šebestou vedl Pavel Skopal, Zlín, 1. 6. 2022.

¹²¹ Antonín Horák, *Světla a stíny*, 90.

zásadní transformační roli Liškově hudbě a implicitně přítomný střet tvůrčích idejí režiséra a autora hudby tlumí důrazem na to, že se jednalo o jeho režijní debut z roku 1962.

Horákův popis poukazuje na hudební postsynchron, tedy opačný postup práce s filmovou hudbou, než jaký byl už od 40. let při popisu praxe v animovaném filmu prezentován jako standard. Sloupeček vysvětlující v oborovém tisku *Filmové noviny* principy animovaného filmu a nepřímo odkazující ke studiu Bratři v triku uvádí, že „[p]odkladem pro práci animátorů je t. zv. synchronní list s rozepsanou hudbou a dějovým popisem“.¹²² Také materiál vypracovaný v Krátkém filmu v roce 1947 a popisující proces výrobu kresleného filmu uváděl, že hudba je „téměř vždy komponována podle technického scénáře ještě před zahájením vlastní výroby.“¹²³ Animace na hudbu vychází jako standard také z popisu produkčního Jiřího Šebestíka v textu z roku 1979: „Ne každý film je vytvářen na předsynchron, vždycky je však nutno tímto způsobem připravovat záběry s tancem, zpěvem, nebo když figura (aktér) na něco hraje“,¹²⁴ nebo z překladu sovětské učebnice kresleného filmu vydaného v roce 1952: „[v] praxi při výrobě kreslených filmů převládá metoda záznamu hudby před obrazem, protože poskytuje více možností, aby se dosáhlo jednoty optického vyjádření s hudbou.“¹²⁵ Z perspektivy střihače a jeho role při nápravě nesouladu mezi rytmem hudby a animací popsal tento způsob práce Ivan Matouš: „... si vzpomínám třeba takový *Peračnick* (*Rozprávka z peračnicka*, r. Zdeněk Ostrčil, 1971; pozn. aut.) ... Tak to bylo dělané přesně na tu hudbu, že. No a teď někdy se stane, že je to o okýnko nebo o dvě vedle – ten rytmus – se stane. To dvě okýnka neznamena nic, že – tak to musím vždycky dorovnat.“¹²⁶

V gottwaldovském studiu nicméně převládl postup skládání hudby na sestřižený obraz, ke kterému se Hermína Týrlová uchýlila už od svého druhého filmu:

„Tehdy (v době práce na filmu *Ferda Mravenec*, tedy v r. 1944; pozn. aut.) se proslýchalo, že Američané dělají kreslené filmy na předem napsanou hudbu. To znamenalo poměrně přesný scénář a předem stanovenou délku jednotlivých obrazových sekvencí. Jak ji určit? Přišla jsem ke své filmové práci od divadla, bylo mi proto nejbližší přehrát si se stopkami v ruce akce jednotlivých loutek. snažila jsem se přitom dát jim výraz, charakter, rytmus. Pak jsem získané metráže předala skladateli Poncovi. Dnes už nevím, jestli se mu také hrála a předváděla, ale s jistotou mohu říci, že jsem ovlivnila hudbu závěru a pochod mravenců.

V loutkových filmech jsem se snažila napodobit animací reálný pohyb. [...] a tak jsem si jen tak pro sebe chodila jako mravenec nebo jako pavouk a tančila jako muška. Přehrávala jsem si pohyby loutek už v jakési nadsázce, kterou jsem se snažila napodobit při fázování, a tím vznikala už od počátku jakási stylizace pohybu, která se pak postupem času prohlubovala.¹²⁷

¹²² Anon. Jak se dělá kreslený film a něco o lidech kolem něho. *Filmové noviny*. 21. 6. 1947, roč. 1, č. 25, 8.

¹²³ „Výroba kresleného filmu“. Státní výroba kresleného a loutkového filmu, 1947. NA, f. MI, k. 170, inv. č. 140,

¹²⁴ Šebestík, *Animovaný film*, 95.

¹²⁵ Ivan Vano, *Sovětský kreslený film*. Praha: Orbis 1952, 44 (orig. Risovannyj film. Moskva: Goskinoizdam 1950).

¹²⁶ Rozhovor s Ivanem Matoušem vedl Pavel Skopal, 16. 7. 2022, Zlín.

¹²⁷ Pro kreslený film podobnou praxi stylizovaného předehrávání pohybu animátorem před zrcadlem ukazuje propagační snímek *To jsou bratři v triku* (Bruno Šefranka, 1956).

[...] a protože jsem opustila hned po prvním filmu práci na předem napsanou hudbu a hudba k filmu se psala až na výjimky teprve po skončení sestřihu, musela jsem vytvářet pohyb tak, aby se na něj hudba dala psát.“¹²⁸

I v tomto obráceném postupu sehraává střihač důležitou roli v dodatečné harmonizaci práce animátora s hudebním rytmem: „... když se to točí obráceně – když ten muzikant nahraje hudbu – já to musím tu hudbu otaktovat na magnetickém pásu, označím začátek každého taktu, a teď si to dám – musím to spočítat ty okýnka a dám to režisérovi, a ten s tím animátorem to na ty takty nasnímají. A teď se třeba stane, že je to mimo nebo něco – ten takt – tak já buď tam musím přidat nějaký to okýnko, anebo ubrat zase, abych to dostal do toho rytmu.“¹²⁹

Jak už výše naznačila slova Antonína Horáka, model spolupráce režiséra a animátora s autorem hudby byl v případě gottwaldovského studia až do druhé poloviny 70. let zásadně formován postavením Zdeňka Lišky. Hermína Týrlová ve své reflexi dlouholeté spolupráce s Liškou popisuje vzájemnou souhru a připouští i zpětnou dominanci hudby nad animací: Liškova autorita byla tak velká, že jeho vlastní hudební pojetí mohlo praxi nahrávání hudby na obraz obrátit v dodatečnou animaci na hudbu: „[...] řadu let pracuji s hudebním skladatelem Zdeňkem Liškou. Za ta léta se dobře známe. Naše spolupráce je tak úzká, že nejednou musel obraz ustoupit jeho hudební myšlence, muselo se stříhnout do hotového filmu.“ Týrlová přinejmenším v tomto textu oceňovala invenční Liškovy postupy, třebaže jejich radikálnost mohla ohrozit schvalování filmu:¹³⁰

„Zdeněk Liška [...] překvapí i autora obrazové části filmu novou zvukovou konstrukcí doprovodu. Nejde zde už o melodii ani o rytmus, který sleduje a podtrhuje pohyb, jak tomu bývalo kdysi. Jde o pocity, o hudbu bez výraznější melodie, hudbu, kterou nikdo nenapsal. Je zbytečné chodit na hudební synchron. Hudba se nenahrává podle not jako celek. Hudba se tu tvoří. Dva – čtyři takty se například 160krát opakují na jednom páse. V druhém páse je nastříháno 600 zvuků bicích nástrojů, hrajících normálně i pozpátku, v třetím páse je zase něco, jako když se orchestr pokouší zahrát osm taktů a nejde mu to, a do čtvrté míchačky se založí smyčka. Tak nějak vznikla hudba k filmu *Sněhulák, Holčička nebo chlapeček, Psí nebe*. Není důležité, jak vznikla, hlavní je, že je. Že je jiná, nová, že podporuje atmosféru filmu a že ji dětský divák vnímá a přijímá ve svém podvědomí, že na něho působí. A já ji ráda přijmu právě pro tyto její kvality.“¹³¹

¹²⁸ Dopis H. Týrlové z 26. 4. 1967, in Anna Hostomská, *Hudba a lidé. Svědectví významných osobností vědy, kultury a sportu o jejich společné lásce k hudbě* (Praha – Bratislava: Supraphon, 1967), 151-2.

¹²⁹ Rozhovor s Ivanem Matoušem, c. d.

¹³⁰ Tvůrčí prestiž zajišťovala Liškovi možnost hudebního experimentování, které šlo tak daleko, že mohlo narazit na kritiku ve schvalovacím procesu, jak prozrazuje zápis z 20. porady komise pro přejímání krátkých filmů, konané 2. 4. 1966. Ředitel ČSF Alois Polednák, ředitel Krátkého filmu Václav Žižka a další dva členové komise Rudolf Gráf a František Hedrlín sice přijali všechny posuzované filmy do distribuce, ale kriticky se vyjádřili k údajným tendencím „neuváženého experimentování za každou cenu při vytváření hudební a vůbec zvukové složky animovaných filmů.“ Ty měly uškodit filmu *Sněhulák* Hermíny Týrlové (tedy jednomu z filmů, u kterých si Týrlová pochvalovala invenční Liškovu hudbu) „jako jinak půvabnému snímku pro nejmenší diváky s vtipným využitím nezvyklého výtvarného materiálu, kde se dostává hudební stránka do rozporu s obrazem i vlastním realizačním záměrem.“ NFA, f. Krátký film, k. R11/BI/6P/2K.

¹³¹ Tamtéž, 154-5.

Liška až do svého odchodu z Gottwaldova skládal hudbu téměř ke všem filmům Týrlové, počínaje *Ukolébavkou* z roku 1948, i k animovaným filmům dalších tvůrců, ale také k filmům Karla Zemana, cestopisným dokumentům Miroslava Zikmunda a Jiřího Hanzelky, hraným dětským filmům nebo instrukčním filmům. Součástí výlučného postavení Lišky byl respekt k jeho pracovnímu rytmu a návykům ze strany Týrlové coby režisérky a šéfky oddělení: „Ano, jsem překvapena a znovu a znovu nadšena hudbou k mým filmům. Zdeněk Liška je skladatel, kterému není třeba mnoho říkat, kterému nikdo nepředepisuje obsazení orchestru, který neuznává termíny požadované produkcí, protože nahrává hudbu až tehdy, když je s ní spokojen. Je lhostejné, zda ji napíše tentýž den, kdy viděl film a byl jím inspirován, nebo zda ji dopisuje v lůžkovém voze, když jede na synchron. Je vždy nová a výborná.“¹³²

Některé specifické požadavky na koordinaci práce z hlediska vyprávění, dramaturgie a kontinuity s sebou nesla seriálová tvorba, která se realizovala napříč subsvěty animace. Dominanci zakázkové tvorby pro Bratislavu dokládá zpráva ředitele studia Bohumila Steinera za rok 1983, kdy vzniklo v animovaném filmu oproti pěti distribučním filmům více než čtyřnásobek (22) dílů večerníčků.¹³³ Objem večerníčkovské animované produkce navíc rychle rostl,¹³⁴ produkce roku 1983 se téměř vyrovnala celému pětiletému období 1977–1982, za které vzniklo ve studiu 25 animovaných večerníčků.¹³⁵ Na animované tvorbě bylo v tomto okamžiku, tedy v roce 1983, zaměstnáno kolem třiceti osob.¹³⁶ Zakázková seriálová produkce pro bratislavskou televizi využívala kreslenou, ploškovou a poloplastickou animaci, přičemž slovenská dramaturgie definovala dvě kategorie animace: plošková a poloplastická animace měla odpovídat večerníčků s jednoduchou fabulí určeným nejmenším divákům, zatímco kreslená animace (společně s hraným filmem) měla uspokojit potřebu večerníčků náročnějších „na členitost příběhu, téma, jazykový plán a na rytmus.“¹³⁷

Svět seriálové produkce nicméně není primárně definovaný odlišnou animační technikou (byť v něm převládala plošková animace) – odlišnost spolupráce vycházela především z opakování realizace, kdy zpravidla stejný tým spolupracoval po řadu měsíců nebo i let na jednom seriálu (který měl díky potřebě plánování televizního vysílání počet dílů určených jako násobky čísla třináct). Produkce seriálů či sérií se uplatňovala už i před zakázkovou tvorbou pro televizi, ale v mnohem menším rozsahu a v Gottwaldově ji do konce 60. let zastupovala jen série filmů s postavičkou pana Prokouka.

Vladimír Jiránek, který pro Gottwaldov pracoval jako výtvarník na filmu *Stařec a myš* a s Ivo Hejmanem režíroval *Computerland*, postihuje přechod od krátkého distribučního kresleného filmu k večerníčkovské tvorbě takto: „*Bob a Bobek* – to už byla rozsáhlá týmová práce, kdy přišel okamžik uvědomění: – Jsi součástí

¹³² Tamtéž, 155.

¹³³ Bohumil Steiner, Otevřený a kritický přístup. *Záběr* 17, č. 8 (16. 4. 1984), 1.

¹³⁴ Tento prudký vzestup se netýkal jen gottwaldovského studia, ale celkově animované produkce: v období 1945–1969 vzniklo v pražských a gottwaldovských studiích 688 animovaných filmů, zatímco jen za roky 1969–1976 to bylo téměř 800. Srov. Marie Benešová – Jaroslav Boček, *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu* (Praha: Československý filmový ústav, 1979), 199.

¹³⁵ Vladimír Solecý, „Mladé filmy z Gottwaldova“, *Tvorba* č. 20 (19. 5. 1982), 8.

¹³⁶ Milan Šimek, „Gottwaldovský animovaný film '83“, *Kino* 38, č. 9 (3. 5. 1983), s. 14.

¹³⁷ „Ideovotematický plán vysielania pre deti a mládež v ČSSR na rok 1974“, (nedatováno), Archiv České televize, f. Spisový fond ČT, sign. StS, k. 91, inv. č. 909, 5.

profese, spoluvytváříš určitý mechanismus.“¹³⁸ Jiránkova metafora seriálové produkce jako mechanismu implikuje dlouhodobě fungující souhru mnoha součástí. Jinak řečeno, seriál vyžadoval nastavení určitého dramaturgického i realizačního schématu, které do jisté míry fungovalo nejen v rámci jednoho seriálu, ale i ve vztahu k obecným dramaturgickým principům uplatňovaným pro seriálovou produkci večerníků vůbec.¹³⁹

Některé profese bylo poměrně snadné i v rámci tohoto seriálového mechanismu personálně přepsat, u jiných to mohlo ohrozit kontinuitu výtvarné stránky. Tak tomu bylo u seriálu *Kocour Modroočko*, kdy zásah do produkce výše popsaným zatčením Emila Hauptmanna a následná výpověď ze strany studia vyžadovaly přepsání pozice výtvarníka, a to někým, kdo bude dodržovat nastavený výtvarný styl a přizpůsobí se zavedeným pravidlům spolupráce. Pozici výtvarníka převzal Milan Šebesta, který nastoupil do rozběhlého projektu, navrhoval rekvizity a prostředí a do dalších dílů i nové postavy, přičemž „musel respektovat výtvarný styl Emila“.¹⁴⁰ Kromě adaptace nového výtvarníka na původní výtvarný styl zajišťovali u *Kocoura Modroočka* kontinuitu především režisérka Týrlová, animátor Jindřich Liška, hudba jeho bratra Zdeňka Lišky, střih Antonína Štrojsoy a také Marie Smržová jako dílenská pracovnice, která pletla všechny animované objekty.¹⁴¹

Svět seriálové tvorby byl díky zajištěnému odbytu ze strany bratislavské televize velmi otevřený pro přijímání nových členů. Na druhou stranu měl tento typ produkce i specifickou náročnost především v požadavku na rychlost a objem animátorské práce. Vzpomínka Milana Šebesty, který nastoupil do studia v roce 1968, to ilustruje na příkladu Hermíny Týrlové: „Co jsem tam přišel, tak se rozjela spolupráce s bratislavskou televizí a rozjela se večerníčková tvorba. Dokonce si pamatuju, že i paní Týrlová do toho taky chtěla jít, že to byly poměrně dobré peníze. Ale protože už dlouho neanimovala, protože to už jen tak řídila, tak jí to nešlo. Jednotlivá pracoviště nebyla oddělená, byl tam jenom závěs, takže ona to měla zatažené a sprostě tam nadávala, jak jí to nešlo. [...] A nakonec neudělala ani ten jeden díl. Pak to někdo dodělával. Ale to bylo tím, že se v pokročilém věku pustila do animace a ona je to taková otročina.“¹⁴²

Závěr

Distribuční animovaná produkce byla dominantně kontrolována vedoucími oddělení Karlem Zemanem a Hermínou Týrlovou, přičemž především v Zemanově oddělení byl pracovní tým stabilní a jeho členové

¹³⁸ Agáta Pilátová, „Údiv je cestou k poznání. Rozhovor s Vladimírem Jiránkem“, *Amatérský film* 13, č. 4 (1981), 83.

¹³⁹ V podmínkách ostravského studia Prométheus formulovala podobný princip animátorka Růžena Šárská takto: „Večerníčky měly stále schéma, kdy jeden hrdina, čáp nebo nějaké jiné zvíře, nějaká věc, holčička atd. zažívají svoje příběhy. To byly takové drobné příběhy. ... A když už se do toho nikomu nechtělo, tak se dělalo něco jiného...“ Rozhovor s Růženu Šárskou vedla Denisa Jánská. In: D. Jánská, *Animovaný film v Ostravě* (Olomouc: magisterská diplomová práce. Univerzita Palackého, 2002), 86.

¹⁴⁰ Rozhovor s Milanem Šebestou in *Ateliér Hermíny Týrlové*, eds. Jana Janíková – Lukáš Gregor (Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2016), 34.

¹⁴¹ Rozhovor s Milanem Šebestou vedl Pavel Skopal, 1. 6. 2022, Zlín.

¹⁴² Janíková – Gregor, *Ateliér Hermíny Týrlové*, 34. Srov. také Alois Humplík, „Studio s nejmenší halou v Evropě. II. Hledá se Jitka“, *Kino* 23, č. 5 (7. 3. 1968), 4; zde Týrlová zmiňuje dokončování „jednoho z večerníků“, v její filmografii ale žádný díl večerníčku uváděn není.

utvářeli své kompetence po dlouhou dobu především s ohledem na Zemanovy trikové projekty. S příchodem zakázkové produkce pro televizi ale kvantitativně převážil model produkčních systémů sociálního světa, ve kterém nebyli zpravidla spolupracovníci určeni předem: častěji se ustavoval tým ad hoc k projektu a případná kontinuita byla založena do značné míry na sociálních vazbách (jejich důležitou součástí byla ovšem i profesní důvěra v kompetence a pracovní spolehlivost). Seriálová zakázková tvorba nasměrovala produkční model k více otevřené variantě. Zatímco zpočátku možnosti zakázkové tvorby ještě posilovaly tendenci k pevným sociálním a rodinným vazbám, s rostoucím objemem produkce docházelo k postupnému oslabování sociálních i organizačních prvků „dílny“.

Subsvěty loutkového, ploškového, kresleného filmu a seriálové produkce měly odlišné referenty jak sociální (tedy lidské účastníky a organizační uspořádání), tak kulturní (animační praktiky), ale v řadě případů se některé subsvěty překrývaly. Tvůrci se často podíleli na filmech realizovaných různými technikami a například v seriálové produkci převládaly postupy a konvence ploškové animace. Tyto vzájemné průniky, jakkoli ve filmové produkci obvyklé, měly v případě gottwaldovského studia neobvyklý dosah díky specifčnosti produkčních i sociálních podmínek. První byla pracovní a částečně sociální koncentrace na jednom místě, druhou pak výrazná izolace od Prahy jako zdroje kvalifikovaných pracovních sil i externích spolupracovníků. Vzdálenost od Prahy posilovala roli univerzálních, nespécializovaných kompetencí a význam UMPRUM v Uherském Hradišti jako klíčové vzdělávací instituce a podporovala větší profesní mobilitu. Charakteristiky jednotlivých subsvětů se z hlediska dělby práce, rozsahu produkce, produkční organizace, stability týmů a ekonomických podmínek lišily jednak vertikálně podle způsobu organizace příslušného oddělení, jednak horizontálně podle typu technik a seriality produkčního modelu. Seriálová produkce přinesla nejvýraznější odlišnost od dosavadní praxe skrze velký objem produkce, úsporu nákladů a otevřenost produkčního systému k přijímání nových účastníků subsvěta.

