

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Veronika Hanáková

Animace na periferii

Animation on the Periphery

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tereza Czesany Dvořáková, Ph. D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem, bez jejichž pomoci by následující práce nemohla vzniknout. Největší díky patří vedoucí práce Mgr. MgA. Tereze Czesany Dvořákové, Ph. D., díky jejíž podpoře jsem neztratila motivaci pokračovat ve výzkumu, přestože se zprvu zdálo, že jediným zdrojem budou dobová periodika. Výsledná podoba bakalářské práce by nemohla vzniknout bez jejich podnětných připomínek a další pomoci, kterou si neskutečně vážím. Ráda bych poděkovala Janu Klosovi (nejen za rozhovor, ale i za poskytnutý vizuální materiál), Aleně Meissnerové, Jiřímu Kubíčkoví, Edgaru Dutkovi, Ivanu Renčovi, Miroslavu Gálovi, Kristýně Batistové, Ivanu Vítovi, kteří si našli čas a podělili se o vzpomínky, bez nichž by byla práce chudší o mnohé postřehy. Dále bych ráda poděkovala za poskytnuté rozhovory ze Sbírek zvukových záznamů NFA Kateřině Chromkové a Marii Benešové. V neposlední řadě bych ráda poděkovala rodině, která se mnou proces psaní přežila. Přátelům za dostatečné zásobování GIFy samojedů. A speciálně Jiřímu Angerovi za neutuchající podporu a doplňování bonbónků.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. srpna 2019

.....

Veronika Hanáková

Klíčová slova

Historie české animace; orální historie; animační studia; normalizace; Kamil Pixa

Key words

History of Czech animation; oral history; animation studies; normalisation period; Kamil Pixa

Abstrakt

Práce se snaží vykreslit podobu dobové výroby animovaných děl v kontextu státně-socialistického modu produkce. Skrze otázkou zdánlivé autonomie odvětví kresleného a loutkového filmu v období ředitele Krátkého filmu Kamila Pixy (1969–1985) se pokusíme přesněji naznačit pozici uvnitř re-centralizované organizačně-dramaturgické struktury státního filmového podniku, k níž dochází počátkem takzvané normalizace. Animovaný film měl odlišnou pozici a funkci oproti hrané tvorbě uvnitř československého filmu, tudíž se jako pomyslná autonomie můžou jevit i promyšlené kroky vedení úpravy systému výroby. Na příkladu ateliéru v Čiklově ulici načrtneme mód výroby loutkového filmu, který se podobal spíše řemeslné dílně a udržovala si pomyslnou autonomii, dokud měla svůj vlastní prostor.

Abstract

The thesis attempts to precisely describe the production of animation in the context of the state-socialist mode of production. Through the question of “autonomy“ for cartoons and puppets films in the era of Kamil Pixa (1969–1985), we will try to specify the position of animation within the re-centralized organization and dramaturgical section in the Short Film. In the context of the normalization period, animation had a different position and function compared to the feature films. Using the example of a studio in Čiklova Street, we outline a model of making a puppet film that was more like a “craft workshop“ that retained its notional autonomy as long as it had its own space.

Obsah

ÚVOD.....	8
1. NESAMOZŘEJMOST HISTORIE ČESKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU.....	10
1.1 ČESKÁ ŠKOLA ANIMOVANÉHO FILMU.....	10
1.2 ANIMAČNÍ STUDIA.....	12
1.2.1 Česká škola animovaného filmu v normalizaci.....	14
2. METODA ORÁLNÍ HISTORIE, KDYŽ ARCHIVY MLČÍ.....	16
2.1 MIKRO-HISTORIE.....	17
2.2 STUDIO, KDE NA STROMECH VISEL FILMOVÝ PÁS.....	18
3. NORMALIZACE.....	20
3.1 KINEMATOGRAFIE V KONSOLIDACI.....	21
3.1.1 Odstranění stagnace.....	23
3.1.2 Kádrové řešení.....	24
3.1.3 Pohyb k centralizaci.....	25
3.2 VÍCE ANIMOVANÉHO FILMU.....	27
3.2.1 Omezené prostory.....	29
4. NOVÁ DRAMATURGIE.....	30
4.1 DRAMATURGIE.....	31
4.2 DRAMATURGICKÝ PLÁN JAKO PORTFOLIO.....	32
5. ČIKLOVKA 13.....	33
5.1 PŮDORYS STUDIA.....	34
5.2 DĚLBA PRÁCE.....	36
5.2.1 Organizačně-administrativní část studia.....	37
5.3 ANIMUJEME, DOKUD NEPOJEDE VLAK.....	39
5.3.1 Mistr animační dílny.....	40
5.3.2 Výtvarná různorodost.....	42
5.3.3 Animační mistrovství.....	44
5.3.4 Obsazené pozice.....	46
5.4 PERIFERIE BARRANDOV.....	48
6. ZÁVĚR.....	50
6.1 NORMALIZACE ZPĚTNÝM POHLEDEM.....	50
6.2 ANIMACE NA PERIFERII.....	50
7. PRAMENY A LITERATURA.....	52
7.1 PRIMÁRNÍ PRAMENY.....	52
7.2 SEKUNDÁRNÍ LITERATURA.....	52
7.3 PŮVODNÍ ROZHOVORY VEDENY AUTORKOU PRÁCE:.....	55
7.4 Obrazová příloha.....	56

Seznam zkratek

AHMP... Archiv hlavního města Prahy

ČSFÚ... Československý filmový ústav

FSB... Filmové studio Barrandov

NFA... Národní filmový archiv

NA... Národní archiv

UMPRUM... Vysoká škola uměleckoprůmyslová Praha

Úvod

Název Animace na periférii odkazuje na pozici českého kresleného a loutkového filmu, kterou zaujímá/zaujímal ve třech kontextech, jež jsou relevantní pro náš výzkum zabývající se otázkou zdánlivé autonomie výroby animovaných děl období ředitele Krátkého filmu Kamila Pixy (1969–1985).

První kontext představuje současnou situaci nezpracovaného vývoje domácí animované tvorby, která pomyslně zůstává na periférii zájmu. Historie byla prozatím zpracována do chronologického seřazení jmen tvůrců a korpusu jejich děl. Nepotřebujeme projít celou časovou osu rozvoje, potřebujeme se naopak zastavit ve vytyčené dobové konstelaci 70. let. A pakliže nás zajímá autonomie tvorby, bude nezbytné nejdříve načrtnout širší strukturu filmové výroby, což znamená posunout se od režiséra k produkčnímu systému Krátkého filmu.

Druhá periferie naznačuje pozici výroby animovaných děl vůči re-centralizované organizačně-dramaturgické sekci Krátkého filmu, k níž dochází počátkem takzvané normalizace.² Byť byla dramaturgická nadstavba soustředěna do jednotky, nenastala zrcadlová situace, jaká byla ve Filmovém studiu Barrandov, která by vedla k podobným produkčním trendům normalizačního filmu.³ Kreslený a loutkový film měl odlišnou pozici a funkci oproti hrané tvorbě uvnitř československého filmu, tudíž se jako projevy pomyslné autonomie můžou jevit i promyšlené kroky vedení úpravy systému výroby.

Třetí kontext je jednoduše geografický. Popisuje lokaci ateliéru loutkového filmu v Čiklově ulici jako pomyslnou periférii, která podporovala představu zapomenutého pracoviště, kde se výrobní proces odehrával podle zažitého postupu, v němž hrály důležitou roli ustálené vztahy mezi pracovníky, kteří byli zapojeni do realizace animovaného díla. Ve páté kapitole se

¹ Prezentována publikacemi biografického charakteru, kdy existuje poměrně dost popularizačních knih o tvorbě českých režisérů animovaného filmu. Snad jediná práce přesahující danou skupinu do roviny odborné je publikace Evy Struskové, Dodalovi. Praha: Akademie múzických umění 2013. Osamoceným příkladem odlišného pohledu na dějiny domácího animovaného filmu je sborník od Lucie Česálkové (ed.), Staré pověsti české. Praha: Národní filmový archiv 2015. V něm figura režiséra figuruje jako odstředivý bod pro zmapování dobové produkce a dalších dobových fenoménů i následného života filmového pásu nesoucí Staré pověsti české (Jiří Trnka, 1953). Podrobnější kritice primární literatury se budeme věnovat v následující kapitole.

² Organizační uspořádání Krátkého filmu od 1. 1. 1970, NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/BII/4P/6K

[nezpracováno]

³ Štěpán Hulík, Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973). Praha: Academia 2011, s. 131-286.

detailněji zaměříme na výrobu loutkového filmu a naznačíme, že stěhování do areálu na Barrandově nebylo pouhým přesunem z místa na místo.

Poslední (nechtěná ale nevyhnutelná) periferie byla dána přístupem autorky. Soustředění na popsaný historický mikro-výsek ji zároveň odtáhnul od mapy zbylých studií pod Krátkým filmem. Rozloha práce neumožnila vykreslit celou mapu dobovou produkce animovaných děl, neboť se jedná o rozlehlé a doposud nezpracované území. Proto se výsledná podoba textu podobá fragmentu. Fragmentu snad užitečnému.

1 Nesamozřejmost historie českého animovaného filmu

Obrysy vývoje českého⁴ animovaného filmu najdeme v domácích⁵ i zahraničních publikacích.⁶ Rozepsaná encyklopedická forma textu zpravidla rozdělí vývojovou linii do etap, které se soustředí okolo několika autorů a korpusu jejich děl. Byť se jedná o přehledné zpracování základních informací, jakmile se rozhodneme nahlédnout za řadu velkých jmen, narazíme na hranice přístupu klasické filmové historie.⁷ Přímočarý model historické kauzality plyne do momentu, než nás začnou zajímat přesnější podoby pole kulturní produkce, které je determinováno dobovou sociálně-ekonomicko-politickou konstelací.⁸ Historie (v množném čísle) kresleného a loutkového filmu, které by nabídly revizi přímočarého dějinného vývoje, na své napsání teprve čekají.

1.1 Česká škola animovaného filmu

V odborné i laické literatuře, kde nalezneme zmínky o rozvoji domácí animace, zpravidla narazíme na vžitě označení česká škola animovaného filmu.⁹ Jedná se o fenomén spjatý se zestátněnou kinematografií.¹⁰ Bývalý Ateliér filmových triků a posléze studio kresleného filmu Prag-Filmu byl jeden z prvních podniků, který byl kolektivem pracovníků připraven pro oficiální znárodnění.¹¹ Dekretem prezidenta Beneše č. 50/1945 byl dán do rukou státu

⁴ Slovenská větev animované tvorby měla svůj vlastní vývoj, který se příliš, pokud vůbec, neprotínal s českým prostorem. Jedná se spíše o geograficky blízké tradice, avšak oddělené proudy výroby animovaných děl. Proto v textu budeme referovat pouze k historii českého animovaného filmu, jejíž část zabíral i ateliér v Čiklově ulici. Více o dějinách slovenské animované tvorby v Rudolf Urc, Slovenský animovaný film. Bratislava: Nadácia FOTOFO 1994.

⁵ Marie Benešová – Rudolf Urc, Dějiny animovaného filmu. Bratislava: Vysoká škola múzických umění Filmová a televizní fakulta 1995.

⁶ Český animovaný film je chronologicky v rozepsaných heslech představených v: Giannalbero Bendazzi, Cartoons: One hundred years of cinema animation. Bloomington: Indiana University Press 1994; popřípadě v novém rozpracovaném vydání zmíněné encyklopedie, a to v druhém díle: Giannalbero Bendazzi, Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style - The Three Markets (Volume 2). Boca Raton: CRC Press 2016.

⁷ Petr Szczepanik (ed.), Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Praha: Herrmann & synové 2004. s. 13.

⁸ Fernand Braudel, On History. Chicago: University of Chicago 1980, s. 4-10.

⁹ Setkáváme se s ním napříč domácími publikacemi o animovaném filmu, a to zejména v textech dramaturga Jana Poše, který obsírně zpracoval historii animovaného filmu do několika publikací, namátkou můžeme zmínit jednu z nich, kde najdeme vztahování domácí produkce pod pojem česká škola animovaného filmu: Jan Poš, Český animovaný film, 1934-1994: jeho minulost a přítomnost. Praha: Ministerstvo kultury ČR, 1994, s. 18.

¹⁰ Česká animace v druhé polovině 20. let je pojímána v rovině souvislosti zestátněné kinematografie, bez jejíž podpory by podobný vývoj nenastal, což bylo zdůrazňováno, jak před rokem 1989 (Marie Benešová, současná situace filmů pro děti a jeho perspektivy. In: Slavoj Ondroušek (ed.), Sborník statná pracovníků ČSFÚ. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 159.) I v současné kritice nedostatečné podpory ze stran státu: Jiří Kubíček, Co spojuje český animovaný film s egyptskými pyramidami. A2 IV, 2008, č. 16 (12. 11.), s. 1, 11.

¹¹ Marie Benešová, Jaroslav Boček, Kapitoly z dějin českého animovaného filmu. Praha: Český filmový ústav 1979, s. 11.

monopol na filmové podnikání.¹² Koncentrace všech prostředků s sebou přinesla nejen možnost dohledu nad audiovizuální produkcí, též odpovědnost za provoz a rozvoj filmového odvětví.¹³ A tak se podařilo zajistit stabilní podmínky pro kontinuální výrobu kreslených i loutkových děl v době, kdy etablování podobné souvislé národní produkce byla pro mnohé jiné národní kinematografie spíše nedosažitelným cílem.¹⁴

Do konce 40. let vykryštovala první generace režisérů rezonujících i za hranicemi státu – Jiří Trnka ze Studia loutkového filmu, Hermína Týrlová a Karel Zeman z Gottwaldova, či Eduard Hofman z Bratrů v triku. Rozpoznatelný rukopis lokální animované tvorby se stal pomyslnou výkladní skříní československé kinematografie.¹⁵ A postupně do ní přibývala další díla tvůrců mladší generace.

Režisér Břetislav Pojar patřil do skupiny Trnkových animátorů, kteří se režijně osamostatnili v průběhu 50. a počátkem 60. let.¹⁶ V roce 1959 odchází společně s animátorem-režisérem Josefem Klugem do “nového“ prostoru¹⁷ v pražských Nuslích. Ateliér v Čiklově ulici číslo popisné 13 vzniklo v budově bývalého sochařského ateliéru.¹⁸ Důvody založení se různí. Jedna verze přikládá důraz na údajnou Pojarovu iniciativu, díky které měl získat více prostoru pro svou samostatnou režijní tvorbu.¹⁹ Vysvětlení z institucionálního pohledu by zase vytvoření nového prostoru vysvětlovalo snahou vedení Krátkého filmu zvětšit již existující pracoviště domácí výroby animovaného filmu.²⁰

Lev a písnička (1959), první Pojarův snímek natočený v “nové“ budově, vyhrál hlavní cenu na prvním ročníku festivalu animovaného filmu v Annency. Šťastnou shodou náhod se zopakoval podobný příběh, jaký se stal Jiřímu Trnkovi – nově založené studiu pod záštitou znárodněné kinematografie získalo za dílo Zvířátka a Petrovští (1946) cenu Grand Prix

¹² Ivan Klimeš, Za vizí centrálního řízení filmové tvorby. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 135.

¹³ Ivan Klimeš, Za vizí centrálního řízení filmové tvorby. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 136.

¹⁴ Richard J. Neupert, *French Animation History*. Hoboken: Wiley-Blackwell 2011, s. 99.

¹⁵ Lukáš Skupa, *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945–1955*. [Magisterská práce] Brno: MUNI 2009, s. 41.

¹⁶ Dále bychom mohli zmínit Josefa Klugeho, Stanislava Látala, Bohuslava Šrámka a další.

¹⁷ Nejednalo se o novou výstavbu, ale o přesun do staršího domu, proto jsou nezbytné uvozovky, neboť o čtrnáct let později je prostor označen za nedostačující. Současná dislokační situace Krátkého filmu. Předložil Kamil Pixa dnes 23. března 1973. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/AII/3P/1K [nezpracováno].

¹⁸ Helena Gaudelková, *Sochař Karel Novák a jeho umělecký závod*. [Diplomová práce] Praha: FF UK 2011.

¹⁹ Vůči podobnému narativu se vymezoval sám Břetislav Pojar v Břetislav Pojar, NFA, Sbirka zvukových záznamů, nezpracované fondy rozhovorů, sign. N0107-04-02-ROZ-T.

²⁰ Jan Poš. Čs. animovaný film (14.). *Zpravodaj československého filmu* 13, 1987, č. 14, s. 17.

International du dessin animé během první edice mezinárodního festivalu v Cannes. Paralela úspěchu jako kdyby potvrdila postavení české animace v domácím i světovém prostředí, které vypadalo, že nikdy neskončí.

Filmová historie je protkána různými proudy, či školami, jejichž existence je zpravidla navázaná na specifické ekonomicko-politicko-společensko-kulturní rozpoložení. Leč česká škola animovaného filmu je mimořádný úkaz časového setrvání, neboť postihuje produkci až do konce 80. let minulého století – od děl Jiřího Brdečky, Břetislava Pojara, přes Václava Bedřicha, Zdeňka Smetanu, Jiřího Bartu a zdaleka nekonče Pavlem Koutským.²¹ Zmíněný soubor děl byl zařazen pod sjednocující pojem, a to bez ohledu na formální rozdílnost a odlišnosti využitých technik, čímž rozmazává dílčí dobová specifika.

Termín se stále těší oblibě. Jedním z důvodů by mohlo být, že zájem o dějiny animovaného filmu je částečně doménou samotných studií²² zapojených v současném audiovizuálním průmyslu.²³ Propojení zájmu o historii daného subjektu s následnou podporou není diskreditací výzkumu, ale může s sebou přinést několik omezení: důraz na biografický přístup,²⁴ prizma „zlatého věku“,²⁵ nebo nadhodnocení pozice animace v daném systému. Podobný přístup je pochopitelný u publikací popularizačního rázu, byť přežívá i u soudobých textů na pomezí akademické publikace.²⁶

1.2 Animační studia

Za nálepkou česká škola animovaného filmu se v podstatě skrývá jiné označení pro autorský přístup, kdy jako hlavní kreativní síla je brán režisér. Podobná perspektiva, která pojímá

²¹ Pojem se převážně váže na programové filmy, které byly určeny pro distribuční okruh kin a byly posílány na domácí i zahraniční festivaly. Nicméně s nástupem televize a “boomem“ zakázkové tvorby pro Českou a Slovenskou televizi byly některé seriály, které byly vytvořeny původně jako předfilmy (Pojďte pane, budeme si hrát, Břetislav Pojar, první cyklus 1965-1967) vysílány na televizních obrazovkách, tudíž pro mnohé nabyly charakteru televizní produkce. Označení česká škola animovaného filmu je používána spíše k popisu autorských programových děl, popřípadě zakázkové tvorby, ze které vzešly filmy pro distribuci (namátkou můžeme zmínit Jablonoňová panna, Břetislav Pojar, 1973).

²² Například studio Animation People vydalo několik knih o historii české animace, která byla převážně zaměřena na postavu Břetislava Pojara.

²³ Některé z nich jsou navázané na minulost skrze prostor ateliéru, jméno režiséra, či zisk audiovizuální knihovny. Určitá forma podpory, například přístup do soukromého archivu společnosti, nebo samotné vydání publikací konstituuje potvrzení pozice daného studia v prostředí animované tvorby.

²⁴ Michaela Mertová, Břetislav Pojar. Praha: Animation People 2009.

²⁵ Miroslav Kačor, Michal Podhradský, Michaela Mertová, Zlatý věk české loutkové animace. Praha: Animation People, Mladá fronta 2010.

²⁶ Jana Janíková, Lukáš Gregor, Ateliér Hermíny Týrlové. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně 2016.

animovaný film jako čistě autorský projev, není cizí ani akademickému proudu animačních studií (animation studies).²⁷

Rozvoj teoreticko-historické disciplíny animační studia spadá přibližně k přelomu 90. let. Pokud bychom chtěli najít přesnější časový úsek, tak se pravděpodobně spokojíme s rokem 1987, kdy byla založena Společnost pro animační studia (Society for Animation Studies, dále jen SAS)²⁸ Harvey Deneroffem. Jako další bod se nabízí vydání sborníku *The Illusion of Life: Essays on Animation* pod editorským dohledem australského teoretika Alana Cholodenka v roce 1991.²⁹

Podobně jako téměř každý nově vznikající akademický proud se první kroky ubraly směrem k obhajobě vlastní existence.³⁰ Tudiž k definici svého primárního zájmu, což mimo jiné otevřelo neutuchající debatu o jasné určení charakteru animovaného filmu.³¹ Následující trajektorie vývoje animačních studií byla rámována interdisciplinárním přístupem, propojující mediální studia, studia reprezentace, či produkční studia.³²

Nejen propojení různých akademických přístupů, ale propojení teorie a praxe byl jeden z fundamentálních momentů vývoje animačních studií. Paul Wells v editorialeu časopisu *Animation Practice, Process & Production* naznačuje přínos „vidění animátorů“ při pochopení technické stránky animace, která může otevřít nové teoretické i historické otázky.³³ „Postoje z nitra animační produkce“ přináší s sebou problém ztráty kritičnosti. Právě nadužívaný autorský přístup může být jedním z perspektiv, jejíž stabilní pozice stojí i na potvrzení ze stran audiovizuálního průmyslu.

²⁷ Steve Scheider, *That's All Folks: The Art of Warner Bors. Animation*. New York: Henry Holt 1988. Popřípadě vztaženo ke kontextu animované tvorby ve Východního bloku v: Ülo Pikkov, *Anti-animation: textures of Eastern European Animated Film*. Tallinn: Estonian Academy of Arts 2018, s. 18.

²⁸ Funguje na bázi mezinárodní platformy, tedy sdružuje akademiky a akademičky podobného výzkumného zájmu a nabízí jim podporu výzkumu.

²⁹ Alana Cholodenka (ed.), *The Illusion of Life: Essays on Animation*. Sydney: Power Publications, Australian Film Commission 1991. Za ním přišly další publikace, které se staly základní literaturou uvnitř animation studies, například Paul Wells, *Understanding Animation*. London – New York: Routledge 1998. Či Jayne Pilling (ed.), *A Reader in Animation Studies*. New Barnet: John Libbey Publishing 1998.

³⁰ A též obhajobě statutu svého primárního materiálu – animovaného filmu, což paradoxně přispělo interdisciplinariť akademického proudu, neboť do sebe vztáhl již etablované proudy. Nichola Dobson, Annabelle Honess Roe, Amy Ratelle, Caroline Rudell (eds.), *The Animation Studies Reader*. London – New York: Bloomsbury Academic 2018, s. 1-2.

³¹ Nichola Dobson – Annabelle R. Honess – Amy Ratelle – Caroline Rudell, *The Animation Studies Reader*. New York – London: Bloomsbury Academic 2018, s. 1-2.

³² Maureen Furniss, *Animatin: Art & Industry*. New Barnet: John Libbey Publishing 2009, s. 5.

³³ Paul Wells, *From Sunnyside to Soccer: Reading up on Animation...* *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1.

V lokálním prostředí podobný diskurz představuje generace „historiků“, kteří svůj výzkum opírali o svoje osobní vzpomínky z dob, kdy se sami podíleli na podobě animovaného filmu.³⁴ Dané publikace a texty mají svoji informační hodnotu, nabízí vhled do dobové produkci animovaných děl, která se omezuje na figuru režiséra, někdy výtvarníka.³⁵ Každopádně patří mezi málo zdrojů o českém kresleném nebo loutkovém filmu, které existují a poskytly určitý základ i pro tuto práci. Lpění na perspektivě, která posouvá produkci animovaného filmu buď do vzduchoprázdna, nebo akcentuje dobové podmínky skrze průnik cenzury do jinak svobodné autorské tvorby, však opustíme.

1.2.1 Česká škola animovaného filmu v normalizaci

„Výtvarná kvalita, animační mistrovství, absence uniformity, usilovné hledačství, výrazné osobitosti, odpor ke schematismu“³⁶ jsou charakteristické rysy české školy animovaného filmu. Zmíněná charakteristika, byť působí jako ustálená definice, je spíše důkazem opakujících se aspektů, než aby byla všeobecně přijímaná. Každý autor si termín přizpůsobuje podle svého, čehož se dopustíme i my. Práce se zapuštěnými historickými nálepkami nemusí vést pouze k jejich dekonstrukci a odmítnutí, i k aktualizaci podoby minulého, na základě porozumění omezení schematického pojmu, se kterým operujeme. Využijeme tedy několik znaků, a to nikoliv pro popis filmů z ateliéru v Čiklově ulice, nýbrž se skrze ně zaměříme na zázemí tvorby. Jedná se nám o specifika produkční kultury animovaného filmu.

Státně-socialistický modus produkce referuje k organizaci výroby v zestátněné kinematografii střední a východní Evropy, jehož klíčovým znakem bylo státní vlastnictví.³⁷ Stát figuroval jako hlavní producent.³⁸ Nástupem normalizačního období došlo k posílení byrokratického centrálního řízení, pole filmové produkce se přiblížilo těsněji k stranickému dozoru.³⁹ Ateliéry animovaných filmů byly podjednotkami studií v hierarchizovaném systému

³⁴ Mezi nejvýraznější patří publikace Edgara Dutky nebo Jana Poše. Oba dva přispěli výrobě domácího animovaného filmu skrze pozici dramaturga.

³⁵ Jan Poš, Vytvarníci animovaného filmu. Praha: Odeon 1990. Edgar Dutka, Scénaristika animovaného filmu – Minimum z historie české animace. Praha: Nakladatelství AMU 2012.

³⁶ Výpis několika se opakujících rysů, shrnutí je možné najít v již zmíněné: J. Poš, Český animovaný film, c. d., s. 5-21.

³⁷ Petr Szczepanik, Továrna Barrandov, Svět filmařů a politická moc 1946-1970. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 31-34.

³⁸ Tamtéž

³⁹ Zpráva o situaci v československé kinematografii. NA, f. Předsednictvo ÚV KSČ 02/7, sv. 114, č.j. 187, 6. ledna 1970. (Dále Zpráva o situaci v československé kinematografii, 6. ledna 1970)

dramaturgických a výrobních skupin⁴⁰. Ateliér v Čiklově ulici byl determinováno jednak vnějšími vlivy, neméně byl však ovlivněn svou vlastní historií nebo rozložením pracovní skupiny,⁴¹ což mohlo posilovat pole a vytvářet iluzi autonomie.⁴² Pokusíme se proto přiblížit prostor, a to díky několika rysům české školy animovaného filmu: výtvarná kvalita, animační mistrovství, výrazná osobitost. A tak naznačíme specifické podmínky výrobního procesu loutkového filmu.⁴³

Studia animovaného filmu fungovala na základě dramaturgického (následně dramaturgicko-výrobního) plánu na další rok, který byl z větší části projednán na rovině organizačně-dramaturgické, mimo studio. Dramaturgie byla moderátorem stranické kulturní politiky do roviny realizačních skupin v rámci produkčního systému.⁴⁴ V 70. letech tvořila dramaturgická jednotka u animovaného filmu vlastní sociálně-tvůrčí prostor, který byl do určité míry napojen na jednotlivé režiséry, výtvarníky. Nicméně pokusit se rekonstruovat žitou pracovní realitu na základě archivního materiálu se bohužel ukázalo jako nemožné.⁴⁵ Archiv Krátkého filmu mlčí.⁴⁶ V Národním archivu je možné najít poznámky o organizačních proměnách, nikoliv o dílčí praxi. Národní filmový archiv sice disponuje nezpracovaným fondem jednotlivin Krátkého filmu, jedná se z velké části o sbírku propagačních materiálů mimo animovaný film. A nezpracovaný fond Ústředního ředitelství Československého filmu nebylo kvůli obsáhlosti možné celý probádat, sic se o to autorka pokusila. Pro přiblížení se dobové produkci animovaného filmu nezbývá než se zeptat samotných pamětníků, kteří byli ochotni se o své vzpomínky podělit.

⁴⁰ Od roku 1972 se systém proměnil do dramaturgicko-výrobních skupin, k čemuž se dostaneme později.

⁴¹ Petr Szczepanik, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*. In: Petr Szczepanik and Patrick Vonderau (eds.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 125.

⁴² Pierre Bourdieu, *Teorie jednání*, Praha: Karolinum 1998, s. 41-44.

⁴³ Pracovní provoz pro animátora Břetislava Pojara a Josefa Klugeho byl determinován zkušenostmi ze Studia Jiřího Trnky v Bartolomějské ulici, kde byla realizace loutkových filmů postavena na úzké spolupráci režiséra se skupinou animátorů. Dalo by se říci, že ateliér v Čiklově ulici byl kopií svého "mateřského studia" jen přizpůsobený menšímu prostoru.

⁴⁴ Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov*, s. 59-60.

⁴⁵ V počátku práce byl jako jeden z postupů práce určení řešerše tisku (*Zpravodaj československého filmu*, *Zpravodaj Krátkého filmu*, *Filmová kronika*, *Filmový informační bulletin*) i dobovými periodiky (*Film a doba*, *Kino*, *Scéna*, *Záběr*, *Loutkář*), což přineslo několik postřehů, které potvrdily zjištěné informace z jiných zdrojů.

⁴⁶ Bohužel se během fáze řešerší nepodařilo získat přístup do sbírek Krátkého filmu pod *Krátký film Praha a.s.*

2 Metoda orální historie, když archivy mlčí

Orální historie je přístup využívaný napříč humanitními disciplínami.⁴⁷ Pakliže bychom se pokusili o elementární definici, tak bychom se mohli spokojit s tvrzením, že se jedná o propracovaný korpus protokolů, jak vytvořit nový historický pramen na základě hovoru s pamětníkem.⁴⁸ Rozsáhleji rozepsaná definice osciluje okolo dvou klíčových pojmů – rozhovor a paměť. Badatel se za jejich pomoci dopracovává k zjištění nových skutečností či poznatků o zvoleném tématu, a to na základě provedení jednoho nebo více typů⁴⁹ rozhovorů s lidmi, kteří byli svědky zkoumaných situací v konkrétním čase a místě. Na základě předpokladu, že respondenti jsou schopni a ochotni podělit se o svoje vzpomínky, badatel zaznamenává jejich subjektivní vzpomínky a vnímání, dílčí postřehy, které budou podkladem pro následující interpretaci.⁵¹

Rozhovor patří mezi základní nástroje pro sběr podkladů, jimiž se konstituuje orální historie.⁵² Jakkoliv přímočaře se může rozprava s pamětníkem jevit, vždyť dochází „vlastně jenom“ k předání informací na základě položených otázek a vše, co je řečeno, je paralelně zachyceno nahrávacím zařízením. Popsaná jednoduchost situace je iluzorní. Americký orální historik Ronald Grele zproblematizoval naivní pohled na konverzaci jako přímočarou interakci mezi tazatelem a narátorem tím, že upozornil na sociální realitu obou dvou přítomných.⁵³ Rozhovor se podobá více než úseče trojúhelníkovému rozpoložení, kdy do aktu vyprávění přichází třetí subjekt, posluchač.⁵⁴ Nahrazení dialogu trialogem ukázalo performativní kvalitu rozhovoru.⁵⁵

⁴⁷ Ve filmové vědě orálně historický přístup je reprezentovaný publikací: Marie Benešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace Normalizace*. Praha: Národní filmový archiv 2017.

⁴⁸ Miroslav Vaněk, Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a práce orální historie*. Praha: Karolinum 2015, s. 14-18.

⁴⁹ Ať už se jedná o životopisné chronologické či strukturované vyprávění, popřípadě odlišné formáty struktury rozhovoru.

⁵⁰ Miroslav Vaněk – Přemysl Houda (eds), *Střípky mozaiky, Každodenní život české společnosti v období normalizace a transformace z pohledu orální historie*. Praha: Fakulta humanitních studií 2016, s. 7-8.

⁵¹ I když interpretace nemusí být vždy uzavřením orálně historického výzkumu. Existují různé přístupy, jak s nahaným nebo natočeným materiálem pracovat, zda jej podrobovat následné analýze, seřadit větší množství nasbíraných rozhovorů podle zvoleného klíče (ať už se jedná o chronologickou posloupnost nebo jinou návaznost) Donald A. Ritchie, *Doing Oral History*. Oxford: Oxford University press 2014, s. 9-10.

⁵² Lynn Abrams, *Oral History Theory*. London – New York: Routledge 2016, s. 2.

⁵³ M. Vaněk, P. Mücke, c. d., s. 149.

⁵⁴ Tamtéž

⁵⁵ L. Abrams, c. d., s. 22.

Vzpomínky mohou být velmi přínosné, avšak stále se jedná o zdroj, který v sobě – podobě jako literární pramen – nese strukturovaná data podle určité perspektivy, osobního pohledu vypravěče. Pro následné zpracování je proto primární zaměření na opakující se motivy, témata, postoje.⁵⁶ Kauzalita narátorova příběhu může některé momenty vypustit nebo naopak zveličit, vzpomínky nejsou faktografickým popisem minulosti.⁵⁷ Historička Linda Shopesová reaguje na postulovaný problém kritiky důvěry tvrzením, že „to, že narátor byl ‚u toho‘, ještě neznamená že plně pochopil, co se událo.“⁵⁸ Naznačená kritičnost k pamětnické výpovědi by měla být vyvážena adekvátní reflexí zaujatosti perspektivy badatele, který není prost vlivu okolního světa, i když by se o objektivitu snažil sebe víc.

2.1 Mikro-historie

Za charakteristické lze považovat pohled pod nebo za kauzální linie velkých dějinných událostí či historických období. Jedná se o systematický příklon k malým dějinám, každodenní zkušenosti, opomíjeným skupinám,⁵⁹ pokus zviditelnit doposud neviděná nebo přehlížená místa. Jedním z cílů podobného typu výzkumu může být problematizace či přímo revize zdánlivě koherentního obrazu minulosti, jehož celistvost je postavena na selekci přímočaré linie kauzality.⁶⁰ Práce s tzv. malými dějinami se nesnaží o destrukci již etablovaných dějinných událostí, ale o vykreslení jemnějších vývojových linií doby, ať už podporující nebo mírně znejišťující dominantní výklad, jímž by mohly být v konzervativnějších metodách historické práce zastíněny.⁶¹

Cílem orální historie ani na setinu vteřiny není přesná rekonstrukce minulého, ale zachycení diverzité historického vyprávění a jeho následné kombinace s dalšími prameny – našem případě s dalšími rozhovory, s fragmentárně dochovanými zápisy z porad vedení Československého filmu, či s různými zprávami Krátkého filmu a s dalšími listinnými dokumenty, které artikulují tehdejší pohled na tvorbu animovaných snímků a seriálů.

⁵⁶ M. Vaněk, P. Mücke, c. d., s.20.

⁵⁷ L. Abrams, c. d., s. 34-35.

⁵⁸ Linda Shopes, Oral History and the Study of communities: Problems, Paradoxes, and Possibilities, *The Journal of American History* 89, 2002, č.2, s. 588-589. Překlad citován z: Miroslav Vaněk, Přemysl Houda (eds), *Střípky mozaiky, Každodenní život české společnosti v období normalizace a transformace z pohledu orální historie*. Praha: Fakulta humanitních studií 2016, s.9.

⁵⁹ M. Vaněk, P. Mücke, c. d., s. 19.

⁶⁰ Patrick Hutton, *The Memory Phenomenon in Contemporary Historical Writing: How the Interest in Memory Has Influence our Understanding of History*. Burlington: Palgrave Macmillan 2015, s. 6.

⁶¹ M. Vaněk, P. Mücke, c. d., s. 19.

Participace pamětníků a pamětnic spojených s ateliérem loutkového filmu v Čiklově ulici ve vyznačeném období umožnila autorce této práce nastřádání několika setů vzpomínek, bez kterých by výzkum nebylo možné dokončit, neboť samotné archivní prameny i primární literatura nemohou vzhledem k jejich fragmentárnosti postačovat. Provedením rozhovorů předcházela rešerše ve sbírce orální historie Národního filmového archivu, jež se stala cenným zdrojem informací. Poskytla vyprávění lidí napojených na český animovaný film od konce druhé světové války do současnosti. Mimo jiné se zde nachází i obsáhlý rozhovor s režisérem Břetislavem Pojarem či dalšími pracovníky, s nimiž se již nelze setkat. Pro naše téma bohužel se velká část přítomných výpovědí zaměřila buď na Ateliér filmových triků, na postavu Jiřího Trnky, či na transformaci v 90. letech. Kvantum materiálu nicméně přeci jen poskytlo několik podnětných vzpomínek o tvorbě animovaného filmu a atmosféře od 60. do 80. let minulého století.⁶²

Poskytnuté přepisy hovorů s bývalými zaměstnanci byly doplněny o několik samotnou autorkou realizovaných interview, které měly charakter polo-strukturovaného hovoru o kariéře ve filmovém průmyslu s důrazem na vzpomínky vážící se k prostoru ateliéru v Nuslích. Zastoupeny byly jak profesní skupiny dramaturgů Krátkého filmu (Jiří Kubíček, Edgar Dutka), tak přímo pracovníků z Čiklovky: animátorů (Jan Klos, Milan Svatoš, Jaromír Gál, Alena Meissnerová, Kristýna Batistová), režisérů (Ivan Renč a Jiří Barta), kameramanů (Ivan Vít), a dalších pomocníků (Alena Meissnerová). Bohužel potenciální respondenty z pozice středního managementu – vedoucích výroby a potažmo vedoucích ateliéru – se nezdařilo vyzpovídat. Oslovení se omluvili buď pro svůj vysoký věk a z něho plynoucí zdravotní problémy, či z nedostatku času. Jejich pozice v rámci ateliéru je tak popisována nepřímou, a to především za pomoci zmínek v rozhovorech s ostatními pamětníky, což následně samozřejmě ovlivnilo závěry výzkumu.⁶³

⁶² Břetislav Pojar, NFA, Sběrka zvukových záznamů, sing.: N0107-05-01-ROZ-T, N0107-05-02-ROZ-T, N0107-05-03-ROZ-T, N0107-05-04-ROZ-T [nezpracováno]; Alena Munková, NFA, Sběrka zvukových záznamů, sing.: N0099-02-01-ROZ-T, N0099-01-01-ROZ-T, N0099-01-02-ROZ-T, N0099-01-03-ROZ-T [nezpracováno]; Jiří Barta, NFA, Sběrka zvukových záznamů, sing.: N0203-01-01-ROZ-T, N0203-02-01-ROZ-A, N0203-02-02-ROZ-A, N0203-02-03-ROZ-A [nezpracováno]; Edgar Dutka, NFA, Sběrka zvukových záznamů, sing.: N0343-01-01-ROZ-T, N0343-01-02-ROZ-T, N0343-01-03-ROZ-T, N0343-02-01-ROZ-T [nezpracováno]; Jiří Kubíček, NFA, Sběrka zvukových záznamů, sing.: N0335-01-01-ROZ-T, N0335-01-02-ROZ-T, N0335-01-03-ROZ-T, N0335-01-04-ROZ-T [nezpracováno]; Václav Mergl, NFA, Sběrka zvukových záznamů, sing.: N0337-01-01-ROZ-A, N0337-01-02-ROZ-A, N0337-01-03-ROZ-A [nezpracováno]; Jan Poš, NFA, Sběrka zvukových záznamů, nezpracované fondy, sing.: N0094-01-01-ROZ-T, N0094-02-01-ROZ-T, N0094-02-02-ROZ-T, N0094-02-03-ROZ-T [nezpracováno];.

⁶³ Otvírá se tím jeden z mnoha prostorů pro další badatele, aby se nezdráhali oslovit doposud žijící pamětníky, a to zejména ze středního managementu.

2.2 Studio, kde na stromech visel filmový pás

Detašované pracoviště Studia Jiřího Trnky leželo na pomyslné periférii organizační struktury podniku Krátký film, když uvážíme, jaké různorodé audiovizuální produkty vyráběl – od dokumentů, zpravodajů, propagační snímky, školní, výukové, vědecké, tak hrané i kreslené a loutkové. Animovaný film byl jen jednou položkou portfolia filmového podniku. Pro zaměstnance ateliéru v Nuslích byl však prostor Čiklovky středem jejich každodenního života, do kterého během pracovních dní pravidelně docházeli. Různé části Krátkého filmu a jejich zaměstnanci pociťovaly odlišně – zcela subjektivně – vzdálenost od vedení podniku, na který zůstávali i přes svoji vzdálenost napojeni. Naopak pro centrum mohly nastavené podmínky vztahů mezi organizačními složkami působit jako zcela objektivizovatelné, jasně dané.

Dílčí individuální paměť inklinuje k přizpůsobení uvnitř společenských uskupení – jiným způsobem bude vzpomínat dělník z montáží a jiným manažer-individualista. Také výpovědi, s nimiž v tomto výzkumu pracujeme, obsahují reflexivní náznaky jednotlivých profesních skupin.⁶⁴ Právě různé podoby kolektivní či spíše skupinové paměti prostoru ateliéru v Čiklově ulici číslo popisné 13 mají potenciál se spojit v živější a plastičtější vykreslení podoby produkce animovaného filmu – postavené na kombinaci různých forem adaptace oficiálních nároků vedení, neoficiálních nebo nevyřčených pravidel jednání uvnitř studia a ateliéru, každodenní práce.⁶⁵ Můžeme spatřit obrazy dějin českého animovaného filmu, které se dostávají dál, až za monotematicnost publikovaných autobiografií či biografií.

Navržená metoda práce nezaručí přesnost, ani nalezení historické pravdy. Ostatně podobné ambice ani nestály na počátku výzkumu. Fakt, že téměř všechny zdroje,⁶⁶ s nimiž výzkum pracuje, byly vytvořeny ex post, zdůrazňuje vědomí, že se jedná o zpětný pohled. Rozhovory s pamětníky jsou tak dalším prizmatem uchopení historických událostí, které bereme v potaz vedle těch převzatých z primární i sekundární literatury, archivních dokumentů a dílčích poznámek v dobovém tisku. Nalezení jakékoliv pevné dějinné jistoty, kterou již nelze žádným směrem posunout, by zničilo poctivost a hravost historického výzkumu.

⁶⁴ John Thornton Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham: Duke University Press 2008, s. 254.

⁶⁵ Kamil Činátl, Jan Mervart, Jaroslav Najbert (eds), *Podoby Československé normalizace. Dějiny v diskuzi*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a Nakladatelství lidové noviny 2017, s 129.

⁶⁶ Jen menší část citovaných zpráv či jiných dokumentů by bylo adekvátní popsat slovy, že se jedná o zápisy přímo z momentu utváření.

3 Normalizace

„Vytváření historických dat vždycky platí nějaká konvence, vždycky je to trochu násilí na realitě.“⁶⁷

Zabýváme-li se natolik dlouhým obdobím od roku 1969 do roku 1985, bylo by adekvátní pro potřeby plynulé orientace rozdělit koherentní časovou linii do několika úseků pro zpřehlednění situace. Můžeme se přidržit konvence rozdělení na tři části: první do roku 1971 (někdy končí až rokem 1972), dále pokračují poměrně stabilní léta do první poloviny 80. let (s výskytem menších krizí), poslední začíná okolo roku 1986, kdy nabývá na viditelnosti krize státního socialismu.⁶⁸ Vztáhnutí této periodizace na oblast kinematografie sice není od věci, nicméně odmazává specifikum prostředí filmového průmyslu. Upravené dělení podle filmového historika Jaromíra Blažejovského vypadá následovně: konsolidace (69-71), ofenzivní normalizace (72-77), oživení (76-82), ústup normalizačního filmu (83-87) a perestrojka (86-89).⁶⁹ O dvě kategorie bohatší třídění je postaveno na vývoji produkce ve Filmovém studiu Barrandov, který nebyl totožnou kopií situace v krátkometrážní, středometrážní i dlouhometrážní tvorbě pod Krátkým filmem.

Hypoteticky by bylo možné dané dělení aplikovat i na Krátký film, vždyť existoval ve stejném prostředí a podléhal podobným proměnám. Na druhou stranu se jednalo o specifické pole s odlišným rozpoštěním sítě vtaů než ve Filmovém studiu Barrandov,⁷⁰ z nichž jako klíčová figura vystupuje ředitel Kamil Pixa. Proto si dovolíme vytvořit další dělení podle změn nejvyššího managementu: období ředitele Kamila Pixy (1969-1985), které obsahuje konsolidační fázi, tak následné ustálené období se zvyšující se produkcí, po němž přišla éra ředitele Lubomíra Jakeše (1985-1989).⁷¹

⁶⁷ Marie Černá, Josef Mlejnek, Matěj Spurný, Vítězslav Sommer, Tomáš Vilímek, Diskuze o normalizaci v historiografii. In: Kamil Činátl, Jan Mervart, Jaroslav Najbert (eds), Podoby Československé normalizace. Dějiny v diskuzi. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a Nakladatelství lidové noviny 2017, s. 16.

⁶⁸ K. Činátl, J. Mervart, J. Najbert (eds), c. d., s.17.

⁶⁹ Jaromír Blažejovský, Normalizační film. Cinepur 11, 2002, č. 21, s. 6-11.

⁷⁰ Štěpán Hulík, Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973). Praha: Academia 2011.

⁷¹ Sic se můžeme dopustit nadhodnocení vlivu pozice ředitele uvnitř struktury Krátkého filmu, a to i z důvodu, že se jedná o relativně neprobádané území, proto prozatím risk tvorby vlastních časových mantinelů podstoupíme, dokud nebudou opraveny budoucím badatelem.

3.1 Kinematografie v konsolidaci

Obměna nejvyššího vedení uvnitř strany, dále strategického managementu napříč státními podniky, centralizace rozhodovací pravomoci blíže pod stranický dohled či navrácení mediální a kulturní produkce do funkce služby socialistické společnosti a další kroky byly mechanismy k navrácení „stavu před“.⁷²

Proměna stranického vedení byla podle generálního tajemníka Gustava Husáka jedna z nezbytných etap pro nastolení znormalizované atmosféry po turbulentním krizovém období.⁷³ Artikulovaná paranoia v dobových projevech z pravicově orientovaných a anti-socialistických sil mířila nikoliv k systému, ale na rovinu odpovědnost jednotlivců. Po ustálení nomenklatury se pozornost přesunula k hospodářsko-ekonomické i kulturních oblastí, mimo jiné i do domácí kinematografie. Konsolidační proces se stal synonymem pro kádrové prověření důvěryhodnosti jednotlivých zaměstnanců.⁷⁵ Odstranění individuálních pochybení na rovině organizační i kreativní figurovalo jako symbolické gesto nastolení nového směru umělecké produkce.

Kultura byla obviněna, že se oddálila z pozice nadstavby, jež má sloužit socialistické společnosti, která jí poskytovala materiální podmínky tvorby.⁷⁶ Oslabené ideové postupy kvůli nedostatečně centralizované struktuře kreativního rozhodování nedokázaly zamezit nevídaných obsahových aspektů. Tvorba v krizovém období roku 1968 byla kvintesencí dosavadního nevyhovujícího směru domácí filmové produkce.⁷⁷ Stala se tak pro normalizátory argumentačním kontra-obrazem pro obhajobu nového rozložení pravomocí v monopolním kolosu československého filmu.

⁷² Jak poznamenal historik Jan Mervart, jednalo se z hlediska sémiotického vyznění o návrat do normálního stavu před narušením příjezdem vojsk, než aby šlo o navrácení nenarušitelného klidu na práci s konotacemi 50. let. Jan Mervart, *Kultura v karanténě, Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2015, s. 26.

⁷³ Pavel Kolář, Michal Pullmann, *Klid k práci, holé ruce a konec našeho komunismus*. In: Pavel Kolář, Michal Pullmann (eds), *Co byla normalizace?: Studie o pozdním socialismu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Ústav pro studium totalitních režimů 2017, s. 60-69.

⁷⁴ Plnění realizační směrnice květnového pléna ÚV KSČ a nejbližší hlavní úkoly strany (ze zprávy předsednictva ÚV KSČ přednesené Gustavem Husákem na plenárním zasedání ÚV KSČ, červen 1970). In: Zdeněk Štábla, Pavel Taussig (eds), *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*. Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 92-93.

⁷⁵ K. Činátl, J. Mervart, J. Najbert (eds.), c. d., s. 25.

⁷⁶ Socialistická kultura bez uměleckých svazů, ale s tvůrci. In: Z. Štábla, P. Taussig (eds), c. d., s. 91-99.

⁷⁷ Krátkometrážní tvorba se omezuje na příklady dokumentárního filmu. Zpráva o situaci návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii. NA, f. Předsednictvo ÚV KSČ, 02/1 sv. 161, č. j.243, 22. března 1971.

Proměna pozic uvnitř rozvětveného systému domácí kinematografie začala od nejvyšších postů. Z funkce ústředního ředitele byl odvolán Alois Poledňák a na jeho místo byl dosazen dr. Jiří Purš. Poté následovaly obměny v jednotlivých podnicích – Ústřední ředitelství Čs. filmu, Krátkého filmu, Ústřední půjčovny filmů, Filmového studia Barrandov a ústřední dramaturgie, Filmových laboratoří.⁷⁸ Filmové studio Barrandov dostal do rukou dr. Miroslav Fábera a hlavním dramaturgem se stal Ludvík Toman.⁷⁹ Dne 1. 10. 1969 je odvolán Václav Žižka z funkce ředitele Krátkého filmu a na pozici je jmenován Kamil Pixa.⁸⁰

V rámci prvních proměn je akceptován důraz na proměnu vedení Krátkého filmu a vedoucích pozic jednotlivých studií.⁸¹ Kádrové opatření se týkalo zprvu míst vysokého a středního managementu: Václav Žižka je odvolán z funkce ředitele, Vojen Masník z pozice ředitele Studia animovaného filmu.⁸² Proměna strategického managementu patřila k primárním krokům napříč jednotlivými podniky.

Nástup normalizace se v Krátkém filmu lišil oproti Filmovému studiu Barrandovu, a to kvůli rozptýlu žánrů a typů produkcí, které často ze své podstaty byly závislé na rychlosti jednání. Zpravodajský, dokumentární, výukový, školní, propagační, reklamy a v neposlední řadě loutkový a kreslený film měly odlišnou pozici uvnitř dobového audiovizuálního prostředí, a tudíž i rozdílné funkce, které měly naplnit. Ve Zprávě o situaci v československé kinematografii, na jejíž podobě mělo zásluhu vedení Československého filmu a která byla přednesena Janem Fojtíkem dne 12. ledna 1970 na jednání předsednictva ÚV KSČ, byla jedinou částí Krátkého filmu, o které byla řeč, sekce zpravodajská a dokumentární. A to

⁷⁸ Později i Československého filmexportu. In: Zpráva o situaci v československé kinematografii 6. ledna 1970.

⁷⁹ Štěpán Hulík, Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973). [Diplomová práce] Praha: FF UK 2009, s. 80.

⁸⁰ Rychlost kádrového zpevnění důležitých pozic na úrovni nejvyššího strategického managementu působí dojmem, že ideologická spolehlivost byla přednější než profesní zkušenosti. Podobná paušalizace vychází z konsolidačního mechanismu, který měl opětovně propojit uměleckou sféru s politickou, tudíž ideologická neoblomnost byla jedna z priorit. V případě Kamila Pixy dochází k zdůraznění jeho kariéry v době vzniku Státní bezpečnosti, zatímco jeho působení ve filmovém odvětví Propagačního filmu Praha od konce 50. let zůstává pozapomenuto. Kamil Pixa, Filmové informace 23, 1972, č. 31, str. 9.

Jakkoliv marginálně se posun v pohledu na pracovní vzestup může jevit, zdůrazňuje však existenci profesionálních vazeb z předešlého pracoviště, které mohly být přesunuty do Krátkého filmu – například Vladimír Goldman též bývalý dramaturg Propagačního filmu se stal novým vedoucím dramaturgem Krátkého filmu. O přesunu blízkých lidí z Propagfilmu do animované tvorby se v rozhovoru zmiňuje i Alena Munková. Alena Munková. NFA. Sběrka zvukových záznamů, sign. N0099-01-03-ROZ-T [nezpracováno].

⁸¹ Zpráva o situaci v čs. kinematografii, NA, f. Předsednictvo ÚV KSČ, 02/1, sv. 114, č. j. 187, 12. ledna 1970. (Dále jen Zpráva o situaci v čs. kinematografii 12. ledna 1970.)

⁸² Nicméně Vojen Masník zůstává v Krátkém filmu. Vede výrobní skupinu animovaného filmu II. „Pegas“, pod níž spadala dosavadní Loutkový film I. (vedoucí výroby Jan Vaněk) a pracovní skupina filmu Divoká planeta. Organizační uspořádání Krátkého filmu od 1. 1. 1970. Organizační uspořádání Krátkého filmu od 1. 1. 1970. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/BII/4P/6K [nezpracováno]

pravděpodobně z důvodů krátké výrobní doby a zaměření obsahu na aktuální stav dění, (nejen) proto byla proměna vedení zaručující výrobu bezchybných děl z pohledu stranického vedení nezbytná.⁸³ Animovaný film zůstal prozatím mimo centrum zájmu, k čemuž mohl přispět jak relativně malý počet dokončovaných filmů za rok, tak dlouhý čas realizace jednoho krátkometrážního kresleného nebo loutkového snímku.

3.1.1 Odstranění stagnace

„Po Trnkově smrti začali mocipáni přemýšlet, jestli studio nezavřít. Nezapomeňme, že se psal rok 1969. Osud loutkového filmu byl na vážkách. A tehdy se vynořil geniální scénárista (jak o sobě prohlašoval) Kamil Pixa, ředitel krátkého filmu, a tento muž s nitkami přímo ke špičkám STB se ukázal coby silný šéf, v tom dobrém i vtom špatném.“⁸⁴

Smrt umělce Jiřího Trnky shodou dějinných náhod koreluje s konsolidačním procesem v československé kinematografii. Postupně začala odcházet první generace animátorů-režisérů, právě ta, která začala být označována jako česká škola animovaného filmu. Uzavření studia by však bylo protichůdným krokem. Byť je příběh o záchraně produkce animovaného filmu v tvář nového vedení po roce 1968 poutavý, pravděpodobně nadhodnocuje status jednotlivých aktérů a hierarchickou strukturu československé kinematografie destiluje do třech bodů. První je Jiří Trnka, jako „jediný“ režisér ve Studiu loutkového filmu, které navíc v daný moment tvořilo jednu jednotku s ateliérem v Nuslích.⁸⁵ Druhý je Kamil Pixa a jeho vliv. Třetí jsou „oni“, politický establishment bez tváře či konkrétních jmen. Soudě podle plánů vedení Československého filmu a Krátkého filmu dne 31. března 1970, je Oldřichem Švestkou, členem sekretariátu ÚV KSČ, a Jiřím Puršem, ústředním ředitelem Československého filmu, představena Zpráva o situaci v oblasti českého filmu – budoucnost animovaného filmu spočívala právě v navázání na tradici. Měla být zastavena pokračující stagnace, která byla způsobena vysokým věkem kreativních pracovníků a „neprůbojnou dramaturgií“.⁸⁶

⁸³ Zpráva o situaci v čs. kinematografii 12. ledna 1970.

⁸⁴ Edgar Dutka, Scenáristika animovaného filmu: Minimum z historie české animace. Praha: Akademie múzických umění 2013. s. 53.

⁸⁵ V roce 1969 prochází animovaná tvorba první reorganizací. Předešlá struktura, kdy bylo Studio loutkového filmu rozděleno na sobě rovné ateliéry, jeden pod Jiřím Trnkou a vedoucím Jiřím Vaňkem, druhý pod Břetislavem Pojarem a vedoucím Zdeňkem Bumbou, už nebyl aktuální. Došlo k sloučení produkce loutkové animace do výrobní skupiny II. Studio Jiřího Trnky, kde roli vedoucího zstával Vojen Masník, dřívější vedoucí celého Kresleného a loutkového filmu. V: Jiří Havelka: Čs. filmové hospodářství 1966-70. Praha: Československý filmový ústav 1976. s. 66.

⁸⁶ Zpráva o situace v oblasti českého filmu, NA, f. Předsednictvo ÚV KSČ, 02/7, sv. 22, č. j. 47, 31. března 1970. (Dále jen Zpráva o situace v oblasti českého filmu 31. března 1970).

3.1.2 Kádrové řešení

Za jeden z důvodů ustrnutí byla označena nevyhovující situace v personální oblasti. Průměrný věk animátorů se pohyboval okolo 49 let a režisérů okolo 50 let. Na problém uzavřených pozic narazil i Ivan Renč,⁸⁷ když chtěl nastoupit jako kameraman do animovaného filmu počátku 60. let:

„No a já jsem měl přislíbeno, že jako kameraman budu teda v blízké budoucnosti v tom Trnkově studiu dělat kameru, ovšem nejdřív že musím tam dělat půl roku asistenta, protože stávající kameraman tam měl nějakou smlouvu do určitý doby, tak jsem tam prostě nastoupil jako asistent kamery [...] protože ten stávající kameraman pan Šafař si to rozmyslel s odchodem a zůstal tam. Takže mně zůstal slib pana ředitele Masníka, tedy animované tvorby, no já jsem tam zůstal prostě.“⁸⁸

Ivan Renč nakonec odešel k práci na jiných filmových zakázkách, k animovanému filmu se však později vrátil z pozice režiséra. Zabrané pozice vycházely z nastoleného módu výroby loutkového filmu, který byl podobný prostředí řemeslné dílny. Realizace byla soustředěna do semknuté skupiny etablovaných pracovníků, u nichž se několik let školili nováčci. Zisk mistrovství v řemesle, důvěra režiséra znamenaly plnohodnotné zapojení se do výroby, pokud existovala volná pozice v ateliéru. Pakliže studio zvládalo výrobu, nástup nové generace nebyl nutný. Zřejmě nebyl kontrolován ze strany vedoucího pracoviště.⁸⁹ Studia byla z velké části tvořena generací, která začínala v Prag-Filmu, aniž by došlo k výraznější generační obměně.

K otázce kádrového řešení se vrací o několik let později zpráva vedení Československého filmu, které rozebírají stav českého animovaného filmu., v níž upozorňuje na specifický charakter animace – patří mezi náročné filmové techniky. Klade specifické nároky na kreativní i technické pracovníky, ať už se jedná o animátora, kameramana nebo režiséra. Praktický výcvik byl možný především v ateliéru, neboť neexistovala škola, kde se profesi vyučit. Proměnit asistenta na samostatného animátora byla otázka tří až pěti let.⁹⁰

⁸⁷ Podobné zkušenosti ze 60. let popisuje i režisér Václav Mergl. Problém nebyl zcela odstraněn ani v následujících letech. Václav Mergl, NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0337-01-03-ROZ-A [nezpracováno].

⁸⁸ Rozhovor s Ivanem Renčem vedený Veronikou Hanákovou v Praze dne 2. července 2019.

⁸⁹ Noví pracovníci mohli přijít skrze vyhlášené konkurzy, u nich organizační úlohu vedoucí studia mohl sehrát. Na druhou stranu management pracoviště mohl přesunout pracovníky do jiného studia (zpravidla animátory), pakliže bylo třeba pomoci s produkcí, jak vyplývá z rozhovoru s Milanem Svatošem vedeným Veronikou Hanákovou v Praze dne 8. červenec 2019.

Na rovině spekulací je tvrzení, že omezený počet kvalifikovaných pracovníků byl pravděpodobně jeden z důvodů, proč v rámci animovaného filmu nedošlo k zřetelné obměně zaměstnanců v kreativní funkci, jak to bylo pocíťováno ve Filmovém studiu Barrandov.⁹¹ Odvolání dvou až tří animátorů⁹² by znamenalo zastavení výroby několika animovaných snímků, dokud by se nenašla adekvátní náhrada. Odstranění „zhoubné“ politiky se učinilo mimo studio. V polovině 70. let měl být nástup kádrově vhodné mladé generace zajištěn novým oborem animátor loutkového a kresleného filmu na Střední umělecko-průmyslové škole v Praze 3.⁹³

3.1.3 Pohyb k centralizaci

Rozvoj animační produkce měl proběhnout skrze strukturální obměnu – ustanovením dramaturgických a výrobních skupin. Centralizace dramaturgické složky vycházela z předpokladu ústřední role dramaturga ve výrobě audiovizuálních děl.⁹⁴ Jednalo se o spojnici mezi vedením, které artikulovalo cíle a podoby kinematografie na základě stranických předpokladů, a studiem, jež udržovalo tvůrčí tradice a pracovní procesy, ale i technologie.

Dramaturgie animovaného filmu se k 1. 1. 1970 rozdělila do dvou základních linií:

- I. Dramaturgie programových filmů, které byly přímo podřízeny dramaturgové programové tvorby (Václav Borovička, Vendulka Čvančarová, Jitka Faktorová, Karel Maršálek, Alena Munková, Jan Poš, Marie Rubešová, Jindřich Vodička) a režiséri.
- II. Dramaturgie zakázkových filmů (Kristián Topič), pod níž spadají dramaturgové zakázkové tvorby.

Proměna dramaturgie patřila mezi konsolidační mechanismy, jimiž prošla v určitých obměnách všechna československá filmová studia včetně Filmového studia Barrandov. Sloučením výroby bylo z hlediska animované produkce poněkud zvláštním krokem, protože došlo ke krátkodobému propojení ateliérů s odlišným využitím techniky animace do jednoho

⁹⁰ Zpráva o současném stavu a perspektivách rozvoje kresleného a loutkového filmu předložena dne 22. března 1975. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/AII/4P/7K [nezpracováno].

⁹¹ Vysvětlovalo by to nešťastnou ruku badatele, který neměl s fondy AHMP, POV KSC Praha 1 (pod které spadal podnik Krátký film) takové štěstí jako Štěpán Hulík při odkrývání nástupu normalizace na Barrandově s fondem AHMP, POV KSC Praha 5.

⁹² Přibližný počet animátorů pracujících na jednom dílu seriálu/filmu vytvořeného pomocí techniky plastické, polo-plastické nebo papírkové loutky.

⁹³ Zpráva o dalším rozvoji animovaného filmu, předkládá ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa, dne 15. srpna 1974. NFA, f. ÚŘ ČSF, sign. R12/AII/3P/8K, s. 4-5.

⁹⁴ Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii NA, f. Předsednictvo ÚV KSC, 02/7, sv. 161, č. j. 243, 22. března 1971.

celku výrobní skupiny. Struktura výroby celého podniku zůstala roztržena po studiích na území Prahy. Dislokační situace začala být téma pro vedení Krátkého filmu.⁹⁵

Ve výrobě Krátkého filmu došlo k zřízení nových postů úseků náměstků ředitele pro tvorbu:

- I. programových filmů (Jan Sedláček), v jehož sekci byly založeny
 1. výrobní skupina zpravodajských filmů
 2. výrobní skupina dokumentárních filmů (dr. Jan Stibral)
 3. výrobní skupina animovaného filmu I. Bratři v triku ve vedení Josefa Kotíka, přičemž součástí skupiny se stal dosavadní Kreslený film (vedoucí výroby Jan Hejl) a dosavadní Loutkový film II. (ateliér v Nuslích, vedoucí výroby Zdeněk Bumba),
 4. experimentální skupina animovaného filmu, budováním byl pověřen Josef Kotík
 5. výrobní skupina animovaného filmu II. Pegas, vedoucí Vojen Masník, součástí je dosavadní Loutková film I (ateliér v Bartolomějské; vedoucí výroby Jiří Vaněk) a výrobní štáb filmu „Divoká planeta“, vedoucí štábu Václav Strnad,
 6. výrobní skupina Gottwaldov,
 7. podnikový filmový archiv,
- II. pro tvorbu zakázkových filmů (František Kopecký), pro správu a ekonomiku (obsazeno dodatečně), a pro techniku (Ing. Miroslava Štefka)⁹⁶

Ve třetím čtvrtletí roku 1970 došlo k první revizi centrální dramaturgie. Vznikly tři základní oblasti krátkometrážní a středometrážní tvorby. Vedení programové tvorby převzal Vladimír Goldman, Kristian Topič zůstal u plánování zakázek a pozici vedoucího dramaturgie zpravodajského filmu obsadil Jiří Svoboda.⁹⁷

V roce 1972 proběhly další změny: byla vytvořena samostatná dramaturgicko-výrobní skupina animovaného filmu a dětského filmu s centrální dramaturgií, dále byla provedena reorganizace studií animovaného filmu v Praze,⁹⁸ čímž byl zrušeno výše popsané rozdělení.

⁹⁵ Materiál pro poradu kolegia ministra kultury ČSR. Investiční výstavba Českého filmu. Předloženo Jiřím Puršem, ústřední ředitel Čs. filmu dne 9.7.1970. NA, f. Ministerstva kultury ČSR/ČR, sign. 34, k. 132.

⁹⁶ Organizační uspořádání Krátkého filmu od 1. 1. 1970. Organizační uspořádání Krátkého filmu od 1. 1. 1970. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/BII/4P/6K [nezpracováno].

⁹⁷ Tisková konference s ředitelem KF Praha Kamilem Pixou. Filmové informace 22, 1971, číslo 10, s. 3.

⁹⁸ Zpráva o plnění závěrů XIV. Sjezdu KSČ, rozpracovaných pro oblast Čs. filmu dne 21. června 1973. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/AII/ 3P/1K [nezpracováno]

Úpravy a přerozdělení pravomocí byly pravděpodobně dočasným řešením až do roku 1973. Dramaturg Jan Poš od roku 1968 do roku 1972 zastával nejrůznější funkce v oblasti dramaturgie, které o rok později již neexistovaly. Například měl být údajně dramaturgem ateliéru v Nuslích.⁹⁹ Podobné poznámky neumožní rekonstruovat mezistupně vývoje, pouze naznačují, že krystalizace do dramaturgicko-výrobního uspořádání v roce 1973 podléhala několika proměnám hledání funkčního tvaru centralizované dramaturgie.

3.2 Více animovaného filmu

„Jedná se o další osud českého animovaného filmu – tedy filmu kresleného, loutkového a trikového. Tradice animovaného filmu a jeho výjimečné postavení ve světě jsou všeobecně známy.“¹⁰⁰

Navýšení celkové produkce animovaného filmu patřilo mezi předsevzetí nového vedení. Dřívější jádro dramaturgické práce takzvané programové filmy, které byly určeny především pro potřeby Ústřední půjčovny filmů jako předfilmy nebo součást pásem pro děti, si zachovaly svoji pozici. Navíc byly posílány na festivalové přehlídky, kde neustále potvrzovaly a oživovaly pozice české školy animovaného filmu, což mohlo sehrát roli v navazování zahraničních koprodukcí na evropském kontinentu i za oceánem.¹⁰¹ Z necelé desítky za rok se do dramaturgického plánu najednou dostalo 25.¹⁰²

Dramaturg Jiří Kubíček popisuje proměnu následovně:

„Vůbec [dramaturgická] činnost studií byla po dvou liniích. Jednak byly takzvané programové filmy, to byly ty krátké filmy pro kina – filmové představení – byl ještě stále týdeník, krátký film a celovečerní film. To byla ta hlavní pracovní náplň. Ale protože kapacity byly větší, tak se od 70. let, konce 60. let, začala pracovat takzvaná

⁹⁹ Jan Poš, NFA, Sběrka zvukových záznamů, nezpracované fondy, sign. N0094-03-01-ROZ-T.

¹⁰⁰ Dopise soudruhovi dr. Hedrlínovi, vedoucí sekretariátu ústř. ředitele Čs. filmu od ředitele KF Kamila Pixy.

NFA f. ÚŘ ČSF. prov. sign R13/AI/1p/9K [nezpracováno].

¹⁰¹ Během působení ředitele Kamila Pixy bylo předjednaných nespočet koprodukcí, které nebyly realizovány.

Příklon ke spolupráci na výrobě animovaného filmu s dalšími zeměmi byl vítaným trendem. Ke konci 70. let zadal podnět Státní bezpečnost k vytvoření spisu „Bílý mercedes“ o činnosti Kamila Pixy. Označení bylo pravděpodobně zvoleno s náznačkou na dobrou finanční situaci ředitele Krátkého filmu, u které byly předpoklady, že ji nabytí skrze koprodukcce. Pravicový oportunismus stál u jmenování, tak pravděpodobně sehrál roli v odsunutí Kamila Pixy z Krátkého filmu. Další podrobnosti o kariéře ředitele jsou k nalezení ve velmi obsáhlém spisu – viz: Kamil Pixa. Archiv bezpečnostních složek, inv.j. 724286, sign. KR-724286 MV.

¹⁰² Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Krátkého filmu za rok 1973. Praha: Krátký film Praha 1974, s. 2-8.

zakázka, což bylo vlastně 90 % večerníčky pro Českou a Slovenskou televizi, protože se dělaly jak pro pražskou, tak i pro slovenskou televizi.¹⁰³

Konec 60. let byl ovlivněn růstem nového distribučního okruhu – televize. Jednalo se o nový produkční trend, který nabýval do objemu celkové produkce.¹⁰⁴ Příklon k televizní tvorbě byl novým trendem v domácím prostředí.¹⁰⁵ Česká a Slovenská televize se stala jedním z největších odběratelů animované výroby do slotů pro nejmenšího diváka – večerníček.¹⁰⁶ Studio Prométheus v Ostravě, které bylo založeno s primárním úkolem realizovat večerníčky, jako kdyby se stalo produktem dobového entuziasmu o nových možnostech využití animovaného seriálu.

Večerníčky nemusely být jedinou zakázkovou tvorbou, sic se jedná o tu nejviditelnější část jak z dobového pohledu (animace vystoupila z prostoru kina, kde byla promítána jako předfilm či součást pásma), tak i z dnešního pohledu (kdy dochází k reprízám večerníčků, do nichž byly zařazeny i seriály, které byly původně určeny pro kina – Pojd'te, pane budeme si hrát (Břetislav Pojar, 1965-1967)). Výroba animovaných filmů nebo seriálů byla využívána zřejmě i dalšími filmovými podniky nebo jinými institucemi, jež nedisponovaly vlastní výrobou. Například o ateliéru ve Wenzigově ulici je referováno jako ke studii reklamy.¹⁰⁷

Příklon k dětskému publiku nebyl jen čistým alibismem Kamila Pixy, který měl reagovat na proměny přisnosti a benevolence stranického vedení důrazem na pohádku jako nezávadný ideologický produkt. Jednalo se spíše čistě praktický krok, kterým byl využit komerční potenciál animované tvorby uvnitř i za hranicemi československého socialistického státu.¹⁰⁸

¹⁰³ Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedený Veronikou Hanákovou v Praze dne 29. dubna 2019.

¹⁰⁴ Například v roce 1974 bylo vytvořeno ve studiích Krátkého filmu 110 večerníčků. Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Krátkého filmu za rok 1974. Praha: Krátký film Praha, 1975, s. 6.

¹⁰⁵ Některé večerníčky byly realizovány jako seriály pro kina, pak převzaty televizí, nebyly určeny být primárně večerníčkem.

¹⁰⁶ Podrobnější rozpracování zakázkové tvorby, v němž se otvírá několik problémů od posunutí animované výroby do širší sítě výrobků audiovizuálních děl mimo prostor kin, dále napojení na zahraniční trhy (skrze postavu Genea Deitche), a další fenomény jsou dozajista zajímavým polem výzkumu pro budoucí zpracování. Bohužel během hledání podkladů pro primární výzkumný zájem této práce nebylo nalezeno více dat i z důvodů neexistence primární literatury, která by se některým dílčím aspektem zakázkové tvorby zabývala.

¹⁰⁷ Rozhovor s Alenou Batistovou vedený Veronikou Hanákovou v Praze dne 17. června 2019.

¹⁰⁸ Orientace na vývoz na devizové trhy, které byly výhodné pro export domácího animovaného filmu. V Dopise soudruhovi dr. Hedrlínovi, vedoucí sekretariátu ústř. ředitele Čs. filmu od ředitele KF Kamila Pixy. NFA f. ÚŘ ČSF. prov. sign. R13/AI/1P/9K [nezpracováno].

Zájem ze zahraničí o kreslené a loutkové filmy (ideálně zaměřené na nejmenší obecnost) podle podle ředitele Krátkého filmu Kamila Pixy „neměl prakticky hranic⁴⁰⁹. Podle předpokladů vedení neexistovala na kontinentu jasně zacílená produkce na televizní animaci, což s připočtením množství dílčích národních televizních kanálů tvořilo široké pole působnosti. Předpokládalo se, že by česká animace mohla uspět díky zakořeněné tradici a úspornému užití dialogů, což ji činilo snadno přenositelným a chtěným dílem za našimi hranicemi. Vize vytvořit z domácí produkce centrum televizní animace pro nejmenší se neproměnila do reálné „továrna na pohádky“.¹¹⁰ Jedná se jen o nenaplněnou vizi, obraz paralelní podoby kinematografie, kterému se nebudeme dále věnovat.

3.2.1 Omezené prostory

První polovina 70. let byla pro animovaný film ve znamení příklonu k efektivnímu řízení určenému snahou o kvantitativním nárůstu produkce, což částečně negoval problematický stav výrobní základny, který nemohly být vyřešen stejnou rychlostí jako centralizace dramaturgie, neboť bylo nezbytné postavit vyhovující areál pro výrobu. V roce 1972 bylo přijato dočasné dislokační opatření, které mělo zajistit pokračování výroby i po ztrátě několik prostor, které bylo třeba opustit z důvodů demolice, či nevyhovujících podmínek.¹¹¹ V tentýž roce dochází k přesunu kresleného filmu z Klárova do provizorního prostoru v areálu na Barrandově, a to kvůli zahájení plánované výstavby metra.¹¹²

Nová budova pro animovaný film byla v plánu od roku 1970 s předpokládaným rokem dokončení 1975.¹¹³ Omezené prostory dosavadních výroben byly v rozporu s potenciálem animovaného filmu. Nebylo možné přijmout větší počet pracovníků, ani zvětšit dosavadní budovy (nájem některých z nich byly navíc již ve výpovědní lhůtě).¹¹⁴ Přes veškeré limity docházelo ke zvýšení produkce především zakázkové tvorby, a to až do roku 1975, kdy bylo shledáno, že výrobní základna dosáhla svého maxima.¹¹⁵

¹⁰⁹ Zpráva o současném stavu a perspektivách rozvoje kresleného a loutkového filmu v ČSSR, předloženo Kamilem Pixou, dne 22. 3. 1975. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sing. R12/AII/4P/7K, s. 3 [nezpracováno].

¹¹⁰ Tamtéž, s. 4-5.

¹¹¹ Současná dislokační situace Krátkého filmu. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/AII/3P/1K [nezpracováno].

¹¹² Jednalo se přesněji stanice metra Malostranská.

¹¹³ Materiál pro poradu kolegia ministra kultury ČSR. Investiční výstavba Českého filmu. Předloženo Jiřím Puršem, ústředním ředitelem Čs. filmu dne 9.7.1970. NA, f. Ministerstvo kultury ČSR/ČR, sign. 34, k. 132.

¹¹⁴ Návrh pro poradu ústředního ředitele Čs. filmu. Současná dislokační situace Krátkého filmu. Předložil Kamil Pixa dnes 23. března 1973. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/AII/3P/1K [nezpracováno].

¹¹⁵ Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Krátkého filmu za rok 1975. Praha: Krátký film Praha, 1976, s. 5-6.

4 Nová dramaturgie¹¹⁶

První centralizace roku 1970 by mohla být vnímána prizmatem nastolení lepšího dohledu i efektivnějšího systému vedení nad audiovizuální produkcí.¹¹⁷ Jeden z dalších organizačních kroků proběhl v roce 1973, kdy došlo k rozdělení veškeré produkce Krátkého filmu do nových skupin. K racionalizaci procesu pravděpodobně byla motivována zvyšující se poptávkou po krátkometrážní tvorbě.

Nová struktura Krátkého filmu vypadala následovně:

1. dramaturgicko-výrobní skupina zpravodajského filmu
2. dramaturgicko-výrobní skupina politické publicistiky a dokumentárních filmů
3. dramaturgicko-výrobní skupina animovaných filmů a filmů pro děti a mládež – vedoucí Vladimír Goldman, vedoucí dramaturg Vladimír Goldman, jeho zástupce za dramaturgii animovaných filmů Ladislav Fořt, provozně-hospodářský vedoucí dr. Jan Stibral). Byla tvořena výrobními skupinami:
 - a. výrobní skupinou kresleného filmu – studio Bratři v triku,
 - b. výrobní skupinou loutkového filmu – Studio Jiřího Trnky (tedy vedle ateliéru v Bartolomějské i ateliér v Čiklově ulici),
 - c. výrobní skupinou Gottwaldov – skupina filmu pro děti a mládež,
 - d. výrobní skupinou Ostrava,
4. dramaturgicko-výrobní skupina filmové tvorby pro Čs. televizi,
5. výrobní skupina audiovizuálních programů a experimentálního filmu (vedoucí Kamil Pixa).¹¹⁸

Na administrativní rovině došlo k napojení dramaturgické a výrobní sféry do jedné jednotky. Přičemž skupiny animovaného filmu byly rozděleny podle využití technologie – kresba a papírková nebo loutka, reliéf, plošková animace.

¹¹⁶ Poslední dohledatelnou úpravou organizačního řízení prošel Krátký film z důvodu oddělení výrobní skupiny v Gottwaldově, která se stala samostatnou jednotkou. Od 1. ledna 1977. Vznikly tři hlavní celky tvorby, řízené náměstký ředitele KFPS: tvorba dokumentárních a publicistických filmů (studio dokumentárních filmů a studio zpravodajských filmů), animovaná tvorba (studio Bratři v triku, studio Jiřího Trnky, studio Prométheus) a skupina pro tvorbu populárně vědeckých a účelových filmů. Otázkou zůstává, k jakým změnám došlo, neboť naznačená strukturální obměna nefiguruje ve vzpomínkách pamětníků. Ani archivní záznamy nenabídlí informace pro naznačení vlivů pozmeněného administrativní rozložení. Zpravodaj československého filmu 3, 1977, č.5-6, s. 4.

¹¹⁷ Ivan Klimeš, *Modely filmové dramaturgie*. In: *Život je jinde...?*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 377-388.

¹¹⁸ *Nová organizace Krátkého filmu*, *Filmový informační bulletin*, 1973, č. 7., s. 7.

4.1 Dramaturgie

„Vlastně ta dramaturgie byl alfa a omega. Ta rozhodovala, co se bude točit, co se nebude, kdo bude točit a kdo ne.“ (Ivan Renč)

Kvantitativní navýšení látek proti předcházejícímu období (přibližně 25 filmů programových a dalších nespočet zakázek)¹¹⁹ vedl v 70. letech i ke zvýšení dramaturgické základny. Okolo poloviny 70. let v dramaturgickém týmu usedli noví členové Jiří Kubíček a Edgar Dutka, k zavedeným členům dramaturgického týmu patřili Jindřich Vodička, Vendula Čvančarová či Alena Munková.

V první instanci dramaturgická práce spočívala v nalezení vhodné látky pro animovaný film. Ta mohla přijít z různých směrů, někdy byla přímo zadána od Kamila Pixy, od režisérů ze studií animovaného filmu či jiných spolupracovníků nebo od lidí z ulice, kteří námět mohli zaslat přímo do dramaturgie. K tomu byla připojena povinnost posuzování zaslaných literárních nápadů z nejrůznějších stran, o čemž se zmiňuje dramaturg Edgar Dutka: „... obraceli se autoři, dávali mi své náměty, na stránku a půl a já jsem je přečetl. Když to bylo blbý, tak jsem jim řekl, je to blbý, a když to bylo dobrý, tak jsem to musel podstoupit hlavnímu dramaturgovi, tehdy to byl Vladimír Goldman.“¹²⁰

Centralizovaná dramaturgie nastolila postupy a úkony, projevující se například pravidelnými schůzemi, psaním explikací k námětům a schvalováním plánů mohl z některých úhlů pohledu představovat zbytečnou „úředničinu“¹²¹ na níž byl postaven schvalovací systém, v němž námět vybraný dílčím dramaturgem absolvoval opakující se proces – předkládání, navracení, přepisování, předkládání.¹²² Zařazený námět do Dramaturgického plánu, potažmo do Dramaturgicko-výrobního plánu vždy mířil na ředitelství celého Krátkého filmu. Schválený končil u vedení jednotlivých studií.

¹¹⁹ Na začátku nového roku, hovoříme s ředitelem Krátkého filmu Kamilem Pixou, Zpravodaj československého filmu, 1975, č.1, s. 6-7.

¹²⁰ Rozhovor s Edgarem Dutkou vedený Veronikou Hanákovou dne 12. května 2019.

¹²¹ Alena Munková. NFA, Sběrka zvukových záznamů, fond, sign. N0099-01-03-ROZ-T [nezpracováno].

¹²² Rozhovor s E. Dutkou, c. d.

4.2 Dramaturgický plán jako portfolio

Dramaturgický plán byl soubor vybraných programových filmových projektů pro následující rok, přibližně jich bylo okolo 25 filmů za rok. Nezařazovaly se do něho běžné zakázky, neboť různé typy zakázkových prací (reklama pro domácí podniky, televizní pohádka, animovaný segment do krátkometrážního filmu) měly odlišné dramaturgické vedení. Například u zakázek pro Československou televizi docházelo ke spolupráci s televizní dramaturgií, která vybírala náměty. Nakonec se realizované seriály staly majetkem televize.

Programové filmy byl prostorem, u kterého mohl být dramaturg Krátkého filmu strůjce projektu tak, že jej vedl od námětu přes schválení až k režisérovi. Podobné vnímání dominantní činnosti dramaturga shrnuje Jiří Kubíček:

„Ty programový filmy [...] to byla hlavní činnost dramaturga. Aby se do dramaturgického plánu dostaly jeho tituly. V tom byla taková pomyslná hodnota toho dramaturga, jaký se mu podaří vyprodukovat [...] z těch 20 nebo 25 filmů, který se za rok natočily. Zatímco ty zakázkové práce – večerníčky pro televizi – se přidělovaly. Šéfdramaturg je přiděloval jednotlivým dramaturgům.“¹²³

Výsledná podoba dramaturgického plánu fungovala i jako portfolio jednotlivých dramaturgů, kterým se podařilo do omezeného počtu naplánované roční produkce animovaných filmů dostat svoje náměty, a to již s přiřazeným či vybraným realizačním týmem. Podle Edgara Dutky

byl dílčí dramaturg napojen na „svoji“ skupinu režisérů, výtvarníků a dalších kreativních pracovníků.¹²⁵ Intenzivnější spolupráce s autory posouvala dramaturgy z jejich jednotky blíže k dílčím ateliérům, která měli podle toho rozděleny.

¹²³ Rozhovor s J. Kubíčkem, c. d.

¹²⁴ Determinovanou výší platby od Ústřední půjčovny filmů, pakliže se jednalo o snímky pro kina, tedy předfilmy nebo dětské filmy do pásem. V případě zahraniční zakázky záleželo na ujednané dohodě.

¹²⁵ Rozhovor s E. Dutkou, c. d.

5 Čiklovka 13

Ateliér se nacházel na pomyslné periférii organizační struktury Krátkého filmu. Nikoliv však ve smyslu zapomenutého místa, které by se vymanilo z vlivu doby. Jednalo se samozřejmě o prostor podléhající změnám v dramaturgickém i hospodářském stupni podniku, jež měly do určité míry vliv na interní výrobní podmínky.

Normalizační období představovalo pro systém státní kinematografie re-centralizaci pravomocí směrem k vedení jednotlivých podniků. Jak už bylo vysvětleno výše, v Krátkém filmu proběhlo soustředění dramaturgů do skupiny pod vedením šéfdramaturga, který se zodpovídal přímo řediteli Kamilu Pixovi.¹²⁶ Obměněný režim schvalování vhodných námětů, které postoupily až do produkční etapy, spočíval na několika fázích.¹²⁷ Pokud vše dopadlo dobře, projekt byl zařazen do Dramaturgicko-výrobního plánu na další rok a do Výrobního plánu dílčího ateliéru. V Krátkém filmu byly pod dramaturgicko-výrobní skupinou čtyři výrobní skupiny (Kresleného filmu, Loutkového filmu, Gottwaldov, Ostrava), které byly dislokovány do osmi ateliérů: šest ateliérů na území hlavního města Prahy (ateliér v Bartolomějské, v Čiklově ulici, přesunutý kreslený film z Klárova na Barrandov, Florenc, ve Wenzigově ulici a Michle), jeden v Gottwaldově¹²⁸ a roku 1973 se přidalo studio Prometheus v Ostravě.

Na příkladu ateliéru Studia Jiřího Trnky v Čiklově ulici¹²⁹ přiblížíme dobový charakter výroby loutkového filmu.¹³⁰ Využijeme označení české školy animovaného filmu, a to nikoliv pro popis korpusu děl, nýbrž na základě dílčích aspektů rukopisu (autorství, výtvarná různorodost, animační mistrovství) se pokusíme nastínit realizační proces. Do menšího prostoru ateliéru v Nuslích byly přeneseny postupy kreativní práce a rozdělení pracovních rolí z „mateřského“ studia v Bartolomějské. Loutková animace představovala několik komplikací pro zavedení souvislé produkce, jednalo se o nutnost spolupráce menšího týmu během natáčení, nemožnost zrychlení produkce, zdlouhavé práce přípravy prostředí a rekvizit, pomalý proces rozpořívání daný malým týmem animátorů.

¹²⁶ Rozhovor s J. Kubíčkem, c. d.

¹²⁷ Rozhovor s E. Dutkou, c. d.

¹²⁸ V roce 1977 dochází k osamostatnění studia v Gottwaldově jako autonomní jednotky, jak bylo zmíněno v kapitole o proměnách struktury dramaturgie a výroby.

¹²⁹ Periférií periferie vůči mateřskému studiu v Bartolomějské.

¹³⁰ Plastická, poloplastická, reliéfní i plošková animace.

Ateliér v Nuslích představoval několik problémů typického pracoviště Krátkého filmu. Výroba roztržštěná do malých prostor po celé Praze, nevyhovující podmínky budovy,¹³¹ malé pracovní kapacity,¹³² to vše vidělo vedení podniku jako nechtěné dědictví, se kterým se musí vypořádat. Snaha odstranit nešvary domácí výroby částečně zasahovala do ustálené praxe. Centralizace do nové budovy na Barrandově měla přinést vhodnější podmínky, které by umožnily výrazný kvantitativní nárůst produkce. Konec pomyslné periferie – prostoru studia v zahradě pod Nuselským mostem byl součástí pracovního prostředí, jež vytvářel dojem „že byli za vodou, dobrá společnost, parta“¹³³ – nastal přesunem na skutečnou (geografickou periferii Prahy, nicméně pod domnělý přímý dohled).¹³⁴

5.1 Půdorys studia

Původní účel domku v Čiklově ulici číslo popisné 13 byl býti sochařským ateliérem.¹³⁵ Došlo k několika úpravám (přístavby, vybavení technikou atd.) a místnosti byly připraveny do funkční podoby ateliéru animovaného filmu (obr.1 a obr.2). Jednopatrová budova nabídla dostatek prostoru pro všechny práce spojené s realizací loutkové, poloplastické či ploškové animace. Obsáhla celý proces, krom vyvolání negativů, které se musely zasílat do laboratoří.

V přízemí se nacházela malírna, truhlárna, kovodílna, kde mechanik vyráběl kostičky loutek (obr. 3) a podobné další mechanické konstrukce, jež umožnily lepší pohyb při animaci.¹³⁶

Hotové kostry loutek byly poslány o patro výš do místnosti takzvané přípravný. Podle návrhů výtvarníka (potažmo režiséra, pakliže se jednalo o tutéž osobu) se tvořily podklady pro animátora. Finišovala se podoba figur, rekvizit, herecká stavebnice.¹³⁷ Alena Meissnerová, která se věnovala práci kostymérky, než se stala animátorkou, k přípravě loutky dodává: „Já

¹³¹ Návrh pro poradu ústředního ředitele Čs. filmu – Současná dislokační situace Krátkého filmu, předložil Kamil Pixa, v Praze dne 23. března 1973. In: Zápis 2. Porady ústředního ředitele Čs. filmu ze dne 6. dubna 1973. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/AII/3P/1K [nezpracováno].

¹³² Zpráva o situaci v oblasti českého filmu. NA, f. Předsednictvo ÚV KSČ, 02/7, sv. 22, č. j. 47, list 48, 31. březen 1970.

¹³³ Rozhovor s Alenou Meissnerovou vedený Veronikou Hanákovou v Praze dne 18. června 2019.

¹³⁴ Neboť byla pravděpodobně posílena role logistického řízení výroby, kdy větší důraz byl kladen na profesní zaměření pracovníka, než aby byly brány v potaz dříve neformální vazby. Každopádně se jedná o domněnku prozatím opřenou jen o vzpomínky několika pracovníků, neboť centralizace výroby animovaného filmu do areálu na Barrandově nebyla doposud zpracována.

¹³⁵ Helena Gaudelková, Sochař Karel Novák a jeho umělecký závod. Praha: FF UK 2011 [Diplomová práce].

¹³⁶ Jan Klos zmiňuje, jak vytvořené kostry byly dále využívány. Co začalo jako kostra ve filmu Zahrada (1974, Břetislav Pojar) se mohla objevit s jinou hlavičkou v dalším filmu. Rozhovor s Janem Klosem vedený Veronikou Hanákovou v Praze dne 6. května 2019; Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.

¹³⁷ Takzvaná herecká stavebnice znamenala set všech pohybovaných fázích, vytvořených papírových loutek a veškerého pohybu, který během filmu daná postava učiní, aby s ní animátor mohl následně pracovat.

jsem to [kovovou kostru] potahovala potom latexem, aby byly nějaký svaly, dělala kostýmy a paruky, kloboučky, prostě takový věci.“¹³⁸

Malírna přidala namalované plány pozadí a připravený materiál se posílal do ateliéru. Místnost ateliéru byla rozdělena do třech částí, které byly oddělené černou nebo jinou tmnou látkou, aby světla osvětlující jeden animátorský stůl (obr. 4) nenarušila připravenou světelnou kompozici u stolu vedlejšího, připravenou kameramanem podle režisérova zadání.¹³⁹ Nad nachystanou plochou animátora pro hereckou hru se tyčilo vertikálně nasazené snímací zařízení.¹⁴⁰

Znatelnou prodlevu procesu představovalo čekání na vyvolané negativy, než je z laboratoří zaslali zpět do Nuslí. Vyvolané části filmu v podobě tzv. denních prací se promítaly v projekční místnosti, aby bylo jasné, co a jak bylo natočeno, zda není nutné něco přetočit, a to buď kvůli technické chybě, nebo odchylce v animaci. Tvorba animovaného filmu byla z určitého hlediska „naslepo“, nebylo možné plně odhadnout výsledek, dokud nebyl promítnut na plátno. Animátorka Alena Meissnerová přibližuje, co vše se mohlo pokazit a jak dlouho trvalo chybu opravit: „Posílalo se to do laboratoří. Než to přišlo, trvalo nějakou dobu. Pak se zjistilo, že je tam třeba chyba, že člověk nechal ležet nějakou lahvičku na trávniku, co tam neměla co dělat. Dneska to vyretušují.“¹⁴¹

Denní projekce plnily funkci kontroly, tak měly i funkci sociální, neb ateliér animovaného filmu byl pravým opakem hlučného štábu, jednalo se o tichou a pomalou produkci. I proto dílčí přestávky, ať už se jednalo o společný oběd,¹⁴² vysedávání v zahradě,¹⁴³ různé oslovy,¹⁴⁴ nebo právě společné projekce natočeného materiálu tvořily nedílnou součást pracovního života v ateliéru pod Nuselským mostem. O komunitní aktu se zmiňuje Jiří Barta:

„Vždycky jednou za čas se vyndal materiál, to bylo, já nevím, třech čtyřech dnech. A ten se poslal do laberek. No a za tři dny přišlo volání [...] To byl napínavej okamžik,

¹³⁸ Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.

¹³⁹ Pozice kameramana v animovaném snímku byla zaměřena na vytvoření a zachování světelné atmosféry podle potřeb filmu. Světlo patřilo k základním vyjadřovacím možnostem animovaného filmu, které muselo být vždy důsledně připraveno, neboť chyba v proměně světelné kompozice je očividnější než chyba v pohybu figury. Rozhovor s Ivanem Vítem vedený Veronikou Hanákovou v Praze dne 13. května 2019.

¹⁴⁰ V ateliéru se dalo díky technické konstrukci bez problémově natočit pojezdy ve vertikální poloze snímacího zařízení.

¹⁴¹ Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.

¹⁴² Rozhovor s Jiřím Bartou vedený Veronikou Hanákovou dne 7. května 2019.

¹⁴³ Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.; Rozhovor s M. Svatošem, c. d.

¹⁴⁴ Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.

protože jednak se to nemuselo povést jako animace a jednak kamerově se to nemuselo povést, no a pak tam mohly být úplně technický chyby, který jsme nepředpokládali. Celá ta várka se musela přetočit. Dneska to vidíte okamžitě. [...] Tenkrát to bylo větší překvapení a všichni byli nervózní. Když se sedělo, to se vždycky ozývalo na chodbě volání a všichni se tam seběhli do té projekce, protože to chtěli vidět. Nejen ti, kteří na tom bezprostředně pracovali, ale i lidi z dílen, všichni i uklízečka... Tak vznikl ten film.¹⁴⁵

Schválené denní práce putovaly do střížny o místnost vedle ateliéru. Studiová střihačka pracovala na tzv. service.

V budově se též nacházela organizačně-hospodářská kancelář vedoucího studia a produkčního. Dále také místnosti dvou kmenových režisérů Břetislava Pojara a Josefa Klugeho. Popsané prostorové rozložení je pro nás základním bodem pro pochopení pracovního procesu, kterému se budeme dále věnovat.

5.2 Dělbba práce

Dříve nežli do půdorysu budovy vložíme nástin žitého procesu, zastavíme se u poznámky o terminologii. Vědomě se vyhneme termínu „štáb“, který je spojený s produkcí hraného filmu. Popisuje organizační podobu výrobní skupiny, jež je vytvořena pro každý projekt jednotlivě. Nabývá na počtu pracovníků od zahájení přípravných či vývojových fází. Kulminuje během natáčení, kdy je potřeba spolupráce celého uskupení – hlavní tvůrčí role, organizační pracovníci, technický i podpůrný personál. Během spolupráce se mohou vytvořit mezi členy pevnější vazby a společně přecházet mezi jednotlivými projekty.¹⁴⁶ Termín štáb implikuje časově omezenou spolupráci skupiny napojenou na jeden dílčí projekt, jasné rozdělení pracovních úloh, důraz na zvládnutou logistiku celého uskupení.¹⁴⁷ Pracovní realita ateliéru animovaného filmu byla však poněkud odlišná.

Ve studiích animovaného filmu měli trvalý zaměstnanecký úvazek jak kreativní pracovníci, tak technické zázemí i administrativní síla. Jedinou výjimku tvořil výtvarník, k jehož pozici se ještě vrátíme, a režisér, který se do chodu studia zapojil na určitý časový segment. Zakázka

¹⁴⁵ Rozhovor s J. Bartou, c. d.

¹⁴⁶ Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov*, s. 116.

¹⁴⁷ *Tamtéž*, s. 117.

nebo přítomnost „mimo ateliérového“ režiséra stavěla zázemí studia do role poskytovatele animovaného zpracování na základě zavedených výrobních postupů. Jednalo se o semknuté pracovní uskupení napojené na konkrétní ateliér. V rozhovorech s pamětníky se opakovaně vrací formulace „byl jsem (funkce) v (název studia)“.¹⁴⁸ Inklinace k danému místu ateliéru sloužila k vymezení profesního já, které též naznačovalo zkušenosti s určitou technikou animace a napojení na určitý pracovní kolektiv.

Sic byly stanoveny přesné odpovědnosti a funkce jednotlivým ateliérům a pracovníkům, nicméně žitá skutečnost se mohla odlišovat. Tituly funkcí vždy neodpovídaly přesně zadané práci.¹⁴⁹ Jediný archivní zdroj, který máme k dispozici a mapuje postavení jednotlivých profesí na tvorbě animovaného filmu a na ni navázanou odpovědnost, je z roku 1959.¹⁵⁰ Ačkoliv přehledně popisuje každý i sebemenší pracovní úvazek pracuje s obecnějším rozdělením pravomocí, které se upravovalo podle potřeb studií. Omezený prostor ateliéru animovaného filmu v Nuslích navíc nevyužil všechny řádem navržené funkce podpůrných zaměstnanců. Technika poloreliéfů a ploškové animace zredukovala osazenstvo přípravný a animátorů na nezbytné minimum. Rozdělení pracovních pozic v praxi, zdá se, nebylo striktní. Pakliže bylo třeba, mohl kameraman nebo technický pracovník pomáhat v přípravě. Například v momentech, kdy bylo třeba vytvořit papírkovou stavebnici pro film, který se měl dokončit v krátkém časovém úseku.¹⁵¹

5.2.1 Organizačně-administrativní část studia

Jak bylo dříve zmíněno, nepodařilo se pro výzkum získat výpovědi od žádného zaměstnance loutkového ateliéru v Čiklově ulici (popřípadě v Bartolomějské) z hospodářsko-organizační složky. Proto jsou pozice vedoucího studia, vedoucího provozu ateliéru, produkčního

¹⁴⁸ Referovali o sobě jako o pracovníkovi z Čiklovky a podobně mluvili o ostatních, například Alena Batistová „lidi (animátoři) z Michle“ (Rozhovor s Alenou Batistovou vedený Veronikou Hanákovou dne 17. července 2019).

¹⁴⁹ „Dostal jsem razítko, že jsem vedoucí technik, všichni byli vedoucí...“ shrnuje kameraman Ivan Vít. Rozhovor s Ivanem Vítem vedený Veronikou Hanákovou dne 12. června 2019.

¹⁵⁰ Personálně organizační struktura ateliéru zůstala problematickým bodem výzkumu, neboť, jak již bylo zmíněno, organizační řád Krátkého filmu je jediným nalezeným dokumentem, který napříč výrobními úseky podniku popisuje jednotlivé pozice, na ně navázané úkoly a povinnosti vůči kolektivu štábu či studiu, a to během všech etap realizace filmu. Nicméně zmíněný zdroj byl vydán v roce 1959, v době před strukturální změnou organizace v letech 1969-1970 a 1973. Nevíme, zda popsaný návrh nebo plán pro organizaci studia byl dodržován v běžném provozu 70. a 80. let, neboť z výpovědí pamětníků vyplývá, že mnohdy pomáhali u jiných úkonů krom oficiálně přiřazených i dílčí pracovníci, popřípadě docházelo k situacím, že přiřazená pozice neodpovídala práci, kterou ve skutečnosti vykonávali. I přesto nám tento oficiální řád, může posloužit pro obecnou představu organizační struktury produkce kreslených a loutkových filmů. Organizační řád Krátkého filmu. Praha: Krátký film 1959, s. 101-106.

¹⁵¹ Rozhovor s Ivanem Vítem vedený Veronikou Hanákovou dne 13. května 2019.

(vedoucí výrobního štábu) rekonstruovány na základě zmíněného Organizačního řádu Krátkého filmu z roku 1959, poznámek ze vzpomínek vedoucí provozu kresleného filmu Zdeny Deitchové¹⁵² a na dílčích informacích z filmového studia Barrandov. Rekonstrukce organizačně-hospodářské části ateliéru zůstala na úrovni zběžného náčrtku.

Podstatným zdrojem jsou nám tudíž opět pamětníci. Animátor Jan Klos popisuje rozdělení práce v Čiklovce takto:

„Ivan Vít to byla technika, Pokorný malíř pozadí, Puchar stavba. A teď to byli animátoři: Meissnerová, Batistová, Svatoš, já, Masník Boris, Břet'a Dvořák to byl externí spolupracovník, střihači dva kusy Kavalírová a Benešová. Jak se jmenovali ty produkční to vůbec člověče, dramaturgové Jan Poš, Edgar Dutka...“¹⁵³.

A ještě více podrobností dodává k produkčně-organizačnímu osazenstvu Čiklovky Ivan Vít:

„Nejdřív tam byl Zdeněk Bumba, typický funkcionář starých let, pak tam přišel nějaký pan Kotík. Ten asi přišel už s tím Pixou, nebo se to lámalo. Pak přišla a jako produkční se objevovala paní Henzlová. Ta byla od ředitele nastrčená osoba, která se tam občas mihla. Pak tam byl Tomáš Formáček, a pak tam byl Viktor Mayer, to byli produkční, který se tam vystřídali a postupně víc a víc tam nebyli. Kdo seděl a pomáhal z výroby, to byl jedině ten Zdeněk Bumba, který byl sice tlustý typický funkcionář, ale prostě řekli mu, že tam bude, a on tam byl, zatímco ty ostatní stavěli chalupy...“¹⁵⁴

Vedoucí ateliéru v Čiklově ulici i vedoucí výroby se zdají být ve vzpomínkách pracovníků spíše míhavou figurou. Objevují se jako aktéři, kteří zavádějí opatření vnímaná jako zbytečná, typu zapisování pozdního příchodu do práce.¹⁵⁵ Na druhou stranu kontrolovali časové plnění plánu¹⁵⁶ a aby byly finance na zaplacení pracovníků¹⁵⁷. Museli dohlížet na dodržování Výrobního plánu. Koordinovali vytíženost studia, kde mohly naráz probíhat práce na programovém filmu, tak zakázce.¹⁵⁸

Výrobní směrnice a práci produkčních vysvětluje kameraman a režisér Ivan Renč takto:

¹⁵² A to díky online archiv projektu Paměť národa. Zdeňka Deitchová (záznam rozhovoru), Paměť národa. Dostupná na WWW: < <https://www.pametnaroda.cz/cs/deitchova-zdenka-1928> > [nedat.; cit. 29. 7. 2019].

¹⁵³ Rozhovor s J. Klosem, c. d.

¹⁵⁴ Rozhovor s I. Vítem, dne 12. června 2019, c. d.

¹⁵⁵ Rozhovor s Kristýnou Batistovou c. d.

¹⁵⁶ Rozhovor s Milanem Svatošem c. d.

¹⁵⁷ Zdeňka Deitchová (záznam rozhovoru), Paměť národa. Dostupná na WWW: < <https://www.pametnaroda.cz/cs/deitchova-zdenka-1928> > [nedat.; cit. 29. 7. 2019].

„...každý studio mělo rozpočet na určitý metry filmu, takže třeba Studio Jiřího Trnky muselo odevzdat do distribuce každý rok 3000 metrů, prostě distribučního nebo prostě hotového filmu. Na to byly určeny peníze. Na tom ta produkce jenom spočítala kolik, jak dlouho to bude co trvat, nebo zda jsou potřeba k tomu nějaký zvláštní rekvizity“,¹⁵⁹

Čiklovka fungovala na dvou základních výrobních týmech, jednoho okolo režiséra Břetislava Pojara a druhého okolo Josefa Klugeho. Pozice vedoucího výroby nebo vedoucího ateliéru nebyla ovšem pro samotnou tvorbu – odmyslíme-li finanční zajištění projektů – natolik směrodatná, neboť již existovala neformální uskupení, která se obnovila s každým dalším projektem. Organizačně-administrativní část byla v praxi oddělena od každodenního běhu ve své kanceláři v prvním patře, kde dohlížela na udržitelnost chodu studia. Do samotné výroby podle pamětníků fakticky nevstupovala. Je zřejmé, že vedoucí výroby u animovaného filmu zaujímal zcela odlišnou pozici než vedoucí výroby hraného filmu. Jednalo se pravděpodobně o téměř výlučně administrativní práci.¹⁶⁰

5.3 Animujeme, dokud nepojede vlak

„Ale u toho loutkového filmu to bylo všechno strašně zpomalený ve srovnání třeba s hraným filmem, to byl úplně jiný způsob práce, taková švecárna [...]“¹⁶¹

Ačkoliv se uvedený citát Ivana Renče týká ateliéru v Bartolomějské ulici, je aplikovatelný i na ateliér v Čiklově 13. Dvě slova jsou klíčová – zpomalenost a „švecárna“. Přípodobňují produkci animovaných filmů řemeslné dílně. Tedy ne třeba fragmentarizovanému továrnímu procesu známého ze studia kresleného filmu, kdy docházelo k rozřídění tvorby do miniaturních opakujících se mechanických úkolů, které posunuly animátory do rolí dělníků.¹⁶² Práce v řemeslné dílně podléhá dělení pracovních povinností, ale nedochází tu k odtržení pracovníků od podoby finálního produktu.

¹⁵⁸ Od roku 1975 přibyla realizace absolventských filmů studentů UMPRUM. Zpráva o dalším rozvoji animovaného filmu, předkládá ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa, dne 15. srpna 1974. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/AII/3P/8K [nezpracováno].

¹⁵⁹ Rozhovor s Ivanem Renčem c. d.

¹⁶⁰ Možná také proto nenacházíme více zmínek o této funkci v literatuře a v archivních pramenech, což by mohl vyřešit nálezný listinných dokumentů, které by se týkaly přímo ateliéru, bohužel podobný nálezný se během rešerše nestal.

¹⁶¹ Rozhovor s I. Renčem, c. d.

¹⁶² Popsaný proces se stal synonymem pro vysvětlení výrobního procesu ve studiích Walta Disneyho. Hannah Frank, *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. California: University of California Press 2019.

Na druhou stranu se nejednalo ani o produkci podobnou malým experimentálním uskupením, kde by docházelo k rovnoměrnému sdílení autorského vkladu. Neboť i přes komunitní ráz Čiklovky zůstalo zachování úkolů během realizačního procesu, které determinovaly možnost autorského vkladu do animovaného díla.

Funkční se jeví přirovnání právě k řemeslné dílně. Kolektiv není odcizen tvůrčímu procesu, existuje však hierarchizace pozic.¹⁶³ Omezená je velikost realizačního týmu, kdy se na krátkometrážním filmu podílí okolo dvou až třech animátorů. Vezměme v úvahu i řemeslnou úroveň,¹⁶⁴ kdy na jeden úkon (výroba podkladů pro animátora) navazoval druhý (kameraman nasvítí animátorský stůl). To vše znemožňuje dosažení rychlosti průmyslové výroby, v níž by podobné časové prodlevy byly potlačeny. Zpomalenost byla znásobena lokací poblíž vlakové trati, kvůli třesu země a animátorova stolu od projíždějící vlakové soupravy, musela být na moment přerušena práce.¹⁶⁵

5.3.1 Mistr animační dílny

V loutkovém filmu si režisér zachoval roli autora. Pracoval na námětu, nebo přinesl předlohu, která podléhala úpravám ze strany dramaturgie, dlouhému procesu schvalování a případného zařazení do dramaturgicko-výrobního plánu nebo do výrobního plánu daného studia a ateliéru.¹⁶⁶ Režisér posléze rozpracoval technický scénář, na jehož základě bylo možné přesněji odhadnout, jak dlouhý film bude a jeho další technická specifika.

Vypracování technického scénáře bylo vyžadováno především od vedení studia, neboť se jednalo o dokument, na jehož základě hospodářsko-organizační sekce vypracovala rozpočet.¹⁶⁷ Otázkou zůstává, do jaké míry byl tento scénář následně využit v realizační fázi. Podle výpovědí animátorů pracujících například s Břetislavem Pojarem, se jednalo spíše o slovní domluvu, jak bude animace probíhat. Někteří jiní režiséři, jako třeba Václav Mergl,

¹⁶³ G. A. Cohen, Marx's Dialectic of Labor. Philosophy & Public Affairs 3, 1974, č. 3, s. 235-261.

¹⁶⁴ Řemeslná úroveň ve smyslu, že každý pracovník má za úkol vytvořit celý kus ručně. Kostymérka celý kostým, malíř celé pozadí, animátor rozpohybovat veškerý pohyb. Zaměstnanec odpovědný za svůj celek a je viditelný jeho vklad.

¹⁶⁵ Rozhovor s J. Klosem, c. d.

¹⁶⁶ Rozhovor s E. Dutkou, c. d.

¹⁶⁷ Zmínky o popisované práci v organizačně-hospodářské sekci vyplynuly z výpovědí několika pamětníků. Rozhovor s I. Renčem, c. d.; Rozhovor s M. Svatošem, c. d.

naopak technický scénář animátorům poskytovali. ¹⁶⁸ Ivan Renč přibližuje technický scénář jako důležitý dokument:

„No tak, ta hra byla dána tím technickým scénářem, tak samozřejmě, že s tím animátorem se domluvil, jak to asi bude vypadat. Ovšem u té animace, je stejně odkázaný pouze na toho animátora. My se můžeme tisíckrát domluvit, jak se ta loutka bude hýbat, nebo jaký charakter jí dáme, nebo co. Ale vidíme to, až to přišlo z laboratoří, po třech dnech denních prací jsme teprve viděli, co vlastně ten animátor natočil. A jak ten loutkový herec vlastně se pohybuje nebo pracuje, co mu ten animátor vložil do charakteru.“¹⁶⁹

Jiří Barta k tématu spolupráce režiséra a animátora dodává:

„Vlastně s tím animátorem jsme to, tím že jsem byl u toho, tak jsem to tam dával a on už potom to dál s tím pohyboval. Musí vědět, kam to umístit, kam s tím pohnout a tak, ale tenkrát jsem samozřejmě respektoval profesionálního animátora Alfonse, který věděl zase kolik oken má dát tady, kolik to zastavit, to už jsem teda nezasahoval.“¹⁷⁰

Autorská pozice režiséra tedy spočívala spíše než v přípravách technických scénářů, které byly důležitým dokumentem pro administrativně-ekonomické části výroby, v komunikaci s animátorem, kameramanem a výtvarníkem o filmovém projektu. Práce ve studiu se odvíjela od komunikace mezi režisérem a kreativním týmem, což bylo umožněno i díky omezené produkci na pár animátorských stolů.

Břetislav Pojar shrnul práci režiséra loutkového filmu takto:

„Režisér samozřejmě schvaluje ty hrubě natočený, hrubej kotouč, ten musí bejt od něj schválenej, to musí. Ta hlavně role režiséra je, že musí bejt dobrý v komunikaci s tím animátorem, musí mu vysvětlit, jakou hru potřebuje, co tam potřebuje vyjádřit, a potom samozřejmě musí počkat, až ten animátor to nakreslí, a do toho může zasahovat, může zasahovat samozřejmě i do střihu.“¹⁷¹

¹⁶⁸ Opět na základě vzpomínek animátorů byl proces přenosu zadaného námětu do animace různorodý, někteří zmiňovali technický scénář, někteří nikoliv a někdy padly poznámky o neexistenci technického scénáře. Zmínky o popisované práci v organizačně-hospodářské sekce vyplynuly se výpovědí několik pamětníku. Rozhovor s I. Renčem, c. d.; Rozhovor s M. Svatošem, c. d.

¹⁶⁹ Rozhovor s I. Renčem, c. d.

¹⁷⁰ Rozhovor s J. Bartou, c. d.

¹⁷¹ Břetislav Pojar, NFA, Sbirka zvukových záznamů, sign. N0107-05-04-ROZ-T, [přepis s. 2].

Režisérův dohled nad finální verzí¹⁷² zaručil autorskou pozici uvnitř ateliéru, kde měl autoritu na rovině „mistra řemeslné dílny“, která se nemusela přenést za hranice prostoru, jakmile byl film poslán na schvalovací projekci, kde bylo vedení Krátkého filmu, tak zadavatelé zakázek.

5.3.2 Výtvarná různorodost

Výtvarník nepatřil mezi stálé zaměstnance studia, jednalo se o externího zaměstnance, který byl dočasně najat na danou zakázku. Zpravidla byl potvrzen jako kreativní součást realizační skupiny již v momentě schválení dramaturgicko-výrobního plánu.¹⁷³ Různorodost výtvarného provedení zpravidla bývá považována za přednost české školy animovaného filmu, která dodává nápaditost výsledného ztvárnění.¹⁷⁴ Z pohledu výtvarníka představoval animovaný film zajímavou pracovní příležitost v momentě, kdy se jim nedostávalo možností v okruhu grafiky, ilustrace, nebo volné tvorby.

Jeho pozice spočívala ve vytvoření návrhu vizuálního ztvárnění hlavních postav filmu, v případě využití techniky loutkového nebo poloplastického animace se jednalo o rozpracování podob figur-loutek. Mohl být zodpovědný i za návrh pozadí a další obrazové aspekty. Podkladem mu mohl být námět či scénář a rozprava s režisérem. Konkrétní podoba spolupráce byla odlišná projekt od projektu. Ze své pozice výtvarník odpovídal za kvalitní zpracování výtvarných podkladů, které budou dodány zavčasu, aby mohly být rozpracovány v takzvané přípravě.

Detaily možné výtvarné spolupráce vysvětluje Alena Meissnerová:

„Loutky nebo ty papírky se připravovaly v přípravě. [...] To byla zase rozdělená práce [...] Výtvarník, kterej udělal návrh, většinou si i sám dělal hlavičky. To se dělalo nejčastěji z moduritu [...] Hlavičky, který pak výtvarníci malovali,“¹⁷⁵

Přímočará cesta návrhů z kreslicího prkna na animační stůl pod kameru by vklad výtvarníka povýšil na roveň přínosu režiséra, vždyť vlastně docházelo k rozpohybování originální grafiky nebo sošek. Příprava nebo upravení návrhů do zfilmovatelné podoby ale mnohdy závisela spíše na pracovnících v dílně – od kostymérky, mechanika a tak dále, kteří vytvořili požadované kostičky pro loutky, obleky, rekvizity, modely měst i lesů v případě v případě

¹⁷² Verze, která se následně posílala na schvalovací projekci vedení, kde byli zástupci Ústřední půjčovny filmů, tak zadavatelů zakázek.

¹⁷³ Vizuální složka zaručena právě jménem výtvarného umělce mohla být součástí prezentace kvality navrhovaného filmu do harmonogramu na další rok, sic se jedná o pouhou domněnku..

¹⁷⁴ Jan Poš, Výtvarníci animovaného filmu. Praha: Odeon 1990.

¹⁷⁵ Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.

loutkového nebo poloplastického filmu. V případě papírku se jednalo o vytvoření herecké stavebnice, rozkreslené fáze veškerého pohybu postav ve filmu, aby je animátor mohl hned použít.

Techniku herecké stavebnice přibližuje Jan Klos:

„Najednou se ušetřila spousta lidí, kteří to, jak jsem to říkal, konturují, kolorují. [...] Herecká stavebnice na pauzácích se přenesla na vlhčený přiléhavý papír, který jak vyschne, tak se perfektně napne, na to přenesli dvě holky tu hru tu hereckou stavebnici – na pauzácích nakreslenou, přenesli na originál papír a v některých případech se to rovnou dalo do auta na prknech originálnímu výtvarníkovi, takže opravdu hrála originální grafika,“¹⁷⁶

Zachování originální grafiky je postaveno na zachování řemeslné úrovně, která není „ničena“ překreslováním během přípravy kreslené animace, kdy původní návrhy prochází při nejmenším kopírováním rukou konturisty, koloristy, fázaře. V případě práce v loutkovém filmu zůstala přítomna rukodělná činnost. Jakkoliv je zmíněný postup adorován výtvarníky, pro něž dochází k nasnímání (fetišizovaného) originálu, důraz na přenesení grafiky nebo ilustrace do rozpohybovaného animovaného filmu posloužilo pro nabytí kulturního kapitálu.

Takto vysvětluje rozdíl mezi podílem výtvarníka na kresleném a loutkovém filmu Břetislav Pojar:

„Ono je to – to je celkem takový mýtus u nás, že výtvarník dělá film. Žádný výtvarník nikdy ten film nedělal, dělali ho určití lidi, určití lidi, ale normální výtvarník vám nakreslil prostě nějaký návrhy, skici pozadí a jde od toho....Ale u loutek je trochu složitější, protože tam přeci jen ten výtvarník by měl být aspoň tedy u toho děláni těch panáků, aby si ty hlavy udělal sám, nebo aspoň aby si na to dohlídl, aby si dohlídl na ty dekorace, na to všecko, i když mu to obvykle ten režisér musí nakreslit ty velikosti, jak to má být a všecko, ale že si aspoň ohlídá, jak to vypadá.“¹⁷⁷

Postavení výtvarníka animovaného filmu¹⁷⁸ tedy můžeme vnímat minimálně ve dvou rovinách: jako téměř autora na stejné úrovni s režisérem, a to prizmatem české školy animovaného filmu, kdy je upřednostněna výtvarná kvalita podkladu pro následnou animaci, jako kdyby v sobě obsahovala pohyb.

¹⁷⁶ Rozhovor s J. Klosem, c. d.

¹⁷⁷ Břetislav Pojar, NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0107-05-04-ROZ-T, [přepis s. 4].

¹⁷⁸ Pakliže se nejednalo o výtvarníka a režiséra v jedné postavě.

Nebo jako externího spolupracovníka jen pomíjivě se vyskytujícího v ateliéru, kam byl vyloženě najat na určitou úlohu. Jedná se o jedinou kreativní roli, která nemá trvalý pracovní poměr se studiem. Na výsledném vyznění grafického podkladu se podílelo i světelná konstelace, kterou připravoval podle dohody s režisérem kameraman studia. ¹⁷⁹ Jiří Brdečka shrnuje: „Spíš mluvit o dvojici animátor–režisér. Výtvarníková důležitost, ta je někde jinde.“¹⁸⁰

5.3.3 Animační mistrovství

„Řada našich animátorů dosáhla světové úrovně.“¹⁸¹

Animace je proces oživení nehybného obrazu. Jedná se o zpracování rozfázování, načasování, zvýraznění pohybu figury, který je adekvátní pro vytvoření žádoucí akce a vyznění dané scény. Odlišné výrobní procesy kresleného a loutkového filmu kladou na animátora rozličné požadavky, které určují jeho pozici v procesu realizace. V tradiční animaci dochází k rozdělení na hlavního animátora, animátora, konturistu, koloristu, fázaře, a to z důvodů techniky přenosu nehybných návrhů do rozpohybované podoby. Animátor rozkreslí na průhlednou fólii (takzvaný ultrafán) nebo na papír klíčové fáze pohybu. Jejichž finální podoba je dotažena obkreslením kontur a vybarvením. Mezifáze gest nebo akcí, tedy pohybu, který se odehrál mezi začátkem a koncem daného pohybu, jsou odpovědností fázaře. Popsané mini-posuny neovlivní posun dominantní akce, ale zaručí její plynulost. Dotažený tvar se posléze nasnímá na filmový pás. Animátor v loutkovém filmu pracuje v podmínkách podobných spíše menší dílně. Jeho základní úkol zůstal stejný: rozpohybovat nehybné. Zde jde ovšem o plastické, polo-plastické, či papírkové figury. Břetislav Pojar oba postupy srovnává:

„Loutkový film je bezprostřednější než kreslený. V kresleném filmu pořád kreslíte, a je to velice fabricírovaný proces, než se dostanete k hotovému dílu. Loutkový film má výhodu: je komfortní, celý a bezprostředně ho vidíte vyvíjet se.“¹⁸²

¹⁷⁹ Rozhovor s I. Vít, c. d.

¹⁸⁰ Jan Hořejší, Jiří Brdečka, Eduard Hofman, Zdeněk Miler, František Vystřčil, U kulatého stolu s tvůrci kresleného filmu. In: Stanislav Ulver (ed.), Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku 2004, s. 88-95.

¹⁸¹ Stálá expozice kresleného a loutkového filmu, c. d., s. 17.

¹⁸² Břetislav Pojar, Názory Břetislava Pojara. In: Stanislav Ulver (ed.) Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku 2004, s. 82-83.

Animátor loutek v domácích podmínkách měl dvojí postavení, jak dělníka, tak tvůrce. Jeho animační mistrovství bylo adorováno. Výrobní proces kladl velkou část odpovědnosti na animátora. Bylo na něm, jak vyjádří daný pohyb. Byl tvůrce procesu animace. ¹⁸³ „Ta fáze tý přípravy je nejdůležitější, u toho pracovního stolu toho výtvarníka, animátora, a už to ostatní se děje tak trochu automaticky,“¹⁸⁴ popisuje Jiří Bárta.

Vytvoření pohybu loutky nebylo na rozdíl od kresleného filmu rozděleno mezi několik pracovníků. Pakliže se jednalo o větší produkci, jednotlivé figury byly přiřazeny jednotlivým animátorům, kteří měli na starosti celý jejich pohyb, tedy charakter dané postavy. V prostorech Čiklovky byly realizovány krátkometrážní filmy nebo seriály, u nichž animace závisela na jednom nebo dvou animátorech s asistencí několika dalších rukou u menších změn (například hodiny či jiné pohybové proměny uvnitř snímaného prostoru).¹⁸⁵

Soudě podle platových podmínek byl řazen mimo kreativní práce, dostával zapláceno ne za hotové tvůrčí dílo, ale od metrů, které dokončeného filmu Pakliže ve studiu zrovna neprobíhalo natáčení, nebo nebyla práce, základní plat bez příplatku za animovaná políčka zřejmě nedostačoval pro zachování životní úrovně. Situace se řešila buď krátkodobým přesunem do jiného studia, nebo odchodem k jinému režisérovi. ¹⁸⁷ Podobná situace nastala v ateliéru v Čiklově ulici počátkem 70. let, kdy Pojar točil film v Severní Americe pro National Film Board Canada ¹⁸⁸ a zbylá probíhající natáčení měla zaplněna pozice animátorů. V té době došlo k dočasnému zapojení například animátorky Kristýny Batistové do studia v Bartolomějské ulici. ¹⁸⁹ I když Výrobní plán byl rozdělen do celého roku, aby nedocházelo k místům prodlev, tak situace pomyslného „dělníka animace“ byla nejistá. Neboť odměna za natočené metry byla za finální verzi filmového kotouče. Přetáčení nebo úpravy, které si vyžádal režisér nebo kvůli opravě technické chyby, nebyly započteny. Nejistá výška

¹⁸³ Pakliže se přidržíme základní definice jako umění pohybu, nebo umění proměny pohybu, prezentovanou například v přístupu teoretika Puala Wellse, *Understanding Animation*. London: Routledge 1998.

¹⁸⁴ Rozhovor s J. Bartou, c. d.

¹⁸⁵ Soudě podle vzpomínek narátorů, jak proces probíhal. Potvrzený malým seznam animátorů v titulkové sekvenci u filmů či seriálů.

¹⁸⁶ Animátoři se ve výpovědích shodují na nutnosti „točit metry“. Rozhovor s J. Klosem, c. d.; Rozhovor s M. Svatošem, c. d.

¹⁸⁷ Každý animátor zažil přesun. Kristýna Batistová na krátko do studia v Bartolomějské ulici. Rozhovor s K. Batistovou, c. d. Jan Klos též přesun k výrobě Pata a Mata. Rozhovor s J. Klosem, c. d.

¹⁸⁸ *To See or Not to See* (Vidět či nevidět, 1969, Břetislav Pojar) a *Balablok* (1972, Břetislav Pojar).

¹⁸⁹ Rozhovor s K. Batistovou, c. d.

¹⁹⁰ Rozhovor s J. Klosem, c. d. Nicméně navracející se motiv ve všech výpovědních animátorů.

platového ohodnocení za určitý časový úsek někdy byla příčinou druhého večerního povolání, například jako animátor v jiném studiu u menších zakázek.¹⁹¹

5.3.4 Obsazené pozice

„Já bych ještě před tím popsal věc, která se dneska trošku ztratila, že tam jsme nastupovali z různých škol. [...] těch bylo několik lidí, z Umělecko-průmyslové školy, někdo přišel z vysoké školy, ale všichni začali někde něco šroubovat, natírat a sešívát. Všichni pracovali v takzvané přípravě. Protože ty pozice byly obsazeny, tak nebylo možné začít animovat. [...] Tenkrát to taky nebyla velká výroba, ono se pořád točilo na třech-čtyřech kamerách a probíhalo to velmi pomalu.“¹⁹² (Ivan Vít)

Realizační skupiny uvnitř studia, které byly napojené na figuru režiséra, byly trvalé. Výrobní postupy plastické loutky nevyžadovaly pro krátkometrážní film větší kolektiv, do něhož by bylo možné zapojit potenciální adepty na budoucí animátory či kameramany. I když nastolený systém fungoval potažmo od svých prvních dnů ještě ve Studiu loutkového filmu v Bartolomějské. Ostatně určitá mezera se ukázala v roce 1969, když Pojara opustili dva animátoři a ve studiu nebylo náhrady a musel se vyhlásit konkurz.¹⁹³ Pakliže podobná příležitost volného místa byla promeškána, mladší pracovníci se museli zpravidla zapracovat v přípravě nebo u jiných pomocných prací v ateliéru.

Animátorka Alena Meissnerová na své počátky vzpomíná:

„Až po sedmi letech jsem se potom dostala k animaci. [...] Ze začátku tam koukala pod rohu tomu panu Masníkovi, jak se to dělá, co dělá. Pak jsem mu třeba směla šplouchat vodu, že tam byly se vyměňovaly právě namalovaný různé tvary vody, aby se mohl soustředit na hru, která byla to hlavní. Nebo když se dělala ta loutka, tak nás několik třeba tahalo, točilo se to na skle.“¹⁹⁴

¹⁹¹ K Rozhovor s K. Batistovou, c. d.

¹⁹² Rozhovor s I. Vítem, c. d.

¹⁹³ V případě emigrace dvou animátorů – manželů Procházkových po roce 1968 vyhlásil ateliér se výběrové řízení, na jehož základě byli přijati noví animátoři.

¹⁹⁴ Rozhovor s A. Meisserovou, c. d.

Mód řemeslné výroby loutkového filmu byl postaven na postupném růstu¹⁹⁵ od přípravy přes animaci, a – pakliže dotyčný nebo dotyčná měli vysoké ambice – konče režii¹⁹⁶. Zaškolení fungovalo na principu řemeslné dílny, kdy mistři učí své učedníky, kteří od menších úkolů postupují až k animaci hlavních pasáží. Ve chvíli, kdy jejich schopnostem důvěřoval režisér a ostatní spolupracovníci. Zachování pomalého nástupu nových pracovníků mělo i prozaický důvod eliminace nepodařených záběrů. V rozplánovaném roce šlo do realizace několik krátkometrážních filmů či seriálů, kdy bylo nutné dodržovat nastavené termíny. Každé přetočení prodražovalo výsledek.

Animační mistrovství bylo v rukou několika málo animátorů, mnozí z nich začínali ještě v Prag-Filmu. V případě loutkového filmu se jednalo o neoficiální pozici, která se těšila důvěře režiséra. Animátor měl na starosti klíčové pohybové úkony jednotlivých figur určující vyznění charakteru postavy. „Oni měli jednoho výborného animátora a nepouštěl jen tak nějakého začátečníka, protože je potřeba, aby se točily metry, a ne nějaký pokus omyl“¹⁹⁷ popisuje Alena Meissnerová pevnou pozici Borise Masníka, který byl neoficiálním „dvorním“ animátorem režiséra Břetislava Pojara.¹⁹⁸ Silně navázané spolupráce (režisér–animátor) přispívaly k udržení tempa produkce. Ale i zpomalovaly zapojení mladších nebo nových pracovníků.¹⁹⁹

Neutěšenou situaci, kdy průměrný věk animátora dosahoval 49 let, řešilo vedení Krátkého filmu zapojením absolventů uměleckých škol do jednotlivých studií. Předešlé praxe studentů v ateliérech pravděpodobně nebyly dostatečně účinným nástrojem k zapojení mladé generace. Studentům z UMPRUM od roku 1975 je umožněna realizace jejich absolventského snímku v profesionálních podmínkách studií.²⁰⁰

Absolventu UMPRUM Jiří Barta k době svých začátků v profesionálním filmu dodává:

¹⁹⁵ I přesto velká část animace závisel na “vrchním” animátorovi, než se nové ruce plně zaškolily a získaly důvěru od režiséra i ostatních spolupracovníků.

¹⁹⁶ Nejednalo se o ustálený postup, spíše existovala možnost se vypracovat na úroveň animátora a dále třeba režiséra pro jedince s dostatečnou motivací.

¹⁹⁷ Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.

¹⁹⁸ Ústřední postava Borise Masníka je zmiňována ve všech vedených rozhovorech s animátory. Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d., Rozhovor s K. Batistovou c. d., Rozhovor s J. Klosem, c. d., Rozhovor s M. Svatošem, c. d.

¹⁹⁹ Alena Meissnerová v rozhovoru popisuje, jak dlouho (sedm let) musela na první příležitost čekat, než mohla animovat menší pohyby. Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.

²⁰⁰ Zpráva o dalším rozvoji animovaného filmu, předkládá ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa, dne 15. srpna 1974. NFA, f. ÚŘ ČSF, prov. sign. R12/AII/3P/8K [nezpracováno].

„Byl jsem čerstvý absolvent ze školy, takže mě tam [v ateliéru v Čiklově ulici] brali tak trochu, jakože se mám ještě co učit a ta moje pozice tam byla trochu taková ne úplně, jakože mě tam všichni vítali. Protože přeci autorský film si tam dlouho nikdo neudělal. Až teprve v letech, když prošel takovým tím vývojem: nejdřív animátor, pomocné síly, a potom teprve se stal režisérem. Vlastně to bylo díky tomu, že v roce 1976 nebo 1977 se tak trošku pootevřely dveře mladší generaci“²⁰¹

5.4 Periferie Barrandov

„Že na tom Barrandově se to bude koncentrovat, a že tam bude stát budova Krátkého filmu, ten vlastně ten přelom tý Čiklovky, toho odcházení z tý Čiklovky. Což je velmi smutný.“²⁰²
(Ivan Vít)

Centralizace do budovy v areálu Barrandovského filmového studia byla projektem vedení od první poloviny 70. let, kdy se začalo řešit „dědictví minulého podnikového řízení“²⁰³, tedy i nevyhovující situace většiny výrobních prostor Krátkého filmu. Vytvoření vhodných podmínek – stavba prostor, zajištění potřebné techniky a zázemí pro pracovníky – byly nákladným a dlouhým procesem. Několik let proklamované centrum českého krátkometrážního filmu bylo v uspokojivé míře dokončeno v první polovině 80. let.²⁰⁴

Ivan Vít vysvětluje specifikum práce v malém ateliéru:

„Čiklovka měla obrovskou výhodu, že samozřejmě tam vzniklo spoustu nepravostí, různých mejdanů, sólo kšeftů, co si tam dělali pro sebe, to mohlo být z hlediska organizace a řízení nesprávný. Tam vznikal kolektiv lidí, kteří věděli, co můžou a co nemůžou udělat. Čili to byly svébytné týmy, který tam pracovaly na zajímavých projektech. Tímhle tím přeorganizováním pro nás to třeba bylo výhodný, že jsme se dostali na vyšší pozici, ale nebylo to pro tu strukturu. To nebylo dobrý, protože se rozbil vlastně to meliés, ale rozbily se vazby těch lidí a toho způsobu práce“²⁰⁵

²⁰¹ Rozhovor s J. Bartou, c. d.

²⁰² Rozhovor s I. Vítem, c. d.

²⁰³ Materiál pro poradu kolegia ministra kultury ČSR. Investiční výstavba Českého filmu. Předloženo Jiřím Puršem, ústřední ředitel Čs. filmu dne 9.7.1970. NA, f. Ministerstva kultury ČSR/ČR, sign. 34, k. 132

²⁰⁴ Soudě na základě výpovědi pamětníků, kdy se okolo roku 1983 a 1984 přesouvají na Barrandov. Rozhovor s I. Vítem, c. d., Rozhovor s J. Klosem, c. d.

²⁰⁵ Rozhovor s I. Vítem, c. d.

Stěhování se odehrávalo pozvolna. Přesun výroby animovaného filmu neměl být přerušen. Pracovníci byli postupně rozdělováni do dalších studií kreslené nebo loutkového tvorby. Ateliér v Čiklově ulici měl být po dokončení dislokace uzavřen, neboť prostor nevyhovoval pro další natáčení, či měl pomoci pracovníků třeba při jiném natáčení. Popřípadě se ateliér měl specializovat na odlišnou techniku animace, nikoliv na loutku, která se měla na čas stěhování přesunout do prostor v Bartolomějské.²⁰⁶

Podnikový ředitel Krátkého filmu Lubomír Jakeš o definitivním plánu vyřešení dislokační situace v roce 1986, tedy 16 let po prvním jednání o stavbě nového komplexu Krátkého filmu, informoval:

„V příštím roce bude dokončena další část budovy animovaného filmu v Praze na Barrandově. Z toho pro nás plyne závazek; nenarušit stěhováním Studia Jiřího Trnky do nového objektu tvorbu, ale naopak v cele animované oblasti při zachování kvality zvýšit výrobu. [...] Otázka dislokace je pro nás velmi důležitá. Současný stav umístění provozu KF na mnoho místech nám znesnadňuje práci. [...] V příštím roce (myšleno v roce 1987) bude dokončena budova loutkovém filmu. Tím vznikne kompaktní celek animovaný tvorby. V návaznosti na to, by se mělo Studio video a televizní tvorby přestěhovat do prostoru současného loutkového filmu. To jsou výhledy do roku 1990.“²⁰⁷

Začínali jsme kapitolu půdorysem ateliéru v Čiklově ulici jako prostoru, do kterého byl dosazen pracovní ruch a postupně se ustanovily skupiny okolo dvou kmenových režisérů. Nová budova uvnitř komplexu Barrandovských ateliérů poskytla přemíru prostoru, jenž rozprostřel pracovníky, kteří kdysi tvořili sehrané pracovní skupiny, což byl problematický aspekt. A nejspíše zpomalil navázání nových fungující kooperací v centralizovaném systému výroby.

Jedna z pamětnic našeho výzkumu se i dokonce kvůli změně působiště rozhodla svou práci opustit. Alena Meissnerová to glosuje takto: „Přestěhování na Barrandov, kam jsem řekla, že se mi jít nechce a dala jsem výpověď“.²⁰⁸

²⁰⁶ Dřevomorka, nedostatek práce, a tak dál. Každý pracovník Čiklovky si důvody stěhování pamatuje odlišně. Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.; Rozhovor s J. Klosem, c. d.

²⁰⁷ Rozhovor s podnikovým ředitelem Lubomírem Jakešem, Zpravodaj Krátkého filmu 1986, 1986, č. 6, s. 3.

²⁰⁸ Rozhovor s A. Meissnerovou, c. d.

Barrandov byl koncem fungování námi sledovaného studia, nejedná se ale samozřejmě o moment, který by znamenal konec pro produkci kresleného a loutkového filmu.

6 Závěr

6.1 Normalizace zpětným pohledem

„Diskuze o normalizaci odkazují na skutečnost, že nejde jen o přesahy normalizační minulosti do postkomunistické přítomnosti, nýbrž také o utváření obrazů minulosti na základě neustálé se proměňujících metodologických, generačních a hodnotových kritérií či na základě proměny mediálních a kulturních obrazů a právních rámců.“²⁰⁹

„Klid“²¹⁰, „vyprázdněné bezčasí“²¹¹ a „nicota“²¹² patří mezi často využívané definice k popisu normalizačního období. Jako kdyby se na dvacet let zastavil čas. Proces konsolidace, který se nevyhnul ani oblasti domácí kinematografie, figuruje z represivního úhlu pohledu jako moment, kdy režim pohltil spontánní a živé společenské dění. Totalitárně historické vyprávění má často tendenci povyšovat „režim“ a „společnost“ na úroveň samostatně jednajících, proti sobě stojících entit.²¹³ Byť je dualistické pojetí působivou rétorickou figurou, zamlžuje dobovou strukturu vztahů a sítí uvnitř dobové společensko-politické konstelace.²¹⁴

Mnohost přístupů k uchopení takzvané normalizace s sebou přinesla i objevení mnoha nezmapovaných míst, v našem případě produkci animovaného filmu.

6.2 Animace na periferii

Ateliér v Čiklově ulici číslo popisné 13 sloužil nejprve jako odstředivý bod, díky němuž jsme se pokusili načrtnout pozici animovaného filmu v prostředí domácí produkce audiovizuálních

²⁰⁹ Kamil Činátl, Jan Mervart, Jaroslav Najbert (eds), *Podoby Československé normalizace. Dějiny v diskuzi*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a Nakladatelství lidové noviny 2017, s. 9.

²¹⁰ Michal Pullmann, *Konsolidace, pokojný život a neviditelné násilí. Vznik a vývoj normalizační ideologie v Československu*. In: Pavel Kolář, Michal Pullmann (eds.), *Co byla normalizace?: Studie o pozdním socialismu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Ústav pro studium totalitních režimů, 2017, s. 73.

²¹¹ Jan Mervart, *Rozdílnost pohledů na československou normalizaci*. In: Kamil Činátl, Jan Mervart, Jaroslav Najbert (eds), *Podoby Československé normalizace. Dějiny v diskuzi*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a Nakladatelství lidové noviny 2017, s. 40.

²¹² Paulina Bren, *Zelinař a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia 2013, s. 21.

²¹³ Michal Pullmann, *Diktatura, konsensus a společenská změna*, in: Lucie Stročková – Jan Horský a kol., *Paralely, průsečíky, mimoběžky. Teorie, koncepty a pojmy české a světové historiografie 20. století*. Ústí nad Labem: Albis International 2009, s. 235.

²¹⁴ Michal Pullmann, *Sociální dějiny a totalitně historické vyprávění*, in: *Soudobé dějiny*, 15. 2008, č. 3-4, s. 703-717.

děl, abychom pochopili, jaké úkoly z pohledu vedení Krátkého filmu měl plnit a jaký potenciál v sobě skrýval.

Od předpokladů se odvíjelo identifikace příčin stagnace, které měly být změněny skrze strukturální obměnu na dramaturgické i výrobní úrovni. Centralizace systému byla pravděpodobně motivována snahou navýšení celkové produkce krátkometrážní tvorby.

V druhé části práce jsme se posunuli blíže k ateliéru v Čiklově ulici. Na příkladu dílčího pracoviště jsem načrtli mód výroby loutkového filmu, který se podobal spíše řemeslné dílně, jež si držela pomyslnou autonomie pracovního kolektivu, dokud měla svůj vlastní prostor, kde žila ve zpomaleném světě výroby animovaného filmu.

Animace na periferii nabrala tedy i pátého významu, kdy skrze marginální produkci animovaného filmu byla naznačena možnost existence mnohvrstevnatého obrazu normalizační kinematografie, v níž produkce hrané tvorby je dílčím prostorem, než aby byla vzorem, podle kterého se odvíjel vývoj ve zbylém filmovém prostoru.

7 Prameny a literatura

7.1 Primární prameny

Archiv hlavního města Prahy (AHMP)
KSČ – obvodní výbor Praha 1
Městský výbor KSČ Praha

Národní archiv (NA)
KSČ – Ústřední výbor 1945-1989 (ÚV KSČ)
Ministerstvo kultury (výběr z let 1968-1980)

Národní filmový archiv
Krátký film (nezpracovaný fond)
Ústřední ředitelství ČSF (nezpracovaný fond)
Animovaný film (sbírka jednotlivin)
Sbírka zvukových záznamů (nezpracovaný fond)

Archiv bezpečnostních složek
Kamil Pixa

Online archiv projektu Paměť národa

Periodika
Zpravodaj československého filmu
Zpravodaj Krátkého filmu
Filmová kronika
Filmový informační bulletin
Film a doba
Kino
Scéna
Záběr
Loutkář

7.2 Sekundární literatura

ABRAMS, Lynn, Oral History Theory. London – New York: Routledge 2016.

BENDAZZI, Giannalbero, Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style - The Three Markets (Volume 2). Boca Raton: CRC Press 2016, s. 57-67, 246-255.

BENDAZZI, Giannalbero, Cartoons: One hundred years of cinema animation. Bloomington: Indiana University Press 1994.

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

BENEŠOVÁ, Marie – DVORÁKOVÁ Czesany Tereza, Generace normalizace. Praha: Národní filmový archiv 2017.

BENEŠOVÁ, Marie – URC, Rudolf, Dějiny animovaného filmu. Bratislava: Vysoká škola múzických umění Filmová a televizní fakulta 1995.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, Normalizační film. Cinepur 11, 2002, č. 21, s. 6-11.

BOURDIEU, Pierre, Teorie jednání. Praha: Karolinum 1998.

BRAUDEL, Fernand, On History. Chicago: University of Chicago 1980.

- BREN, Paulina, Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968. Praha: Academia 2013.
- CALDWELL, J. Thornton, Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television. Durham: Duke University Press 2008.
- COHEN, G. A., Marx's Dialectic of Labor. Philosophy & Public Affairs 3, 1974, č. 3, s. 235-261.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie, Staré pověsti české. Praha: NFA 2015.
- ČINÁTL, Kamil – MERVART, Jan – NAJBRT, Jaroslav (eds), Podoby Československé normalizace. Dějiny v diskuzi. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a Nakladatelství lidové noviny 2017.
- DOBSON, Nichola – HONESS R. Annabelle – RATELLE Amy – RUDELL Caroline, The Animation Studies Reader. New York – London: Bloomsbury Academic 2018.
- DUTKA, Edgar, Scenáristika animovaného filmu: Minimum z historie české animace. Praha: Akademie múzických umění 2013.
- FRANK, Hannah, Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons. California: University of California Press 2019.
- FURNISS, Maureen, Animation – Art and Industry. New Barnet: John Libbey 2012.
- FURNISS, Maureen, Art in Motion: Animation Aesthetics. New Barnet: John Libbey 1998.
- GAUDELKOVÁ, Helena, Sochař Karel Novák a jeho umělecký závod. [Diplomová práce]. Praha: FF UK 2011.
- HAVELKA, Jiří, Čs. filmové hospodářství 1966-70. Praha: Československý filmový ústav 1976.
- HULÍK, Štěpán, Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973). Praha: Academia 2011.
- HUTTON, Patrick, The Memory Phenomenon in Contemporary Historical Writing: How the Interest in Memory Has Influence our Understanding of History. Burlington: Palgrave Macmillan 2015.
- CHOLODENSKO, Alan (ed.), The Illusion of Life: Essays on Animation. Sydney: Power Publications, Australian Film Commission 1991.
- JANÍKOVÁ, Jana – GREGOR, Lukáš, Ateliér Hermíny Týrlové. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně 2016.
- KAČOR, Miroslav Kačor – PODHARSKÝ, Michal – MERTO VÁ, Michaela, Zlatý věk české loutkové animace. Praha: Animation People, Mladá fronta, 2010.
- KLIMEŠ, Ivan, Modely filmové dramaturgie. In: Život je jinde...?. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 377-388.
- KOLÁŘ, Pavel – PULLMANN, Michal, Klid k práci, holé ruce a konec našeho komunismu, In: Pavel Kolář, Michal Pullmann (eds), Co byla normalizace?: Studie o pozdním socialismu. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Ústav pro studium totalitních režimů, 2017, s. 60-69.
- KUBÍČEK, Jiří, Co spojuje český animovaný film s egyptskými pyramidami. A2 IV, 2008, č. 16 (12. 11.), s. 1, 11.
- NEUPERT Richard J., French Animation History. Hoboken: Wiley-Blackwell 2011.

- MACDONALD, Ian W., *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. London – New York: Palgrave Macmillan 2013.
- MERVART, Jan, *Kultura v karanténě, Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2015.
- MERTOVIČ, Michaela, Břetislav Pojar. Praha: Animation People 2009.
- PIKKOV, Ülo, *Anti-animation: textures of Eastern European Animated Film*. Tallinn: Estonian Academy of Arts 2018.
- PILLING, Jayne, *A Reader in Animation Studies*. New Barnet: John Libbey 1998
- POŠ, Jan, *Český animovaný film, 1934-1994: jeho minulost a přítomnost*. Praha: Ministerstvo kultury ČR 1994.
- POŠ, Jan. *Čs. animovaný film (14.)*. Zpravodaj československého filmu 13, 1987, č. 14, s. 17.
- PULLMANN, Michal, *Diktatura, konsensus a společenská změna*. In: Lucie Stročková – Jan Horský a kol., *Paralely, průsečíky, mimoběžky. Teorie, koncepty a pojmy české a světové historiografie 20. století*. Ústí nad Labem: Albis International 2009, s. 231-246.
- PULLMANN, Michal, *Sociální dějiny a totalitně historické vyprávění*. *Soudobé dějiny* 15, 2008, č. 3-4, s. 703-717.
- SKUPA, Lukáš, *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945–1955*. [Magisterská práce] Brno: MUNI 2009.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004.
- SHOPES, Linda, *Oral History and the Study of communities: Problems, Paradoxes, and Possibilities*. *The Journal of American History* 89, 2002, č.2, s. 588-598.
- SCHEIDER Steve, *That's All Folks: The Art of Warner Bors. Animation*. New York: Henry Holt 1988.
- SLAVOJ, Ondřej (ed.), *Sborník statí pracovníků ČSFÚ věnovaný k 15. sjezdu KSČ*. Praha: Československý filmový ústav 1976.
- Stálá expozice kresleného a loutkového filmu*. Praha: Krátký film 1981.
- SZCZEPANIK, Petr, *Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let*. *Iluminace* 26, 2014, č. 2, s. 5-40.
- SZCZEPANIK, Petr, *Továrna Barrandov, Svět filmařů a politická moc 1946-1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.
- SZCZEPANIK, Petr, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*. In: Petr Szczepanik and Patrick Vonderau (eds.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 113-133.
- ŠTÁBLA, Zdeněk – TAUSSIG, Pavel (eds), *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*. Praha: Československý filmový ústav 1981.
- ŠTOCHLOVÁ, Helena, *Animovaný film*, Praha: Odeon 1985.
- ULVER, Stanislav (ed.), *Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku 2004.
- URC, Rudolf, *Slovenský animovaný film*. Bratislava: Nadácia FOTOFO 1994.
- VANĚK, Miroslav – HOUDA, Přemysl (eds), *Střípky mozaiky, Každodenní život české společnosti v období normalizace a transformace z pohledu orální historie*. Praha: Fakulta humanitních studií 2016.
- VANĚK, Miroslav – MÜCKE, Pavel, *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a práce orální historie*. Praha: Karolinum 2015.

- WARD, Paul, Some Thoughts on Theory–Practice Relationships. *Animation Studies, Animation: an interdisciplinary journal* 1, 2006, č. 1, s. 229-245.
- WELLS, Brian, Frame of Reference: Toward a Definition of Animation. *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1, s. 11-32.
- WELLS, Paul, *Animation: Genre and Authorship*. New York: Wallflower Press 2002.
- WELLS, Paul, Boards, Beats, Binaries and Bricolage, *Approaches to the Animation Script*. In: Nelmes, Jill (ed.), *Analysing the Screenplay*. London: Routledge 2010, s. 89-105.
- WELLS, Paul, From Sunnyside to Soccer: Reading up on Animation... *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1, s. 3-9.
- WELLS, Paul, *Understanding Animation*. London: Routledge 1998.
- WOLFF, Janet, *The Social Production of Art*. London: Macmillan Education 1993.

Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Krátkého filmu za rok 1973. Praha: Krátký film Praha 1974.

Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Krátkého filmu za rok 1974. Praha: Krátký film Praha 1975.

Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Krátkého filmu za rok 1975. Praha: Krátký film Praha 1976.

7.3 Původní rozhovory vedeny autorkou práce:

Rozhovor s Jiřím Kubíčkem, Praha duben 2019, květen 2019.

Rozhovor s Janem Klosem, Praha duben 2019, květen 2019

Rozhovor s Jiřím Bartou, Praha duben 2019.

Rozhovor s Edgarem Dutkou, Praha květen 2019, červen 2019.

Rozhovor s Alenou Meisnerovou, Praha červen 2019.

Rozhovor s Kristýnou Batistovou, Praha červen 2019.

Rozhovor s Miroslavem Gálem, Praha červen 2019.

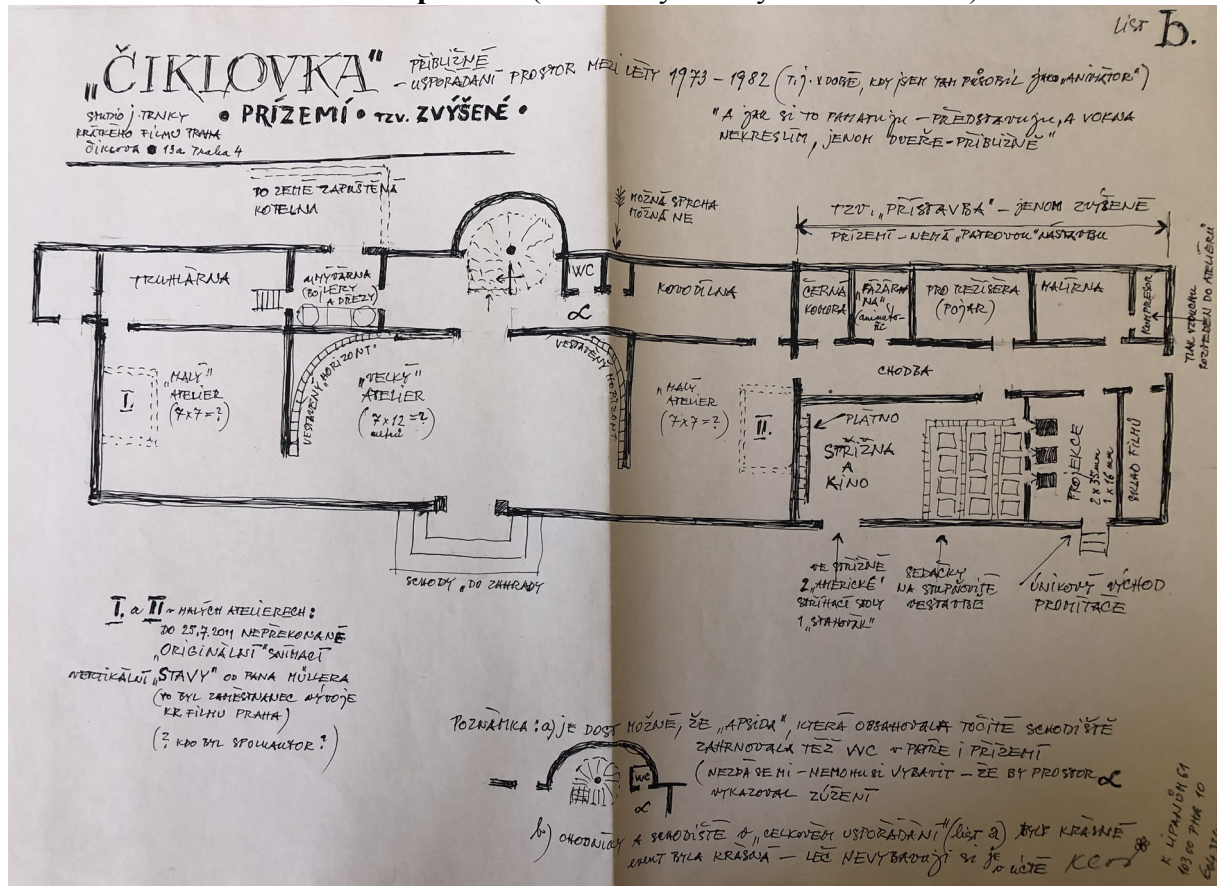
Rozhovor s Ivanem Renčem, Praha červenec 2019.

Rozhovor s Milošem Svatošem, Praha červenec 2019.

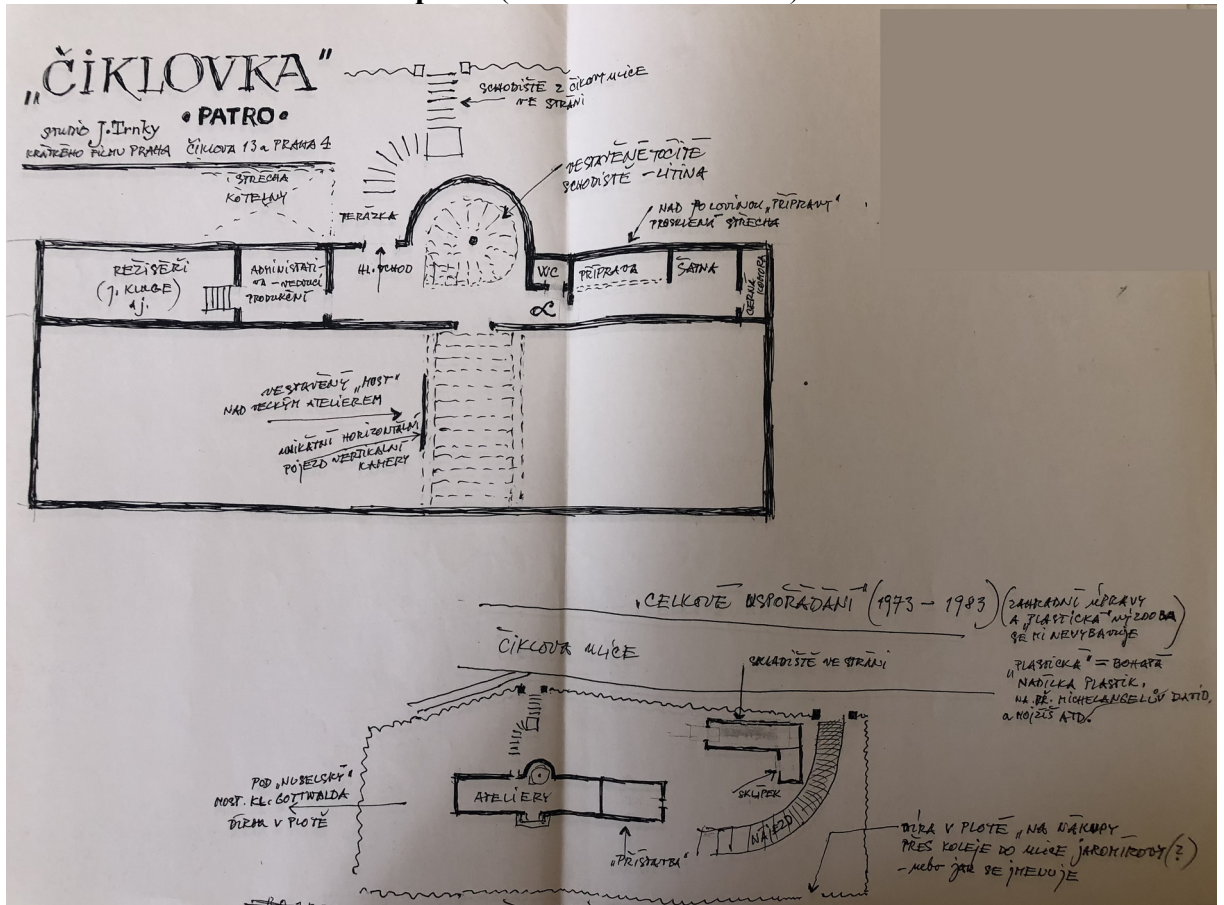
Z důvodů autorských práv rozhovory nemohou být celé otištěny jako příloha práce. Protože se jedná o nedílnou část výzkumu jsou umístěny na USB disku a pojmenovanou Příloha I, který není veřejně přístupný.

7.4 Obrazová příloha

Obr. 1: Studio v Čiklově ulici přízemí (náčrtek vytvořený Janem Klosem)



Obr. 2: Studio v Čiklově ulici patro (náčrtek od Jana Klose)



(pravý roh zamalován, neboť obsahoval kontaktní informace na Jana Klose)

Obr. 3: kostra polo-plastické loutky (postava Kocour ze seriálu Za zahradou, Břetislav Pojar, 1974)



Obr. 4: Animátorský stůl pro techniku polo-plastické nebo ploškové animace (náčrtek od Jana Klose)

