

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

**BAKALÁŘSKÉ KOMBINOVANÉ
STUDIUM**

2010–2013

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Eva Davidová

Animovaná tvorba Karla Zemana v hraném filmu

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce:
PhDr. Marie Formáčková

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR COMBINED (PART TIME)
STUDIES

2010–2013

BACHELOR THESIS

Eva Davidová

**Animated Creation of Karel Zeman
in a Life-action Movie**

Prague 2013

The Bachelor Thesis Work Supervisor:
PhDr. Marie Formáčková

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 25. března 2013

Eva Davidová

Poděkování

Chtěla bych poděkovat tvůrcům Muzea Karla Zemana, panu Marcelu Královi a Ondřeji Beránkovi za poskytnuté materiály a příjemné konzultace nad Zemanovou tvorbou, dále vedoucí práce paní PhDr. Marii Formáčkové za laskavý přístup, svým kolegům v práci, rodině a přátelům za jejich trpělivost a podporu.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá uceleným pohledem na tvorbu Karla Zemana, především na animované postupy zakomponované do hrané tvorby. Rozebírá soudobé Zemanovy pracovní techniky, celkový umělcův přístup k filmové práci s herci i scénou a poukazuje na jeho jedinečnost a originalitu.

Klíčové pojmy

Animace, Baron Prášil, Cesta do pravěku, Karel Zeman, kombinovaný film, loutkový film, plošková animace, trikové efekty, Vynález Zkázy, Zlínské filmové ateliéry.

Annotation

My bachelor thesis deals with the complete view of the production of Karel Zeman, mainly the animated techniques included in the life-action production. It analyses the contemporary Zeman's working techniques, the artist's general approach to film work with actors and a scene and it shows his uniqueness and originality.

Key words

An Invention of Distruction, Animation, Baron Munchhausen, Combined film, impressions, Journey to Prehistory, Karel Zeman, Paper stop motion animation, Puppet film, Trick effects, Zlín's film studio.

OBSAH

ÚVOD	8
1 HISTORICKÉ ASPEKTY ANIMOVANÉHO FILMU	9
1.1 Prvopočátky filmu – promítání obrazu, iluze pohybu a fotografie	9
1.2 Fázování	11
1.3 Loutka jako podnět pro tvorbu animovaných filmů	12
2 ANIMACE – JEJÍ ČLENĚNÍ	14
2.1 Kreslená animace.....	14
2.2 Loutková animace	15
2.2.1 Klasická loutka	15
2.2.2 Plastelína	15
2.2.3 Loutka poloplastická	16
2.2.4 Animace plošková – papírková	16
3 POČÁTKY ČESKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU VE ZLÍNĚ	17
3.1 Rod Bařů a jejich přínos ke vzniku Zlínských filmových ateliérů	18
3.2 Filmové ateliéry ve Zlíně – pracovní působiště Karla Zemana	19
4 KAREL ZEMAN	21
4.1 Dětství Karla Zemana a podněty k jeho tvorbě	21
4.2 Škola reklamy.....	22
4.3 Setkání s Elmarem Klosem a počátky ve zlínských filmových ateliérech	23
4.4 Začátky Zemanovy animované tvorby	24
4.5 Loutková tvorba Karla Zemana.....	25
4.6 Kombinovaný film Karla Zemana.....	27
4.6.1 Cesta do Pravěku	28
4.6.2 Vynález zkázy	35
4.6.3 Baron Prášil.....	41
4.6.4 Bláznova Kronika, Ukradená vzducholod', Na Kometě.....	44
4.7 Návrat k čisté animaci – Pohádky tisíce a jedné noci, Čarodějův učeň.....	48
ZÁVĚR	52
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	55
SEZNAM OBRÁZKŮ	57
SEZNAM PŘÍLOH	58

ÚVOD

Film je pro nás současníky pojmem již zcela zažitým a známým. Ani různá zobrazení filmu (v kině, televizi či na jakémkoliv počítači nebo malém DVD přehrávači) nás neuvádí do rozpaků. Ovšem koncem 19. století vzbuzovaly první natočené snímky údiv a někdy i malé zděšení.

Jako tomu bývá v každém odvětví, tak si i filmařský průmysl musel projít svým historickým vývojem. Vylepšoval a zdokonaloval se materiál, přibývaly stále nové způsoby tvorby, možnosti zpracování, rozvíjelo se technické vybavení, zrodily se efekty a všechno směřovalo k příležitosti vytvářet dokonalou iluzi, kterou dnes filmy leckdy jsou. Ani v současnosti se však vývoj nezastavil a filmoví tvůrci a technici se stále snaží docílit co nejněrodnějšího zpracování čehokoliv, co si jen člověk může představit. V tom je a vždy byla síla filmu – zhmotňovat sny, představy a nemožné.

A právě toho se chopil Karel Zeman s celým svým umem a nasazením. Ukázal nám, že fantazie, kterou je člověk obdařen, dokáže čarovat a že nemusí zůstat pouze uvnitř jeho hlavy, ale může ji předestřít v celé své kráse dalším očím. *„Musíte být stručný a přesvědčivý, říkat zajímavě zajímavá fakta, útočit na smysly, city i rozum všemi prostředky, jež máte k dispozici.“*, takový způsob k realizaci svých vysněných světů Karel Zeman prozradil.¹

Díky svému umění si získal hned několik přívěsků – velký filmový čaroděj, novodobý Georges Méliès, král filmové fantazie nebo také filmový básník. Přes všechnu chválu a oblíbenost, veškerá ocenění a mimořádné zásluhy si Karel Zeman zachoval skromnost prostého člověka, který tvořil s láskou a pílí sobě vlastní. Dodnes se můžeme těšit ze snímků, jež tvořil. Všestranné umění v loutkové tvorbě, kreslené animaci či hraném filmu si zasluhuje obdiv nastupujících generací.

Pramenů, které by více popisovaly Zemanovu filmařskou práci, není mnoho a více pozornosti mu bylo věnováno teprve nedávno, když se v roce 2010 slavilo 100. výročí jeho narození. Možná právě proto jsem se rozhodla popsat jeho tvůrčí práci a poukázat, o kolik poetičnosti jsou mnohé dnešní filmy ochuzeny, byť Karel Zeman neměl k dispozici takové technické možnosti, bez kterých si současní tvůrci natáčení nedovedou ani představit.

¹ Z rozhovoru s Elmarem Klosem (viz příloha č. 1)

1. HISTORICKÉ ASPEKTY ANIMOVANÉHO FILMU

Média doslova pohlcují svět moderní civilizace. Téměř na každém kroku se s nimi setkáváme, pokud zrovna nejsme obklopeni čistou přírodou. Reklamní tištěné i audiovizuální upoutávky na nás útočí snad odevšad, využívají televize, filmu, rádia, tisku, internetu. Rozsáhlému rozkvětu těchto mediálních prostředků dopomohl vývoj techniky, jíž se šíří po celém světě.

Film je masmediálním prvkem, jenž nás ovlivňuje. Bez něj si většina z nás nedokáže život vůbec představit. Shlédnout jej znamená mnohdy uniknout do jiného světa, prožívat osudy filmových postav, můžeme v něm najít inspiraci (a to někdy bohužel i tu negativní), máme možnost vzdělávat se, přináší nám odpočinek, odreagování, smyslový požitek (obraz, zvuk), emoce (napětí, romantika) nebo příjemnou prokrastinaci² během studií.

Od prvního snímku bratrů Lumièrů vzešlo již mnoho různých filmařských počínů. Dřívější němé černobílé zachycování reality přešlo ke zvukově a obrazově barevnému ztvárňování existujících i neexistujících světů.

1.1 Prvopočátky filmu – promítání obrazu, iluze pohybu a fotografie

Pokud chceme hovořit o začátcích filmové tvorby, můžeme směle začít již hluboko v pravěku, kdy lidé zachycovali realitu prostřednictvím jeskynních maleb. A co víc, zvěř, kterou malovali, zaznamenávali v pohybu. Také o mnoho let později staří egyptané zobrazovali na své hroby určité fáze pohybu.

Přibližně v 11. století v Asii se objevuje stínohra, která je dalším mezníkem ve vývoji budoucí filmové tvorby. Pomocí dvourozměrných figur vytvořených ze zvířecí kůže do velmi tenké vrstvy a jejich prosvětlením vznikala jakási první projekce.³

V 15. století popsal Leonardo da Vinci pokusy s využitím camery obscury, což je temná místnost (nebo schránka) s otvorem v jedné stěně. Světlo, které proniká tímto otvorem, potom dopadá na konkrétní místo na protější stěně a zobrazuje předměty postavené před kamerou obscurou v převráceném obrazu. Tuto metodiku používali někteří malíři pro usnadnění v chápání perspektivy, světlo nechali dopadat na plátno

² Prokrastinace je dle slovníku cizích slov vysvětlena jako výrazná a chronická tendence odkládat plnění povinností a úkolů (zejména těch nepříjemných) na pozdější dobu. (<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/prokrastinace>)

³ http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_filmu

a obraz potom obkreslili.⁴ Později byl tento malý vynález doplněn skleněnou čočkou, která zlepšovala promítnutý obraz. Nakloněným zrcátkem se docílilo zpětného převrácení obrazu na stěně do správné polohy. Na stejném principu jsou založeny fotoaparáty a kamery.

Přibližně v polovině 17. století popsal mladý učenec Athanasius Kircher princip, na jakém fungovala tzv. laterna magika, která je předchůdkyní dnešních projektorů. U camery obscury světlo pronikalo z vnějška dovnitř do schránky nebo místnosti. Laterna magika měla umělé světlo uvnitř krabice, za otvorem potom byla vložena skleněná destička s namalovaným obrazem. Pronikající světlo skrze sklo a tzv. dutou čočku, která zintenzivnila pronikající světlo, promítalo daný obraz na bílou stěnu v tmavé místnosti. Na stejné bázi je dnes založeno kino. Diváci sedí zády k promítači, který ukazuje obraz na místo pohledu – bílé plátno.

Následující vynálezy se zasloužily o oživení, rozpořádání jednotlivých obrázků, které v případě filmu nazýváme fázemi. Stroboskopický disk na bázi kotouče, spojený se jménem Simon Stampfer, má v pravidelném sledu namalováno několik fází v kruhu, které se po roztočení jeví skutečně jako pohyb. Říkávalo se mu kolo života, které Franz von Uchatius spojil s laternou magikou a v roce 1845 jej zprostředkoval širšímu publiku.

Roku 1888 si Emil Reynaud nechal patentovat tzv. optické divadlo. Šlo o použití filmového pásu, který již měl poutka, takže se mohl převíjet z jednoho kotouče na druhý. Prostřednictvím svého vynálezu přišel s prvním krátkým animovaným filmem.

Bylo tedy zvládnuto promítání obrazu i jeho rozpořádání. Třetím článkem ke zrození kinematografie, jak ji známe dnes, byla fotografie podnícená vývojem chemie. Francouzský malíř a vědec Louis Daguerre přišel s měděnou destičkou, kterou potáhl vrstvou jodidu stříbrného reagujícího na světlo. Po osvětlení nastává vyvolání a ustálení, aby se reakce již dál nešířila. Společně s Daguerrem je považován za vynálezce fotografie také Joseph Nicéphore Niépce, jenž však nepoužíval jodidu stříbrného, ale jinou látku, která se při kontaktu se světlem utvrzovala.

První dochované fotografie vznikly kolem roku 1825. Stále však jeden snímek zůstával originálem až do 40. let 19. století, kdy britský vynálezce William Fox Talbot přišel s principem negativu a pozitivu, který umožňoval vícenásobné reprodukce z jednoho originálu. Jako první použil papír potažený vrstvou citlivou na světlo, sestrojil

⁴ http://cs.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura

přenosný fotoaparát a položil základy k užití blesku. Dalších více než 40 let trvalo, než v roce 1887 vznikl první filmový pás, jenž se mohl srolovat a vložit do kamery.⁵

1.2 Fázování

Kdykoliv se díváme na film, ať již animovaný či hraný, pokaždé je klamáno naše oko. Princip je vždy stejný, film se skládá z mnoha statických obrázků po sobě jdoucích tak, že v rychle promítnutém sledu je vnímáme jako pohyb. Můžeme mluvit o zaznamenání jednotlivých fází na filmový materiál. Zvláště u animačních postupů je jediným společným rysem technologické hledisko – pookénkovým snímáním jednotlivých fází vytvořený umělý, stylizovaný pohyb.⁶

Zachycením fází pohybu se věnoval Eadweard Muybridg, který v roce 1878 pomocí sériového snímání obrazu dokázal, že kůň v klusu má v určitém momentu všechny nohy ve vzduchu. Potřeboval k tomu 24 fotografických přístrojů, zatímco o čtyři roky později Étienne-Jules Marey našel způsob, jak zachytit více fází na pouhý jeden snímek.⁷

Obrázek 1: Marey – fáze letu pelikána na jednom snímku



Zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Chronofotografie>

⁵ http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_filmu

⁶ POS, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990, ISBN 80-207-0159-1

⁷ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Chronofotografie>

Známý vědec a vynálezce Thomas Alva Edison přišel po krátkém čase s nápadem zhotovit kinofilm⁸ s perforací po stranách, kinetograf (první filmovací kamera) a tzv. kinetoskop (první promítací stroj).

Následně už byl vývoj filmu velmi rychlý. Roku 1906 naučil neznámý technik společnosti Vitagraf v New Yorku filmovou kameru pookénkovému snímání a majitel této firmy James Stuart Blackton tohoto objevu hned využil. Ve svém filmu *Hunted house* oživil předměty a kresby a vytvořil „americký pohyb“, dnešní animaci. O rok později vznikla groteska zvaná *Závod dýní* od francouzského karikaturisty Émile Courteta zvaného Cohl. Svůj první loutkový film *Zcela maličký Faust* natočil v roce 1910. Émile Cohl položil základy tvůrčích postupů animované kinematografie.⁹

Oproti tomu česká animovaná tvorba začíná docela opožděně prvními experimenty Karla Dodala a Hermíny Týrlové, kdy jejich první pokusný snímek *Zamilovaný vodník* vznikl o téměř dvacet let později.

1.3 Loutka jako podnět pro tvorbu animovaných filmů

Animovaný film v jisté míře vychází z mnohaleté tradice loutek, která se u nás objevovala již v dobách středověku. Loutka svými stylistickými parametry dokázala vždy jednoduše zachytit dění kolem. Podobným způsobem později pracovali tvůrci animovaného filmu.

„Jen z neznalosti lze mluvit o velkolepém nástupu českého animovaného filmu po druhé světové válce jako o nevysvětlitelném zázraku, jak se s tím v literatuře setkáváme, on tady prostě musel vzniknout, on tady vlastně latentně existoval v podobě bohaté a živé tradice loutkového divadla.“¹⁰

Podle literárních pramenů¹¹ přibližně v 15. století do Čech přijížděli potulní komedianti, aby potěšili prostý lid. Nevýhodou jim byla naprostá neznalost českého jazyka, a proto si vyhledávali lingvisticky obratné osoby, které text simultánně překládaly. Postupně si podmiňovaly umění tehdejších komediantů a zakládaly si své vlastní živnosti. Následně vznikaly slavné umělecké rody, např. Dubských, Kludských,

⁸ Kinofilm je 35 mm široký filmový pás s perforací, používaný i po 100 letech. Jeho větší šíře je stanovena pro snímky, které jsou ve sledu nad sebou (určené pro promítání), na rozdíl od fotorůžek, kde jsou vedle sebe.

⁹ POS, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990, ISBN 80-207-0159-1

¹⁰ *Český animovaný film 1934-1994: jeho minulost a přítomnost*. Praha: MK ČR, KF, a.s., Ateliéry Zlín, a. s., 1994, s. 5.

¹¹ KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, ISBN 978-802-0421-906.

Kopeckých. Někteří z následovatelů rodu byli cirkusáci nebo patřili mezi světské¹². Právě formou zábavy hlavně mezi vesničany šířili osvětu, vzdělanost, národní jazyk. Přibližovali lidem události ze země, svět kolem nebo historii.

Z této potulné komediantské zábavy se časem loutkové divadlo osamostatnilo úplně a u nás loutka známá jako marioneta nebyla již ničím nezvyklým. Byly to dřevěné postavičky většinou zavěšené na drátku. Svými končetinami hýbaly díky jednoduchému kloubu.

Počátkem 19. století již po českých zemích kočoval Matěj Kopecký, nazývaný otcem českého loutkářství. Z vozu měl utvořeno divadélko, ve kterém bylo celé jeho divadelní vybavení. Kamkoliv s ním zajel, mohl předvést své umění. V době Kopeckého působení vznikla sériová výroba loutek a pestrých dekorací a vydávaly se také divadelní hry určené pouze pro loutkové divadlo. Oblíbenost tohoto umění nám dokazuje založení *Českého svazu loutkového divadla* v roce 1911 a časopis *Český loutkař* (později jen *Loutkař*), vydávaný v období 1912–1939.

Díky příznivému prvorepublikovému období a skutečnosti, že loutková divadla mají pozitivní vliv na výchovu dětí, na rozšiřování jejich fantazie a vědomostí, vzniká v Českých zemích na dva tisíce převážně amatérských souborů. Svou kariéru v Plzni začal již po roce 1914 nejprve právě jako amatér dnes velmi známý Josef Skupa. Jeho postavy Spejbla a Hurvínka přivábily vnímavého malého diváka – Jiřího Trnku. Ke Skupovu odkazu se však hlásí také Hermína Týrlová a Karel Zeman, které dodnes považujeme za mistry loutkové animace.¹³

¹² Světští je pojem označující danou komunitu lidí, kteří provozují zábavní parky, cirkusi nebo s touto zábavou spojený prodej. (<http://cs.wikipedia.org/wiki/Sv%C4%9Bt%C5%A1t%C3%AD>)

¹³ KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, ISBN 978-802-0421-906.

2. ANIMACE – JEJÍ ČLENĚNÍ

Animace znamená ve své podstatě oživení, vytvoření zdánlivého dojmu, že se různé věci či obrazy pohybují. Jak je již předešle uvedeno, jedná se o klam oka. Při hraných filmech kamera snímá 24 statických obrázků za sekundu, které po promítnutí v určité rychlosti vytvářejí plynulý pohyb. U animace k tomu stačí přesná polovina. Pro vytvoření jedné vteřiny tedy potřebujeme 12 fází, přičemž každá z nich se exponuje dvakrát. Nedokonalost lidského oka tento malý „švindl“ nerozezná.

Podle způsobu expozice snímků dokážeme film rozdělit na hraný a animovaný. U hraného (reálného) filmu kamera exponuje daný děj souvisle. U animace vzniká jeden záběr za druhým použitím tzv. trikové kamery, která je uzpůsobena pro snímání po okénku (stop frame) a funguje tedy spíše jako fotoaparát. Fotografickým přístrojem lze v dnešní době digitální techniky také vytvořit animovaný film. Stačí jen jednotlivé obrázky (fáze) vložit za sebe v určitém počítačovém programu.

2.1 Kreslená animace

První použitou animací bylo oživení ploché kresby. Jakoukoliv postavu či věc bylo třeba rozkreslit po jednotlivých fázích pohybu na papír. Linka se potom z papíru obkreslovala na průhledné fólie, které zvyšovaly efektivitu práce – z jedné strany byl obrys a kresebná linie a z druhé strany (rubové) se jednotlivé figurky či věci kolorovaly (vybarvovaly). Někdy se svrchu ještě mastnou pastelkou dokreslovala například červená líčka, pruhový vzor na peřině nebo stín. Každá taková předloha byla očíslována, aby se po jejím zhotovení fáze nepomíchaly.

Použití průhledné fólie umožňovalo vložení několika pohybových sekvencí na jedno pozadí vytvořené na obyčejném papíře nebo čtvrtce. Pro přesnost sesazení několika takových vrstev na sebe a jejich jednoduchou výměnu sloužilo tzv. uchycení na kovové jehly, které připomínalo např. dnes běžně používanou perforaci plastových obalů určených k vložení do šanonu.

Klasický kreslený film se postupně v 90. letech 20. století přenesl do počítačových programů, které tvorbu v mnohém zjednodušují a navíc šetří materiálem. V některých případech vzniká vše přímo v programech pro animaci, někdy se na papír kreslí linka, která je potom naskenována a vybarvena už v digitálním prostředí. Díky technickému vývoji můžeme kreslenou animaci vidět ve 3D technologii, která klame lidské oko a vytváří iluzi prostoru.

2.2 Loutková animace

Principiálně hodně společného má s hraným filmem loutková animovaná tvorba. Podobně se využívá postavení scény, použití rekvizit, osvětlení a pohyb kamery. Jen herce zastupují loutky nebo předměty a stále je zde trikové pookénkové snímání kamerou.

Veškeré prostředí filmu se musí vytvořit. Výtvarníci používají všech dostupných materiálů pro zhotovení scény, například textilie, plastelínu, dřevo, kov, sádku a další. Tvoří se podobně jako kulisy pro hraný film, jen v menších rozměrech a s předpokladem snadného přístupu do scény, aby bylo možné se dostat k loutkám a fázovat je. Veškerá dekorace, scéna i rekvizity se musejí velikostně přizpůsobit loutkám, jejichž optimální rozměry se ustálily kolem dvaceti až třiceti centimetrů.

2.2.1 Klasická loutka

Klasickými loutkami rozumíme trojrozměrné artefakty. Je nutné, aby splňovaly tři základní parametry: musejí unést tělo, být schopny se hýbat a přitom udržet fázi. K tomu slouží jejich pevná kostra zhotovená z pevných drátů nebo z kovových článků, jež jsou propojeny klouby. K ní jsou připevněny menší části, které drží tvar těla. Následně je celá kostra oblečena do kostýmu. Hlava figury se nasazuje a je jednoduše vyměnitelná podle toho, jak loutka mění ve filmu výraz z klidu do údivu nebo z úsměvu do zamračení a podobně. Někdy však lze nahradit pouze část obličeje, například ústa.

Každý výtvarník se k tvorbě loutek staví jinak. Někdo má stylizované postavičky lidí, jiný si například vytváří různé smyšlené loutky coby obludná stvoření. Jejich charakter je dán nejen jejich konstruováním a výtvarným projevem, nýbrž také následnou animací – pohybem a výrazem. Tuto techniku snad nejvíce rozvinul její čelní představitel Jiří Trnka.

2.2.2 Plastelína

Loutky vytvořené z plastelíny (nebo hlíny) fungují na podobném principu jako loutka klasická. Obsahují uvnitř sebe kostru pro udržení těla i fáze. Animuje se s ní naprosto stejně, ale má navíc tu výhodu, že její jednotlivé segmenty můžeme přemodelovat. Takový způsob animace však vyžaduje větší čas a navíc dovednost „sochařské“ činnosti. Plastelína umožňuje vyjádřit libovolný výraz v obličeji a spolu s gumovitými pohyby působí akčněji.

Oproti klasické loutce vychází její výroba mnohem levněji. Není potřeba složitě vytvářet kostýmy a kostrou bývá obyčejný drát. Celá figura je z jedné hmoty, a proto má jednotný povrch bez struktury.

V Čechách se s plastelínovou animací tak často nesetkáme. Jen občas vzniklo ojedinělé dílo. Například Jan Švankmajer několikrát použil hlínu a poradil si s ní s do-slova sochařským umem, jak se můžeme přesvědčit například v jeho snímku *Možnosti dialogu* (1983).

2.2.3 Loutka poloplastická

Pokud si vzpomeneme na *Medvědy (Potkali se u Kolína – 1965)* od režiséra Břetislava Pojara, potom nejspíš není jiná lepší ukázka animovaného filmu s použitím poloplastické loutky. Oproti předchozím dvěma technikám tato nepotřebuje kostru a umožňuje postavám, aby snadno vzlétly nebo se snadno vytáhly jako špageta. Pro tvůrce tato metoda skýtala mnohem více výtvarného vyjádření.

Postava vypadala jako reliéf a skládala se z několika dílů, které ležely na skle. Mohlo se s nimi posouvat, byly zaměnitelné a snadněji animovatelné. Pod sklem bylo umístěné pozadí a kamera byla upevněna svisle nad celou scénou. Díky určité zploštělosti se hloubka obrazu doháněla osvětlením.

2.2.4 Animace plošková – papírková

Podobně, jako se tvoří animovaný film s poloplastickými loutkami, vznikají tzv. papírkové snímky. Název „papírek“ je zcela opodstatněný. Kreslené postavy na papíře jsou vystřiženy a na papírovém kresleném pozadí fázovány. Pro každou takovou figuru je připraveno několik variant pro pohyb, který je zachycován kamerou svisle upevněnou nad připravenou scénou.

Z loutkové tvorby se jedná o nejlevnější metodu zpracování. Ploškovou animací si velmi oblíbil právě režisér Karel Zeman, který však proti ploché strohosti, kterou s sebou tato technika nese, bojoval například prosvětlováním scény a kombinací papírkové technologie s poloplastikou hlav, jež tvořil z moduritu. Tuto variantu zvolil u *Čarodějova učně* (1977), kde v určitých záběrech i mlýnské kolo použil plastické. Karel Zeman byl všeobecně považován za tvůrce, který rád bořil zažitá pracovní postupy a přinášel nové možnosti tvorby, a to nejen té animované.

3. POČÁTKY ČESKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU VE ZLÍNĚ

Na konci 20. let minulého století prováděl propagační výtvarník a režisér reklamních filmů Karel Dodal první pokusy o oživení kresby ve filmu. Jeho manželka Hermína Týrlová mu v tom byla jeho pravou rukou. Společně vytvořili několik jednoduchých krátkých animovaných filmů, určených především pro reklamní účely.

Ve 30. letech Dodal se svou druhou manželkou Irenou Leschnerovou založil první ateliér zvukového animovaného filmu IRE-film. S Týrlovou však nebyli v žádném sporu a nic jim nebránilo v nadcházející spolupráci o pokus rozpohybovat loutku populárního Hurvínka. Znamou dřevěnou postavu jim vypracoval tenkrát ještě zcela neznámý Jiří Trnka, kterému bylo teprve 25 let.

IRE-film ukončil činnost krátce před vznikem protektorátu, Karel Dodal emigroval do Ameriky a Hermína Týrlová přesídlila do zlínských ateliérů, kde zavedla výrobu loutkových filmů. Její první vlastní „loutkáč“ je o hlavním hrdinovi Ondřeje Sekory a podle něj také nese jméno *Ferda Mravenec*. Tento desetiminutový snímek dal však Týrlové nesmírnou práci. Musela vymyslet kostru loutek, klouby, kterými by je rozpohybovala, jejich ukotvení na plochu dané vytvořené scény a mnoho dalších detailů. Vše se nakonec podařilo a v roce 1944 byl *Ferda Mravenec* hotov.

V té době třicetiletý Jiří Trnka ani netušil, že loutka se mu stane osudovým vysněným povoláním a Karel Zeman teprve experimentoval doma s amatérskou kamerou. Již o rok později však Zeman pracoval na svém prvním krátkém filmu *Vánoční sen*, kde byla do hraného filmu použita loutková i kreslená animace.

Negativ první verze *Vánočního snu*, na kterém původně pracovala Týrlová sama, bohužel shořel, když ve zlínském ateliéru vypukl požár. Týrlová již nenašla odhodlání se do práce pustit znovu, a to byla příležitost pro Zemana. Hranou část filmu režíroval jeho jmenovec Bořivoj Zeman, který později podlehl nadšení z natáčení pohádek (*Pyšná princezna*, *Byl jednou jeden král*, *Šíleně smutná princezna*, *Honza málem králem*).¹⁴

Vánoční sen je u nás první kombinací hraného filmu s loutkovou animací a částečně s kreslenou. V roce 1945 získal film Zvláštní cenu za nejlepší loutkový film na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes. První úspěch byl na světě a česká škola animace mohla začít vzkvétat.

¹⁴ KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVI. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, ISBN 978-802-0421-906.

3.1 Rod Baťů a jejich přínos ke vzniku Zlínských filmových ateliérů

Hermína Týrlová, Karel Zeman i Jiří Trnka začínali od píky. Protože neměli žádné předchůdce, a neměl je tudíž kdo učit oboru animátorství, museli si sami vybudovat českou školu animace. Stáli tedy u kolébky samotného oboru.

Podobně jako oni na tom byl tenkrát Tomáš Baťa, který si se sourozenci ve svých 19 letech založil vlastní strojovou výrobu ve Zlíně. A i když jeho začátky nebyly jednoduché, přesto dokázal jakoukoliv krizi proměnit ve svůj prospěch. U lidí si získal důvěru a v roce 1923 zvítězil v obecních volbách Zlína. Byl stanoven starostou města. Konečně se mu mohla vyplnit vize vybudovat z vesnice moderní město s širokými ulicemi, volnými prostranstvími a vysázenou zelení. Rostly obytné domy, vznikl osmi-patrový Obchodní dům, Společenský dům, Zlín se postupně přetvářel ve město amerického typu.

Jediné, co Zlínu stále chybělo, byla nějaká kulturní složka. Od té se Tomáš Baťa spíše vzdaloval. Šlo mu vždy o úspěchy výrobní, ekonomické a hospodářské, a to vyžadovalo práci a úsilí po prosperitě. Umělce považoval za lenochy, kterým se nechce dělat. Sám tenkrát řekl v rozhovoru s pražským žurnalistou Maxem Hellerem: *„Ach umělci... Malují stále les, moře, nebe – ale tady už není problémů, ty jsou už dávno vyřešeny. Hledám malíře, který by dokázal účinně namalovat člověka, jakou má radost ze svých nových bot...“*¹⁵

Právě tato situace se začala pomalu měnit po nečekané smrti Tomáše Bati. Na jeho místo nastoupil v roce 1932 nevlastní bratr Jan Antonín Baťa. O tři roky později je datován největší kulturní rozmach zlínské kultury. Přispěl k tomu především poradce J. A. Bati Ladislav Kolda, který ho upozornil na fakt, že investice firmy do kultury jsou odpočítávány z daní. Jan Baťa se tedy soustředil na podporu rozvoje filmu, umění a kultury ve Zlíně a již v polovině 30. let byla ve Zlíně založena Škola umění. Brněnští a pražští umělci vyučovali studenty sochařství, malířství a grafickému umění. Vznikla Zlínská galerie, divadlo, baťovské filmové studio, byly pořádány výtvarné „Zlínské salóny“ a „Filmové žně“, jako přehlídky a hodnocení nejlepších českých hraných filmů. Uprostřed továrny ve filmovém oddělení příchodem pražského filmového producenta Ladislava Koldy a Saši Hackenschmieda se zrodil jiný, poněkud nebaťovský svět.

¹⁵ HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu: volné vyprávění*. Vizovice: Lípa, 2002, s. 14 ISBN 80-860-9361-1

3.2 Filmové ateliéry ve Zlíně – pracovní působiště Karla Zemana

Dříve jen jakési fotografické studio pro reklamu produktů Tomáše Bati se s novým nástupcem Janem Antonínem Baťou stalo Filmovým oddělením. V blízkém okolí však nebylo člověka, jenž by se vedení nového oddělení zhostil. Teprve na doporučení si Jan Baťa přizval Elmara Klose z Prahy, který stále nenacházel uplatnění ve filmu či divadle v Praze, tudíž se do Zlína vypravil téměř okamžitě.

Psal se rok 1934 a Elmar Klos si vybíral svůj první štáb. Jeho známý z dětství Ladislav Kolda, v té době zadlužen, přijal Klosovu nabídku natočit reklamní filmy pro firmu Baťa. Spolu s vynikajícím střihačem a filmařem Alexandrem Hackenschmiedem vytvořili základní stavební jednotku pro zbudování a rozvoj Filmových ateliérů ve Zlíně.

Obrázek 2: Filmové ateliéry na Kudlově



Zdroj: <http://www.kudlov.net/historie-a-soucasnost/>

Brzy však poznali, že potřebují jiný prostor pro natáčení, a proto Jan Baťa koupil pozemek na Kudlově. První budova filmového studia postavená v roce 1936 je dodnes známá jako „kudlovská stodola“. Ladislav Kolda se stal jejich ředitelem. Štáb se rozrostl na počet 14 osob a brzy přibyli také kameramani, laboranti a chemikové, osvětlovači, kulisáci, malíři dekorací a další.

Za protektorátu Čech a Moravy byla Barrandovská studia podřízena německým propagandistickým filmům. Ještě krátce před zabráním Sudet Němci chtěl Jan Baťa expandovat s filmy také v Praze, a to v rozsahu větším, než byl Barrandov. Pomalu

začínaly práce v hostivařských opuštěných prostorách mlýna a pekáren a započala také výstavba nových prostor u lesa ve Lhotce za Krčí u Prahy.

Po březnu roku 1938 (vznik protektorátu Čechy a Morava) chtěli Němci po Baťovi výrobu bot pro svou armádu, a tím ho odstrčit od jeho velkých plánů. O dva roky později byly haly v Hostivaři vyvlastněny a filmový štáb byl nucen se vrátit zpět na Kudlov. Z výstavby ve Lhotce sešlo a ředitel Kolda měl plnou hlavu starostí, co si počít s příchozími filmaři z Pražských baťových studií.

Díky skutečnosti, že Kudlovská studia jako jediná na našem území mohla točit reklamní a dětské filmy, se do Zlína vydávali tvůrci všeho druhu ze dvou našich největších měst. V době totálního útlumu českého filmu pracovalo kudlovské studio na plné obrátky. Točily se stále reklamní filmy pro firmu Baťa, která studia stále sponzorovala, ale mimo nich také dokumenty, reportáže, žurnály, medailonky, filmy zeměpisné, baletní, folklórní, populárně-vědecké, naučné a další. Stále však ještě chyběl kreslený a loutkový zábavný film pro děti.

Ještě v roce 1940 byly v Čechách známy pouze grotesky Walta Disneye a Fleisherův *Pepek námořník*. A proto se ředitel Ladislav Kolda vydal do Prahy za svým dlouholetým známým, filmovým kritikem Karlem Smržem, zda by mu neporadil nějaké autory dětských povídek. Jeho prostřednictvím si sjednal schůzku s Hermínou Týrlovou, která mu předložila návrh na loutkový film s hlavním hrdinou Ferdou Mravencem. Ukázala mu vysoustruhovanou loutku Ferdy a natáčení prvního českého loutkového filmu bylo zahájeno v roce 1942.

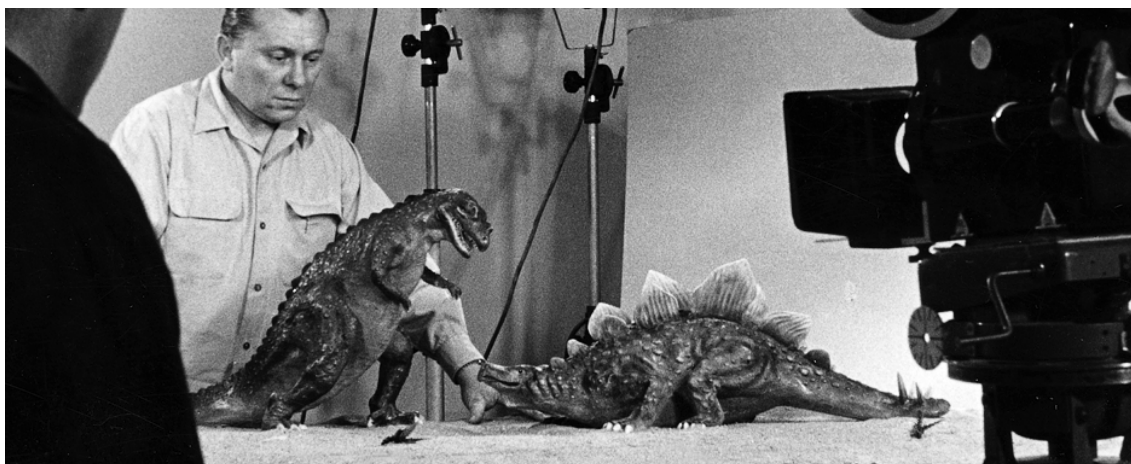
O dva roky později inspiroval tento krátký snímek reklamního odborníka baťovského Domu služby v Brně Karla Zemana, který si podle loutek z filmu vyrobil figurky sám a instaloval je do výlohy jako reklamní lákadlo na Baťovy boty. Zkusil s nimi také natočit amatérský snímek, který později předložil v kudlovských studiích a byl přijat do práce na znovunatočení shořelého *Vánočního snu*.¹⁶

¹⁶ HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu: volné vyprávění*. Vizovice: Lípa, 2002, ISBN 80-860-9361-1

4. KAREL ZEMAN

„Proč vůbec točím filmy? Hledám Zemi nikoho, ostrov, na který ještě nevstoupila noha filmařova, planetu, na které ještě žádný režisér nevztyčil vlajku objevitele, svět, který existuje jen v pohádkách.“¹⁷

Obrázek 3: Karel Zeman při natáčení bojové scény dinosaurů k *Cestě do pravěku*



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

4.1 Dětství Karla Zemana a podněty k jeho tvorbě

Ostroměř u Nové Paky je obcí, kde se narodil učitel, archeolog a spisovatel Eduard Štorch (1878–1956), následovatel slavného rodu loutkářů Matěj Kopecký (1923–2001), ale také, a to především, filmový režisér Karel Zeman (1910–1989).

Karel Zeman se jako malý chlapec potýkal s četnými dětskými chorobami: *„Když řeknete dětství, vybaví se mi především nekonečné dny a týdny strávené v izolaci na lůžku, hořká pachut' léků a studící teploměr v podpaží.“¹⁸* Jeho útočištěm pro zotavování a nabírání sil byl babiččin domek na venkově v blízkosti Labe. Sám kdysi zavzpomínal na toto své období v začátcích první světové války: *„Bydlel jsem sám u babičky na venkově. Dítě nepotřebuje moc, aby bylo šťastné. Trochu lásky, společnost kamarádů a prostředí, které jítří fantazii. Babička bydlela přímo u Labe. V rovině se slévala a rozlévala slepá ramena řeky. Pro malého kluka bylo Labe veletok. Kolem rostly olše a vrby, kvetly květiny a pokřikovali rackové. Ta intenzivní vůně bahna, stojaté vody a puškvorce, to ve mně podnes tvoří vzpomínku, kterou jsem s to*

¹⁷ <http://muzeumkarlazemana.cz/cz/karel-zeman/citaty>

¹⁸ Z rozhovoru s Elmarem Klosem (viz příloha č. 1)

si vybavit kdykoli pouhým čichem. Tenkrát jsem ještě nechodil do školy, a tak jsme celé dny chytali s vrstevníky ryby – takový ten plevel – bělice, cejnky, všelijaké čudly. Sbíral jsem je do zástěry a babička je pekla celé, tak jak byly, v hliněném pekáči. A pak je vyklopila jako štrúdl – nikdy v životě jsem nic lepšího nejedl. Asi taky proto, že jsem jako kluk měl vždycky hrozitánský hlad. Tehdy byla voda v řečišti ještě čirá, proudící. Těžko dnes uvěřit, že jsme ji pili s chutí přímo z dlaní.“¹⁹

Obecnou školu v Ostroměři začal navštěvovat ve svých šesti letech. Za dobré vysvědčení tenkrát dostal malé loutkové divadlo. Jeho nové možnosti v „principálovství“ ho neuvěřitelně nadchly. Sám se tehdy přiznal: „Ty loutky mi otevřely nový svět, docela jiný než ten, který mne obklopoval. Utíkal jsem k nim, jejich svět jsem si přisvojoval, patřil jenom mně. V tomhle světě jsem byl principálem já.“²⁰ Pro malého Karla Zemana se otevřel svět fantazie, kterým byl fascinován, svět, jenž později předestřel očím diváků nejen u nás, ale i v dalších mnoha zemích.

Pro loutky u něj vznikla neobyčejná vášeň, která ho neopustila ani v dobách dospívání. Spolu se čtrnáctičlennou skupinou si v Kolíně založili pimprlové divadélko, kde na výpravě a figurkách spolupracoval s výtvarníkem Hnízdem a občas se ujal role loutkovodiče. Nadšený tvořivostí a fantastickým divadelním světem toužil po studiích na umělecké škole. Avšak i přes naléhání kantorů dotlačili rodiče Karla Zemana na školu obchodní. Mladý, ambiciózní a plný tvůrčího potenciálu se proti jejich rozhodnutí vzbouřil. Sbalil si kufr a s minimální znalostí francouzštiny přes inzerát v zahraničním časopise nastoupil na soukromou školu reklamního výtvarnictví v Aix-en-Provence. Bylo mu tehdy pouhých osmnáct let.

4.2 Škola reklamy

Ve Francii nabyl velmi slušné základy v tvůrčí činnosti a krátce pracoval v ateliéru v Marseille. Tam si poprvé vyzkoušel krátkou animaci a natočil reklamní snímek na toaletní mýdlo měnící se v autíčko. Hojně navštěvoval kino, kde si po představení animovaného filmu kocoura Felixe zašel k promítači a přemluvil jej, aby si mohl na převíjecím stole prohlédnout jedno okénko za druhým, aby pochopil princip vytváření animovaného pohybu.

Ve svých jednadvaceti letech se vrátil domů a prodělal základní vojenskou službu v Pardubicích, kde patřil mezi nejlepší jezdce. Jeho láska ke koním se později pro-

¹⁹ <http://www.sarden.cz/lide/film-fantasticky-filmar-karel-zeman> (ze vzpomínek Karla Zemana)

²⁰ <http://slanina.blog.idnes.cz/c/161717/O-reziseru-Karlu-Zemanovi-k-jeho-nedozitemu-jubileu.html>

mítla nejen do hraných filmů, ve kterých o záběry jezdců není nouze, ale již v prvních Zemanových dílech *Pana Prokouka*, jenž má svého koně Šimla.

Po ukončení vojenské služby mu hospodářská krize již nedávala mnoho šancí na uplatnění v cizině. Podařilo se mu uchytit v reklamě, zejména pro Tatrovku a firmu Baťa. Zeman od počátku patřil k nejlepším propagačním tvůrcům. Nejspíš právě v tomto odvětví získal nejdůležitější poznatky pro svoji pozdější tvorbu animovanou i hranou. Tato zkušenost ho zvláště přiměla vždy v jakékoliv své práci využít všech možností a vyčerpat maximum, což dokazují autorova slova: *„Určitě je reklama dobrá škola. Když nic jiného, zjistíte brzy z vlastních zkušeností, že chcete-li na někoho zapůsobit, ovlivnit ho nebo dokonce vyburcovat k aktivnímu činu – třeba jen, aby si koupil zubní pastu nebo pil více mléka – musíte být stručný a přesvědčivý, říkat fakta zajímavá a zajímavě, útočit na smysly, city i rozum všemi prostředky, jež máte k dispozici.“*²¹

4.3 Setkání s Elmarem Klosem a počátky ve zlínských filmových ateliérech

Krátce po okupaci Československa fašistickým Německem v roce 1939 Karel Zeman tušil, že bude zle, a proto u Bati složil jazykové zkoušky z francouzštiny, aby se mohl pracovním rozjet do jeho marocké filiálky. Zapomněl si však verifikovat pas protektorátními úřady a nakonec zůstal doma. Chvilí tedy působil jako instruktor baťovské školy aranžérů a později nastoupil na pozici vedoucího reklamy do Domu služby v Brně, v Koblížné ulici, kde si brzy vydobyl první úspěchy. V Domu služby pracoval tři roky a během toho času se oženil a založil rodinu.

Osud mu v jeho jednatřiceti letech postavil do cesty Elmara Klose, který, jak již víme, pracoval pro Jana Antonína Baťu a přijel do Brna natáčet soutěž o nejlepší aranžéry. Tu Karel Zeman vyhrál a jeho tvůrčí schopnosti Elmara Klose zaujaly natolik, že mu nabídl práci ve filmových ateliérech na Kudlově. Zeman však chvíli váhal, přece jen měl práci mnohem lépe placenou, než která se mu nabízela. Musel živit rodinu a pustit se za svými tvořivými sny se mu zdálo nezodpovědné. Nakonec se přece jen rozhodl pro nové příležitosti ve Zlíně.²²

Elmar Klos byl tehdy téměř smířen s tím, že Zeman jeho nabídku už nepřijme. A náhle přišel do Zlína dopis. Po letech se Zemana zeptal, proč se přece jen rozhodl. *„Víte, že už nevím? Sám o tom občas přemýšlím. Možná proto, že v důsledku války se*

²¹ V rozhovoru s Elmarem Klosem (viz příloha č. 1)

²² KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, ISBN 978-802-0421-906.

reklama pomalu stávala zbytečnou a já ztrácel smysl práce. Anebo to bylo to staré vábení – najednou tě přepadne chuť všeho nechat, zahodit klíč a tradá do světa. A někdy mě taky napadá – třeba vám to udělá radost – že když jste mě tenkrát v tom Zlíně střídavě strašil a střídavě vyhrával na vábničku, že jste mi řekl něco, já už nevím přesně co, myslím, že to bylo o tvůrčí práci, jako že je to pocit, který nemůže nahradit nic jiného, a mě se najednou zase vybavil obraz mého loutkového divadélka z dětství, a dřív než jsem se stačil okřiknout, hodil jsem ten dopis do poštovní schránky.“²³

4.4 Začátky Zemanovy animované tvorby

Po nástupu do zlínských filmových ateliérů Karel Zeman začal spoluprací s Hermínou Týrlovou na jejím projektu nazvaném *Vánoční sen*. Spíše si zkoušel možné postupy a techniku zpracování animace loutky. Týrlová mu předala své dosavadní zkušenosti. Důvtipný a vynalézavý Zeman je uplatňoval dle svých nápaditých myšlenek o rok později, kdy nešťastnou náhodou zavládl v ateliérech požár a negativ nedokončeného snímku Hermíny Týrlové byl zničen. Ta, zhroucená z velké ztráty, se již neodhodlala na filmu znovu pracovat, a tak Zeman mohl využít svůj potenciál. Postaral se o animaci loutky – plyšového panáčka, zatímco jeho jmenovec Bořivoj Zeman si vzal na starost hranou část krátkého filmu.

Je to jednoduchý příběh malé nemocné holčičky, která pro nové vánoční dárky zahodí svého hadrového panáčka do kouta. Usíná s panenkou v náručí, avšak trápí ji horečnaté sny. Z těch jí pomáhá právě onen zahozený panáček, který ji rozveseluje a tím si zaručí návrat k jejímu srdci, když holčička z horečky procitne.

V čerstvě osvobozeném Československu šlo o vůbec první pokus kombinace živého herce a loutky. V jednom momentě dokonce obraz na stěně ožívuje také kreslená animace, kdy plachetnicí na moři zmítá bouře a silný vítr.

Původní autorka nakonec odmítla mít své jméno v titulcích, i když toho ve finále litovala. V roce 1946 vyhrál *Vánoční sen* na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes Zvláštní cenu za nejlepší loutkový film. Díky režijnímu přeobsazení však vznikly mezi Týrlovou a Zemanem neshody a každý se ve své tvorbě vydal svou vlastní cestou. Týrlová zůstala věrná dětem, Zeman měl mnohem větší ambice. Při společné práci se již nikdy nesešli.

²³ Z rozhovoru s Elmarem Klosem (viz příloha č. 1)

Obrázek 4: Plyšový panáček z filmu *Vánoční sen* tančí na pianinu



Zdroj: <http://mubi.com/films/a-christmas-dream>

V roce 1946 skupina kolem Karla Zemana vytvořila hned dva kratičké animované filmy, které jsou poplatné době. Jde o agitky nazvané *Křeček*, kde tzv. keřasové shromažďovali nedostatkové zboží za účelem zisku a *Podkova pro štěstí*, která upozorňuje na sběr nerostných surovin. *Podkovou pro štěstí* představuje Zeman svého nového loutkového hrdinu – *Pana Prokouka*.

4.5 Loutková tvorba Karla Zemana

Od vzniku *Vánočního snu* po celých deset let se Karel Zeman věnoval výhradně loutkové tvorbě. V průběhu této doby natočil téměř všechny díly *Pana Prokouka*.

Jméno proslulé komické figurky, občánka, který zesměšňuje byrokracii, zve na brigády, vyzývá ke sběru nerostných surovin, pranýřuje alkoholismus, vymyslel Jaroslav Novotný, zakladatel naučného a zábavného filmu pro děti a mládež. První díly vznikly ve sklepě kudlovské stodoly, které si Zeman zřídil hned po válce a kde byl vytvořen již *Křeček* a *Podkova pro štěstí*. Téměř mizivé technické zázemí však mělo za následek horší kvalitu obou snímků, zvláště v nasvícení scény.

Další Prokoukové vznikaly již v původní stolařské dílně, která byla hned vedle ateliéru Hermíny Týrlové. Přibral k sobě bývalého aranžéra Arnošta Kupčíka a stolaře Františka Krčmáře a zaučil je oboru animace. Kameramanem a pomocníkem mu byl také Antonín Horák. Natočilo se celkem devět dílů, z toho poslední, barevný a nejúspěšnější, *Pan Prokouk akrobatem*, vznikl v roce 1959. Všechny byly diváky velmi oblíbené a Zeman za ně obdržel nejedno ocenění (viz příloha č. 2 – filmografie).

Svým způsobem můžeme hledat inspiraci pro stvoření občanů Prokouka v Disneyovské „chaplíniádě“ s postavičkou Myšáka Mickeyho. Již svým ztvárněním se však Zeman odkloňuje od zpracování Walta Disneye, především díky tomu, že není spoután žádnými pravidly. Jan Poš, jeden z předních znalců animované tvorby uvedl: „Walt Disney byl nesporně nejpopulárnější, ale i nejrozporuplnější postavou světové animované tvorby. Přivedl animaci kresleného filmu k technické dokonalosti, ale vzápětí ji sešňeroval takovou záplavou konvencí a předpisů, že jimi nadlouho přibrzdil její další vývoj. Dosavadní grotesku obohatil o poetickou atmosféru, kterou však později přehnal až do líbivé sladkosti. [...] Umění však snáší diktát ještě hůře než stát.“²⁴

Volná tvůrčí metodika tedy byla a je pro vývoj úspěšné animované české tvorby předním hlediskem. Těmi dalšími jsou malé týmové kolektivy, jakási individualita vnitřní fantazie, organičnost a mnohvrstevnatost vztahů režisér – výtvarník – animátor aj.

U Karla Zemana můžeme mluvit především o touze k neustálému experimentu či hledání stále nových možností. O tom se můžeme přesvědčit, shlédneme-li jeho fantastickou pohádku *Inspiraci* (1948) o Pierotovi a Columbíně. Navštívil tehdy železnobrodského profesora sklářské školy Jaroslava Brychtu a požádal o zhotovení figurek vždy v několika fázích z taženého skla. „Tento film jest věnován těm, kdož tvrdou hmotu skla přetavují v kouzelné obrazy svých básnických představ – českým sklářům.“²⁵, takový je úvod v titulcích. Sklář sedící za oknem se trápí, hledá inspiraci pro své dílo, kterou nakonec nachází v kapkách deště stékajících po okenní tabulce.

Obrázek 5: Skleněná Columbína z krátkého filmu *Inspirace*



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

²⁴ POS, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 14-16, ISBN 80-207-0159-1

²⁵ Z filmu *Inspirace* (1949) v režii Karla Zemana

Pod Zemanovými rukama vznikla kouzelná baletní pantomima, ve které uplatnil své pohybové, prostorové a barevné vidění. Tento křehký materiál navíc podtrhuje živost příběhu svými zářivými odlesky, dodává barvám intenzitu. Před Zemanem ještě nikdo sklo neoživil a zřejmě i sám sobě chtěl dokázat, že to jde. Za tento počín získal několik ocenění – Zlatý snop za nejlepší film v Kanadě, Velkou cenu za nejlepší loutkový film v Belgii, Čestné uznání na Mezinárodním filmovém festivalu v Indii a další.

Podle satirické povídky Karla Havlíčka Borovského natočil stejnojmenný film *Král Lávra* (1950), který byl obdařen Hlavní cenou v Karlových Varech, Národní cenou a je považován za jeho nejlepší loutkový počín. Následovala orientální celovečerní pohádka *Poklad ptačího ostrova* (1952) s reliéfními loutkami a dokreslovaným pozadím inspirovaným perskými iluminacemi. Natáčení trvalo celé dva roky. To bylo v době, kdy už Zeman uvažoval o kombinaci loutek s živými herci.²⁶

4.6 Kombinovaný film Karla Zemana

Filmová tvorba v 50. letech byla stále v experimentální poloze, rozvíjela se, rozpínala svůj okruh variability. U nás díky politickým nesnázím závisela reputace kinematografie zejména na animovaných a loutkových filmech dvou tvůrců ze zakládajícího pilíře české školy animace Jiřího Trnky a Karla Zemana. Během 40. a 50. let si získali světovou pozornost. Jednak tato oblast nepodléhala tolik politickým tlakům a navíc jejich světový úspěch jim pomohl zachovávat svobodu v činnosti.

Karel Zeman se však v roce 1953 odklonil od čisté animace, nastavil si laťku opět o mnoho výš a odstartoval svou dráhu s trikovým filmem, který se nám dnes v éře počítačových vychytávek jeví stále více jako kuriozita.

Hana Pinkavová k Zemanově dosavadní loutkové tvorbě uvádí: „Vše, co dosud natočil, byly experimenty, z nichž vycházel k dalším experimentům. Už se cítil dobře vyzbrojen na rozměrnější práci, v níž by byla nosná dramatická myšlenka. Shodou okolností si v té době objednal režisér Sádek pro svůj film *Červená ještěrka u Karla Zemana* trikovou scénu, v níž bojují pravěcí ještěři. Zemanův pokus dopadl velmi dobře a inspiroval jej k *Cestě do Pravěku*.“²⁷

K loutkám, jak již víme, měl Karel Zeman velmi blízko už jako dítě. Později nasbíral zkušenosti s pimprlovým divadélkem, které provozoval ještě s dalšími členy v teenagerovském věku. Díky této praxi věděl, že loutka zasluhuje pozornost přede-

²⁶ KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, ISBN 978-802-0421-906.

²⁷ KLÓS, Elmar. PINKAVOVÁ, Hana. *Historie gottwaldovského filmového studia: v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech*. Praha: čs. filmový ústav, 1984. Texty, 22, s.71.

vším proto, že je jen figurkou, že nemá význam z nich formovat jakési lidské zmenšeniny a oblékat jim lidské šaty. Polidšťování zavrhoval. Naopak, čím více si divák uvědomí, že jde o jednoduchou vysoustruhovanou figurku, tím lépe a radostně bude přijímat celou podívanou. Vždy se bude těšit na další stylizované, umělecky ztvárněné dřevěné tajtrlíky. Pro diváka se tím otevírá svět pohádkové fantazie.

Na ožívování loutek si vyzkoušel možné postupy animace, použití materiálů, práci se světlem a další technické podpůrné složky. Díky své zručnosti si brzy získal dobrou pověst i mezi kolegy z hraného filmu a v roce 1948 zrealizoval scénu bojujících pravěkých ještěrů ve filmu *Červená ještěrka*. V tomto snímku režiséra Františka Šádka je do hrané tvorby promítnuta na pár vteřin sekce animovaná. Zeman později dělicí hráz sféry animované a hrané prolomil. Nadchl se pro myšlenku zprostředkovat mladým školákům výuku pravěku zábavnou formou. Rozhodl se natočit dobrodružnou výpravu do minulosti naší Země. V této fázi své tvorby se odtrhl od své stylizace loutek, protože mu šlo především o exaktnost paleontologických věd. Místo jednoduchých vysoustruhovaných postaviček musel vytvořit makety pravěkých oblud podle vědeckých předloh.

4.6.1 Cesta do pravěku

V kudlovských ateliérech v roce 1953 započaly přípravy k realizaci celovečerního filmu *Cesta do pravěku*. Zeman mj. čerpal inspiraci v knize profesora Augusty²⁸, který mu byl později odborným poradcem z hlediska paleontologie. Předlohou mu byla také kniha *V pravěkém světě* Arnošta Cahy a možná byl již dříve nadšený i Eduardem Štorchem, archeologem, se kterým sdílel své rodiště Ostroměř u Nové Paky. Ze vzpomínek kameramana Antonína Horáka se dozvídáme, že někdy i samotné zkoušky byly velmi pracné: „*Výtvarník Zdeněk Rozkopál a jeho sestra Tonča vyrobili z latexu půlmetrového pravěkého ještěra, aby tento ve spojení s živým chlapcem, jímž byl malý Karlík Zeman, synek režisérův, vypadal ještě více obrovitý, využil jsem perspektivy objektivu, ještěr v popředí a chlapec daleko v pozadí. Takto jsme natočili 60 metrů (2 minuty) zkoušek, které sloužily ke schválení realizace filmu u pražské dramaturgie.*“²⁹

Původně byl scénář J. A. Novotného pojmenovaný *Cesta do minulosti naší Země*. Dalo by se říct, že je to trochu pohádka, především však populárně vědecký

²⁸ Prof. RNDr. Josef Augusta (1903–1968) byl významný český paleontolog, autor populárně-vědeckých knih pro mládež i pro dospělé. Působil na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy v Praze, již byl v letech 1957–1959 děkanem. (http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Augusta_%28paleontolog%29)

²⁹ HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu: volně vyprávění*. Vizovice: Lípa, 2002, s. 54, ISBN 80-860-9361-1

a dobrodružný film, který přispěl ke zvýšení zájmu o prehistorickou dobu zejména u dětí školního věku. Nejen u nás, ale také v cizině byl patrný nárůst prodeje literatury zabývající se touto tematikou. Dodnes je zhruba 90 % faktů zaznamenaných v *Cestě do pravěku* platných.

Obrázek 6: Scénář Karla Zemana k *Cestě do pravěku*, který vypadá jako obrázková kniha, dokazuje, že pro orientaci bylo pro Zemana důležité rozkreslit záběr po záběru. Jedině tak mohl komunikovat se štábem o vlastních myšlenkách, které chtěl realizovat.



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

Na vědeckou expedici, dobrodružnou pouť do minulosti proti proudu řeky, vyráží parta čtyř chlapců. Řeka symbolizuje tok času a díky ní se chlapci stále více přibližují k samotným prvopočátkům života na Zemi do doby, kdy žil trilobit.

Zeman v tomto celovečerním filmu skloubil loutky zvířat s živými herci. Tím zbořil hranice mezi animovanými a hranými scénami. Zejména pro trikovou tvorbu šlo v některých případech o snímek zcela objevný. Především dekorace musely být úměrné velikosti herců, ne loutek. A dinosauři byli někdy poskládáni ze dvou dílů – ploché malby a plastiky z měkkých materiálů, jež umožňovaly pohyblivost. Navíc se snažil co nejvíce přiblížit pravěké realitě, což znamenalo neuvěřitelně náročnou práci. Jen studiu pravěké přírody věnoval režisér mnoho času, další měsíce vytvářel makety pravěkých zvířat, maloval rozměrné, velmi náročné dekorace prostředí a krajiny. Všechny tyto makety potom používal k realizaci své fantazie, která ovšem nebyla stylizací pravěku, nýbrž jeho zobrazením, iluzí skutečna.

Obrázek 7: Natáčení scény mamuta – tzv. dokreslovačka, která perspektivně spojuje reálnou scénu s malbou na desce nebo skle, které je umístěno cca 1,5–3 metry před kamerou. To umožňuje ve filmu vytvořit iluzi prostředí, které neexistuje nebo by bylo příliš nákladné ho postavit.



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

Start chlapecké dobrodružné výpravy, vyplutí z jeskyně, začíná ve skutečnosti na zamrzlém rybníce u Jindřichova Hradce. Další záběry na velké ledové kry jsou již vzaty na vodní nádrži Souš v Jizerských horách. Ta byla vypuštěna a pevný led roztrhali pyrotechnici. Vzniklo tedy ideální prostředí pro „dobu ledovou“. Další vodní plochou byla přehrada Fryšták. Místo na řece Váh u Šaly na Slovensku posloužilo pro natáčení exteriérů hrané části filmu, plavby chlapců (obrázek 9). Váh tehdy ještě nebyl vůbec regulovanou řekou a díky své divoké vodě, která strhávala břehy a vytvářela strmé svahy, nemusel Zeman přírodu téměř nijak dotvářet. Jen někde bylo zapotřebí trocha tvůrčího zásahu: „...okolní divokou přírodu doplňoval výtvarník, Zdeněk Rozkopal, kaširovanými sololitovými modely pravěké vegetace. Při natáčení hrané části musel být přítomen kameraman kudlovské trikové části Antonín Horák, aby určoval krycí masky pro kombinaci hrané části obrazu s animovanými modely veleještěrů v kudlovském studiu. Ke každému kombinovanému záběru musela být natočena desetimetrová mrtvolka pro okénkovou skákačku pro barevné a hustotní srovnání hrané části obrazu s trikovou.“³⁰

³⁰ HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu: volné vyprávění*. Vizovice: Lípa, 2002, s. 54, ISBN 80-860-9361-1

Obrázek 8: Záběr v bažině z filmu *Cesta do pravěku*
(natáčeno v hostivařských ateliérech)



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

K brouzdání v bažinách přesličkového pralesa posloužily tehdejší hostivařské ateliéry. Speciálně pro tyto náročné scény byla zhotovena asfaltová vana, do níž se naaranžovala kaširovaná vegetace. Prostor se napustil vodou, která se obarvila na bahnitý kolor a celá scéna byla dotvořena malovaným pozadím. Výsledek vypadal natolik věrohodně, že si uměle vytvořeného prostředí žádný divák nevšimne. Oproti tomu naprosto reálné bylo německé pobřeží na Rujaně použité pro závěr celého filmu.

Obrázek 9: Dokumentace z natáčení – vytváření iluze pravěké přírody; na obrázku vlevo je loďka s loutkami, které zastupují herce. Pro vytvoření tohoto záběru by bylo téměř nemožné jinak vytvořit pravěké prostředí, proto si Zeman vypomohl loutkou.



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

Karel Zeman byl náročným režisérem a především perfekcionalistou. Detaily záběrů měl předem promyšlené, dokud se výsledek práce neshodoval s jeho představami, nebylo hotovo. Své dosavadní znalosti a zkušenosti s loutkovou tvorbou při realizaci filmu *Cesta do pravěku* ještě rozšířil. Jednak použil částečně pohyblivé modely zvířat a pak v některých scénách animoval ploškovou a loutkovou animaci zároveň, v jedné scéně. Kombinoval tedy i animované techniky vzájemně. Někdy použil člověka ze štábu, jenž si musel navlékat zhotovenou latexovou obludu a simulovat pohyb pravěkého zvířete (obrázek 9 vlevo).

Obrázek 10: Největším zhotoveným modelem pro film byl stegosaurus vytvořený v životní velikosti ze sádry.



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

Malování a konstruování prehistorického prostředí a jeho následná instalace v exteriéru za účelem natočení leckdy jen několikavteřinových scén si vyžádala mnoho času a trpělivosti. Například jen pro záběry s brontosaurem bylo zapotřebí několik hodin příprav.

Na obrázku 11 je znázorněno, jak natáčení pravěkých zvířat u vody s živými herci probíhalo. Skutečný horizont u řeky Váh na Slovensku zakrývala malba hor různých geologických etap a před kamerou byl vždy postaven model dinosaura a přírodních úkazů. Za kamerou již vychází výsledek téměř dokonalé iluze dávno zaniklých krajín. Rázem se chlapi ocitají v jiném světě. U těchto záběrů je použita

animace v reálném čase. Dinosauři měli většinou ploché tělo a plastickou hlavu, kterou se pohybovalo převážně pomocí táhel. Byli tedy pohybliví jen částečně. Zde se na scénách překrývá dinosaur s chlapci na loďce, proto tu nebyla možná jistá dvoj-expozice.

U té se část obrazu zakryje maskou, natočí se hraná sekvence, film se převine a exponuje se znovu, tentokrát však okénko po okénku s animovanými záběry v ateliéru. Uvedený postup si na tehdejší dobu vyžadoval přesnost a plánování, protože pokud by záběry v případě použití masek nevyšly, film by se zahodil a natáčení by mohlo začít nanovo. Zeman měl v tomto směru výhodu. Byl precizním tvůrcem, detailistou. Již před natáčením musel mít vše pečlivě promyšleno, jinak by práce vyšla na zmar. Nejen v tom spočívala Zemanova genialita.

Obrázek 11: Scéna s brontosauřem z *Cesty do pravěku*



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

Člověk, který se podílel na natáčení a patřil do filmového štábu, svou práci přispíval zrovna tam, kde bylo třeba. Profese se v podstatě tolik nerozlišovaly, jak uvádí vedoucí výroby Karel Hutěčka: „Když se na Fryštátské přehradě natáčely vodní záběry s ještěřem, tak šli do vody všichni. Animátoři, asistenti, produkční. Všichni prostě u Zemana museli dělat všechno, i při výrobě zvuků a ruchů. To nám ale všem pomáhalo při další práci, získali jsme přehled o celé výrobě a věděli, co je možné a co není možné. I když u Zemana to druhé bylo málokdy.“³¹

Tvorba v exteriérech byla pro mnohé tak trochu rozptýlením a leckdy i nabíráním sil pro triky dělané v ateliéru zlínských filmových studií. Kameraman Antonín Horák vzpomíná na neobyčejně náročné dotáčení hraných scén v kudlovských

³¹ KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 45, ISBN 978-802-0421-906.

interiérech, kde musel zachovat vyvážení barevných složek části hrané exteriérové s umělým osvětlením v ateliéru: „K tomu jsem si z ustálených neexponovaných diapozitivních desek 8×8 cm, kde zůstala čistá průhledná emulze, vyrobil sadu modrých filtrů různého odstínu modré a to barvami DUHA, šatů z pruha. Tomu se pražští pracovníci vědeckého filmového ústavu posmívali, že je k tomu zapotřebí měření speciálními přístroji. Ale nám stačila „okometrie“, prosté srovnání barevnosti pohledem.“³²

Ve filmu byly na některé trikové scény použity loutky zastupující herce nebo jejich fotografie později oživené způsobem tzv. ploškové animace (v takovém případě pozadí těchto záběrů bylo vytvářeno z fotografické koláže). Málokterý divák by si povšiml této náhrady, aniž by o ní věděl. Režisér záměrně u těchto sekvencí upoutává pozornost jinam, většinou na pravěké zvíře, které dramatičností převyšuje akci mladých dobrodruhů.

Obrázek 12: Loutky na mechanickém zařízení pro pohyb a natáčení v reálném čase



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

Karel Zeman byl velice vynalézavý člověk. Pro natáčení v reálném čase rozpochoval figurky pomocí táhel nebo vlastnoručně vyrobených mechanických strojků. Na obrázku 12 jsou loutky na mechanickém zařízení, které simuluje chůzi chlapců. Tento vynález sice ve filmu nebyl použit – Karel Zeman si jej zkonstruoval později pro zábavu dětem, které ho navštěvovaly – dokazuje však režisérovu vynalézavost. Loutka umožnila Zemanovi animovat technologicky a perspektivně náročné

³² HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu: volné vyprávění*. Vizovice: Lípa, 2002, s. 55, ISBN 80-860-9361-1

záběry v malém měřítku. Tímto způsobem zrealizoval to, co by jinak bylo neuskutečnitelné z pohledu techniky nebo financí.

Cesta do pravěku byla velice náročným filmem na zpracování, a to nejen po technické stránce, kdy se dělalo několik triků v jedné scéně, ale také ve zhotovení samotných maket. Všechno vedlo k prodlužování stanovených termínů, což bylo pro vedoucího produkce Karla Hutěčku zlým snem. O Karlu Zemanovi řekl: „*Nebylo to proto, že by nestačil nebo byl líný. Naopak. Byl perfekcionista a trval na dokonale odvedené práci. A tak hořely termíny a nafukovaly se rozpočty. Tam, kde jsem ušetřil na jiných filmech, mohl jsem dopomoci Zemanovým snům.*“³³

Celovečerní film se podařilo dokončit v roce 1955 a Zeman za něj obdržel několik vyznamenání a cen a především také pozornost a zájem malých diváků. Tvrdí se, že Steven Spielberg se nechal tímto slavným dílem inspirovat k natočení trilogie *Jurského parku*.

4.6.2 Vynález zkázy

Počátky filmové historie položili tři muži dvou jmen – bratři Lumiérové a Georges Méliès. Bratři Lumiérové poprvé promítli film v roce 1895 v Grand Café v Paříži a viděl jej i Georges Méliès, kterého událost natolik nadchla, že si o rok později pořídil vlastní promítací stroj. Provedl na něm malá vylepšení, odstartoval vlastní projekce svých krátkých filmů, založil vlastní produkční firmu a zařídil si vůbec první filmový ateliér.³⁴

Méliès je prvním filmařem, který se zajímal o příběh. Chtěl pouhé zachycování skutečnosti (jak to dělali Lumiérové) povznést na vyšší úroveň, na umění. Původním zájmem mu bylo divadlo a kouzelnictví a určité nápady přenášel do svých krátkých šotů. Pracoval s filmem jako iluzionista, byl zakladatelem prvních filmových triků – dvojexpozice a především stop triku, na který přišel náhodně, když se mu jednoho dne zasekla kamera. Využíval divadelních prostředků, jakými byly kulisy, kouřové efekty, kostýmy a rekvizity. Svým filmovým vyjadřováním se úplně odklonil od Lumiérovské strohé dokumentaristiky a prostých záběrů reálného světa a zhmotňoval svou říši snů.

V kinematografii tedy vznikly dvě základní linie. První – lumiérovská – se opírá o zaznamenání faktu, záznam skutečnosti, která je před kamerou daná. Druhá linie –

³³ KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVI. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 43, ISBN 978-802-0421-906.

³⁴ http://cs.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s

mélièsovská – před kamerou vytváří svět fantazie, který vznikl jen za účelem natočení do filmové podoby.³⁵

V roce 1912 Méliès natočil svůj poslední film a od té doby se o ztvárnění umělé reality nebo o použití trikových efektů nikdo více nezajímal. Teprve Karel Zeman svým dalším celovečerním dílem *Vynález zkázy* (1958) obrodil typ jeho filmu a posunul jej mnohem dál, na svou dobu až k samotnému kraji svých hranic, technických i kreativních možností, jimiž doslova šokoval svět. Jak napsal Algemeen Dagblad: „Nyní však ke jménu Mélièsovu musíme připojit ještě jméno Čechoslováka Karla Zemana, který svým vynálezem zkázy vytvořil Vernův svět s tak plnou atmosférou, s takovou ironií a vynalézavostí, že duchovní svět díla Julese Verna je zde zobrazen naplno.“³⁶ Zrodil se český Méliès.

Karel Zeman již od svého dětství miloval utopistické dobrodružné romány Julese Verna. Přečetl je snad všechny a v průběhu života se k nim ve volných chvílích rád navracel. Psal se rok 1956 a ve světě ještě stále dozníval šok z historicky prvního použití atomové bomby, která byla v srpnu 1945 shozena na japonská města Hirošimu a Nagasaki.

Obecně se vypráví, že tuto událost předpověděl Jules Verne v jednom ze svých utopistických románů, který pojednává o vynálezci nebezpečné ničivé zbraně, profesoru Rochovi, jenž byl unesen zlotřilým Artigasem, aby mu ničivou sílu poskytl a zmocnil se světa. V tom mu však ve vernovské novele zabrání mladý inženýr Simon Hart, profesorův asistent, který pro lidstvo vybojuje svobodu a pro sebe srdce mladičké profesorovy dcery. Scénář vypracoval František Hrubín s poetikou sobě vlastní a s lehce vtipnými dialogy vypomohli Milan Vácha a Jiří Brdečka³⁷. S dokonalým Zemanovým zpracováním vznikl film plný lehkého žertu, ironie, naivity, který vede až ke grotesknosti.

Již mnohokrát Zeman přemýšlel o ztvárnění některého z Vernových děl. Stále však hledal cestu, s níž by divákovi předal nejen myšlenky a příběhy románů, ale také onu fantastičnost a napětí s jakým byly knihy psány. Nakonec zakotvil u podobného postupu, kterým se řídil ve ztvárnění *Cesty do pravěku*. V ní se držel a inspiroval

³⁵ HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986

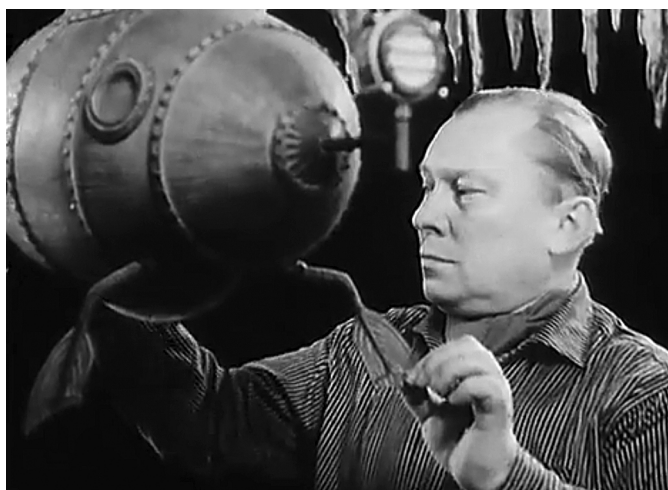
³⁶ DAGBLAD Algemeen in HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 82.

³⁷ Jiří Brdečka byl proslulý český novinář, publicista, spisovatel, scénárista, výtvarník, kreslíř, ilustrátor a filmový režisér hraných i animovaných filmů. Mezi jeho nejznámější počiny patří scénáře dodnes nejlepších českých parodií *Limonádový Joe aneb Koňská opera*, *Adéla ještě nevečeřela*, *Tajemství hradu v Karpatech* a z pohádkové tvorby např. *Byl jednou jeden král*, *Císařův pekař a Pekařův císař*. Pro Karla Zemana napsal scénáře k *Vynálezu zkázy* a *Baronu Prášilovi*. (cs.wikipedia.org/wiki/Jiří_Brdečka)

ilustracemi v knihách a zvláště u Vernových románů pochopil, jak tehdejší dřevorytiny³⁸ byly pro čtenáře dobrodružných příběhů důležité. Nahrazovaly fotografie a pomáhaly příjemci četby vytvářet ony fantaskní světy, dotvářely obrazy příběhů, oživovaly kapitána Nema nebo obrovskou oliheň s deseti chapadly, zobrazovaly vzducholodi, rakety na měsíc, ponorky aj. Zeman věděl, že nejen samotný text, nýbrž také ilustrace společně zhmotňovaly vnitřní světy Julese Verna, oživovaly duši příběhů: „*Charakter těchto ilustrací, zachovávajících věrně ráz světa Verneových fantazií, je jednou provždy dán i technikou jejich provedení. Tak jsem došel k přesvědčení, že můj zfilmovaný Verne musí vycházet nejenom z ducha díla, ale současně z charakteristických tvárností původních ilustrací, z nichž musí být navenek zachováno aspoň zdání, že jde o rytiny.*“³⁹ S nadšením se pustil do práce, aniž by věděl, jaký ohlas ve světové kinematografii bude mít.

Tedy méně známou Vernovu knihu sehnal ve starším vydání s původními rytinami autorů Léona Benetta, Édouarda Rioua a George Rouxe. Aby zachoval ráz ilustrací, je film natočen černobíle, navíc ve všech záběrech ponechává linii, která je pro dřevorytiny typická a k ní přizpůsobuje také kostýmy herců. Udržel si tím vazbu s Vernovými publikacemi. Stylem zpracování i náročností se filmový kouzelník Karel Zeman posouvá opět o příčku výš. Využívá širokou škálu svých animačních postupů.

Obrázek 13: Karel Zeman animuje ponorku



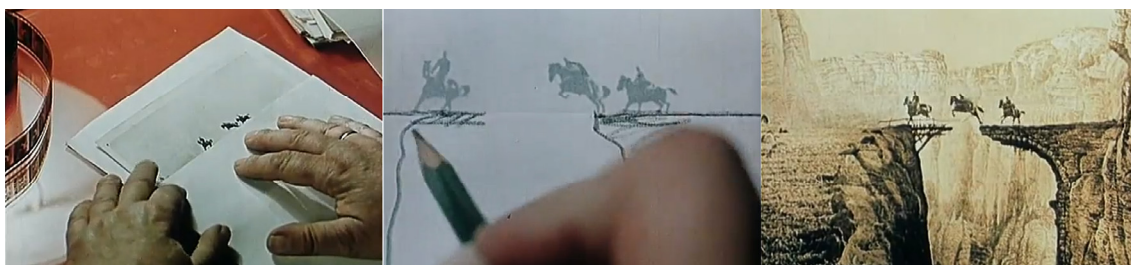
Zdroj: <http://www.youtube.com/watch?v=Go9WyhYIREA>

³⁸ Dřevorytiny ve starých knižních vydáních, ale i v novinách, nahrazovaly fotografie. Šlo o období, kdy ještě nebyla známa jiná tisková metoda než knihtisk (tzv. tisk z výšky), pro který musel být vytvořený štoček. Jako nejsnadnější cesta pro tisk z výšky u obrázků byly právě dřevorytiny. Samotný styl provedení dřevorytin drammatizuje.

³⁹ KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 47, ISBN 978-802-0421-906.

O skutečnosti, že ve *Vynálezu zkázy* Zeman použil dalších triků, se rozepisuje Antonín Horák: „...zde byly triky ještě náročnější. Nestačily pouhé ploché masky, obraz bylo nutno skládat až z pěti různých složek ze vkopírovaných hraných pohybových masek, reálných obrazů a malovaných dekorací. K tomu jsem dal objednat z Barrandova dvoupásovou kazetu. V předním pásu běžela pozitivní kopie hrané scény jako pohybová maska, v zadním pásu negativní surovina pro snímání animovaných doplňků záběru po okénku a malovaná dekorace.“, příklad k této technice popisuje u snímku *Baron Prášil* (1961): „...živá skupina jezdců na koních byla snímána v dolní části s černou maskou, která kryla terén pod jezdci. Za nimi byla bílá obloha. Tím vznikla černá pohybová maska jezdců v čistě bílém prostředí. Pozitivní kopie jezdců byla v kameře kopírována na negativní surovinu, bílé prostředí jezdců bylo doplněno malovanou dekorací vysokých hor v pozadí a hlubokou propastí pod jezdci na koních. První z jezdců se zřítí do propasti, což bylo doplněno snímáním animovaným po okénku.“⁴⁰

Obrázek 14: Dokreslování pozadí k filmu *Baron Prášil*. V této scéně je všechno reálné kolem herců (jezdců na koních) zaměřeno za kresbu a v určitém momentu je jeden z aktérů mistrně nahrazen animací, v níž se pod koněm prolomí zbytek rozpadlé lávky a kůň padá dolů do propasti. K tomuto triku posloužilo pár okének ploškové animace.



Zdroj: <http://www.youtube.com/watch?v=Go9WyhYIREA>

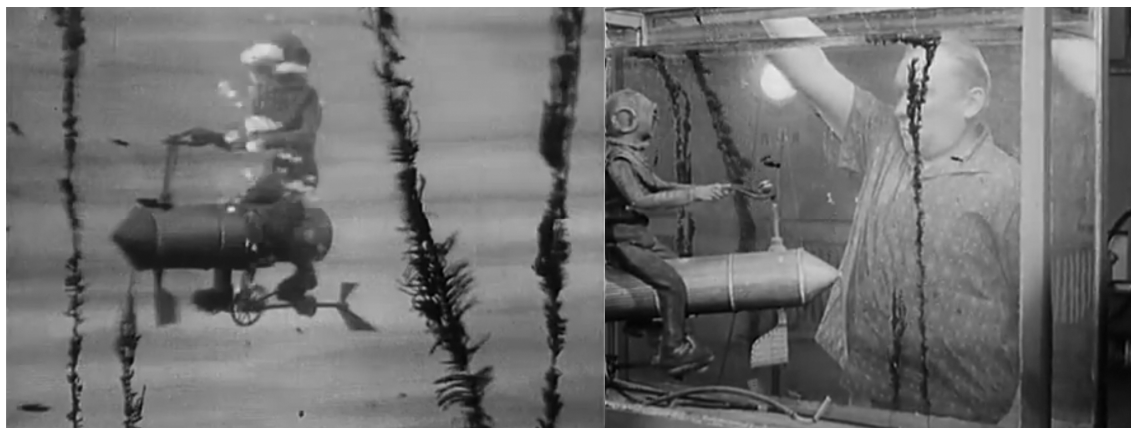
Vymyšlenou scénu si nosil Zeman v hlavě a záběry zakresloval do scénáře, takže vypadal spíše jako obrázková kniha. Byl to nejspíš jediný způsob, jak si zachovával orientaci v rozpracovaném filmu. Aktérům předem vysvětloval, jak by obraz měl ve výsledku vypadat, udával jim pouze své představy, aby mohl natočený hraný záběr doplnit animací loutkovou či kreslenou a dalšími maskami. Herci tedy neměli mnoho volného prostoru k osobnímu individuálnímu vyjádření. Byli předem svázáni pravidly a instrukcemi, pouze dokreslovali vytvořený obraz. Aktér, který měl bojovat

⁴⁰ HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu: volné vyprávění*. Vizovice: Lípa, 2002, s. 57, ISBN 80-860-9361-1

s obrovskou chobotnicí, musel stylizovat svůj projev a přizpůsobit se loutce, kterou byl v některých prostřizích nahrazen. Musel hrát podle pokynů režiséra, protože chobotnici neviděl. Tím Zeman zbořil předěl mezi animací a hraným filmem: „...slučuje všechny výtvarné možnosti animace, koláže a hraného filmu, vytváří tak obzvlášť překvapující a naprosto nenapodobitelný svět.“⁴¹

Film si opět vyžadoval výrobu spousty maket. Tentokrát šlo o ponorky a její strojovny, lodě, balón, vzducholodě, parní lokomotivu, podmořské bicykly a další drobné mechanické strojky. Dřevoryteckou linii vytvářel pomocí válečku z tvrdé gumy, která měla tendenci se občas lehce zvlnit, což výsledným obrazům a maketám dodalo podobnou dynamičnost, jakou měly knižní ilustrace. V některých případech opět zastupují herce loutky nebo jejich fotografie. Na zhotovení scén spolupracoval Zeman s výtvarníky Zdeňkem Rozkopalem, Zdeňkem Ostrčillem a dalšími. Něco bylo plastické, jiné malované, další fotografované. Zajímavé jsou scény pod vodou, realizované jednoduchým zvlněným sklem postaveným před kamerou či plochým naaranžovaným akváriem nebo oživené fotografické koláže herců s prostředím. U moře, které je exponováno přes dřevoryteckou linii vytváří vlnění velmi zajímavý efekt, kdy se nám zdá, jako by se samotné rytecké proužky vlnily též. Jde však pouze o optický klam.

Obrázek 15: Natáčení scény „pod vodou“, kde Zeman použil úzkého vysokého akvária a skrze něj animoval loutku na vodním bicyklu.



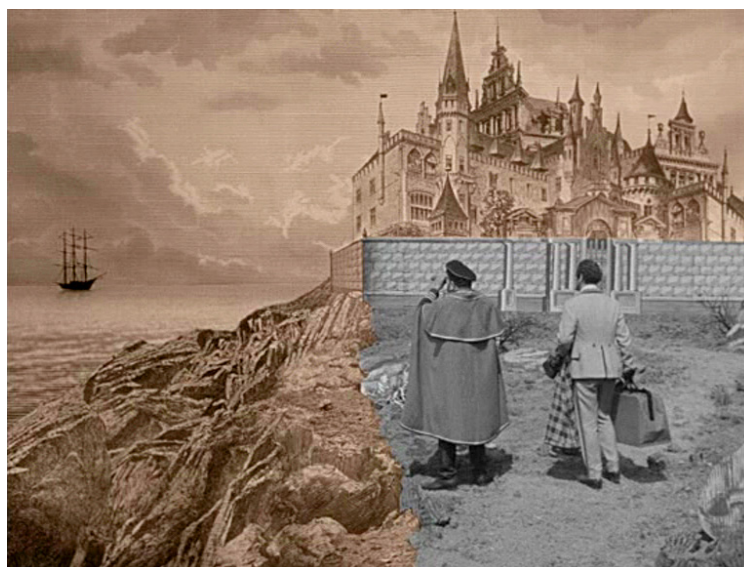
Zdroj: <http://www.youtube.com/watch?v=Go9WyhYIREA>

Film byl oproti *Cestě do pravěku* ještě propracovanější, můžeme si všimnout malých jednoduchých detailů, které vtipně doplňují ilustrativní celek. Scénografie byla

⁴¹ HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 35

velmi náročná, protože bylo potřeba malovat mnoho kulis a doplňující scénérie (obrázek 16). Jedině touto pracnou metodou mohl Zeman tvořit neexistující světy. Stejně jako v *Cestě do pravěku* jsou i zde použiti především neherci. Jen u některých rolí poznáme někoho známého. Například inženýra Harta si zahrál tehdy ještě ne tolik proslulý divadelní aktér Lubor Tokoš. Do role starých pirátů obsadil dokonce starce z domova důchodců. Ve *Vynálezu zkázy* záleželo u výběru postav spíše na vzhledu, protože Zeman tvořil tento film především obrazem. Do něj jednotlivé osoby stylizoval dle svých představ.

Obrázek 16: Dva záběry z filmu *Vynález zkázy*. Na obrázku nahoře je černobíle označeno, co je skutečné. Domalované je v sépii. Zeman scény vytvářel jako skládačku, jako nějaké puzzle. Obrázek pod ním ukazuje rafinované vytvoření kulis. Někdy i pár pomalovanými plochami Zeman vytvořil neuvěřitelné prostory.



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

Velice důmyslně a citlivě jsou do filmu vloženy ruchy a hudba. Zvuk je velmi vhodně stylizován a zapadá ke každé scéně. Tu je přidán, tam utlumen. Například strojovna ponorky přede jemně jako hrací skříňka, zvonky u kola zaslechneme, když potápěči jedou za sebou. Dodaný orchestr našeho nejlepšího filmového hudebního skladatele Zdeňka Lišky celé dílo ještě umocňuje, rytmizuje, dodává mu chybějící barvu a spojuje jej v kouzelný fantastický svět.

Není tedy divu, že Vynález zkázy sklidil obrovský úspěch. Byl promítán ve dvaasedmdesáti zemích současně a na Mezinárodním festivalu EXPO 58 v Bruselu vyhrál hlavní cenu. „*Viděl jsem tehdy v sále obrovského soutěžního kina na EXPO 58 velmi dospělé a jindy otrlé kritiky z celého světa, jak jásají naprosto uvolněně a docela klukovsky upřímně nad oním zjevením krásna uskutečněné fantazie.*“⁴² Tisk mnoha zemí psal o nově zrozeném Mélièsovi, oživení starých rytin z Vernových románů, mistrném skloubení kresby, loutky a herce a originálním vtipným a ironizujícím podání. Karel Zeman získal obdiv mnoha filmových tvůrců, kterým dodneška vlastně není úplně jasné, jak dokázal něco tak neuvěřitelného natočit.

Dnes, ve světě počítačové magie, si nejspíš jen málokdo dovede představit, jak pracný musel celý film být. Není tedy divu, že vznikl téměř tři roky. Zato však se jedná do současné doby o nejúspěšnější počín české kinematografie vůbec.

4.6.3 Baron Prášil

Třetí nejlepší celovečerní kombinovaný film Karla Zemana inspirovaný románem Gottfrieda Bürgera se jmenuje *Baron Prášil* (1962). Nejde však o pouhý mechanický přepis literárního díla. Zeman si příběh domyslel a kniha mu posloužila spíše jako prostředek zvýraznění vlastní tvorby. I zde použil ilustrace, tentokrát francouzského grafika 19. století Gustava Dorého, které měly dopomoci k úplnému odpoutání od skutečnosti.

Intenzivní přípravy začaly v roce 1960. Se scénářem a dialogy mu vypomohli Jiří Brdečka a básník Josef Kainar. Původní Zemanův záměr se ubíral směrem k dobovým dobyvatelům vesmíru, kdy myšlenka putování člověka mimo Zemi ještě nebyla realizována. Nakonec mu však přišlo daleko zajímavější a přesvědčivější zobrazit „...*velikost lidské myšlenky prostřednictvím Barona Prášila...*“⁴³, jak sám zmínil a jak se můžeme dopídit hned v úvodu filmu ze slov, jenž pronese Cyrano: „*Můj*

⁴² KLIMENT, Jan in HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 46

⁴³ HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 20

pozdrav, přátelé! To starý Cyrano vás vítá. Sem, ke mně! Přišli jste právě v čas, kdy okamžik si kabát převléká. Patřila Luna dosud jenom nám – básníkům, snílům, smělym fantastům, i dobrodruhům v bílých parukách. Fantastům v redingotech i těm v divných přílbách ze stránek nových románů. A odjakživa ovšem milencům, těm Luna vždycky náležela nejvíc. Nyní však širák odhazuje v dál; ať letí hvězdám v ústrety! Ať naším jménem vítá všechny vás odvážné, kdo jste už na cestě do velké náruče, která se zve Vesmír.“⁴⁴

Jde o souběžné pojednání o technice a vědě, ale také o umění a poezii. Ve filmu převládá svět Prášilovský, protože je to právě baron, kdo bere Tonika na jakousi exkurzi po svém světě překypujícím romantikou. Zeman se rozhodl o kontrast mezi rokokovým kavalírem, lamačem ženských srdcí Baronem Prášilem a současným moderním mladým astronautem Toníkem, který nepodléhá světu snění a fantazie, ale jde přímou reálnou cestou.

Obsazení se již neujímají jen neherci nebo divadelní aktéři, ale přední čeští profesionálové, kterými byli Miloš Kopecký, Jana Brejchová, Rudolf Jelínek, Karel Höger, Jan Werich, Eduard Kohout, Karel Effa i Rudolf Hrušínský. Tentokrát herci nejsou již tolik svazováni kresebnou předlohou. Mají volnější pole působnosti. Možná je to díky tomu, že z klasické loutkové animace už je toho ve filmu vidět velmi málo, ale především celkové stylizované kresebné prostředí dává prostor dramatičnosti. Daleko více však používá v trikových záběrech tzv. ploškovou animaci, která pracuje s dvou- rozměrnými připravenými rekvizitami. Pro Zemana potom nebyl problém uskutečnit některé scény lodí na moři nebo plujícího barona Prášila pod vodou, kterak jede na mořském koni obklopen mnoha rybami, kochajíc se mořskou pannou.

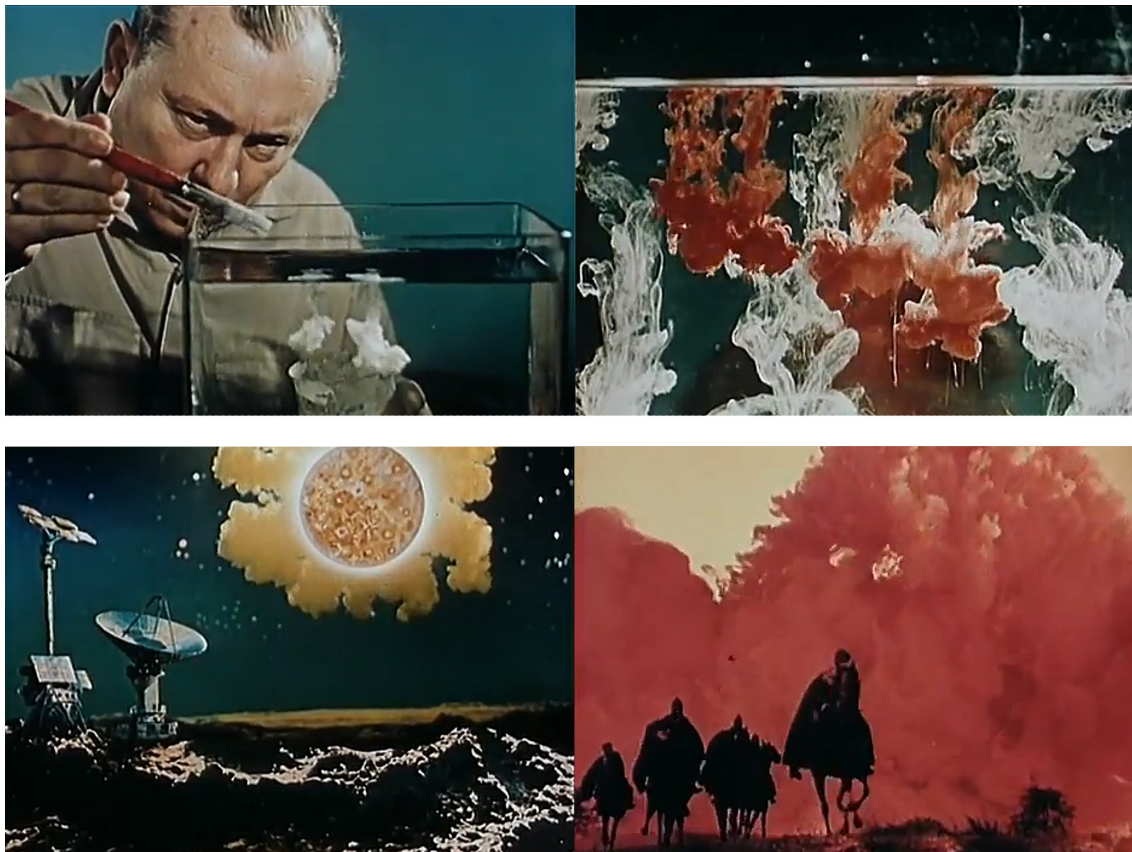
Film v průběhu střídá barvy podle děje nebo událostí, umocňuje emoce, slouží ke grotesknímu vyostřování detailu, zdůraznění rytmu nebo symbolizuje například krvavé běsnění apod. Barva je tedy funkční dramatickou složkou, nikoliv pouze popisnou formou, což je u režiséra také novinkou. Poprvé barvu používá jako dynamický prvek: „*Barva není pro Zemana naturalistickým koloritem, ale dramatickým efektem, uměleckou možností dosáhnout určité nálady, dát scéně žádanou jednotnost, proměňuje skutečnost v poezii, v sen.*“⁴⁵

Celé natáčení bylo uskutečněno na černobílý filmový materiál. Teprve potom Zeman dobarvoval scény pomocí barevného negativu. Proto jsou některé sekvence filmu kupříkladu jen do historizující sépie nebo zasněné modři.

⁴⁴ Z filmu *Baron Prášil* (1961) v režii Karla Zemana

⁴⁵ HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 43

Obrázek 17: Kapáním barvy do vody vymyslel Zeman další trikový efekt, který sám o sobě vyvolává napětí a dramatizuje. Červená mračna na posledním snímku symbolizují hrozbu nepřítele, jenž pronásleduje Barona Prášila s Toníkem a princeznou. Stejnou metodu použil i později v animované hororové pohádce *Čarodějův učeň*.



Zdroj: <http://www.youtube.com/watch?v=Go9WyhYIREA>

Důvod úspěšnosti Zemanových filmů tkví také v tom, že využívají princip překvapení: „Nepočítám s tím, že by diváka zajímal děj. Divák je spíš zvědavý na inscenaci. A zde je jedno nebezpečí trikového filmu: divák si po několika desítkách metrů zvykne na techniku a nudil by se, kdyby nebyl stále znovu překvapován. Nemusí to být vždycky bezpodmínečné triky v obraze, ale třeba vtip v hereckém projevu, gag, kontrapunkt komentáře s obrazem, neočekávané spojení obrazů. [...] Prostě potřebuji každých dvacet metrů překvapení.“⁴⁶ Zejména *Baron Prášil* je plný překvapení a gagů, kterými vždy nadchne diváka. A tak v podmořském světě připlave k Baronu mečoun s nažehleným kabátkem na ramínku, mořská panna se promění ve žraloka, protože slovy Barona Prášila: „...jak už to bývá u ženského pokolení, když si jich člověk

⁴⁶ HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 22

nevšimne, hned ukážou zuby [...] takové zuby však žádné potvůrce ještě nenarostly, aby schruply Barona Prášila...“⁴⁷

V hraných scénách excelují výborní čeští herci. Každý svým osobitým projevem vhodně stylizuje svou filmovou postavu. Například Kopeckého nonšalance vystihuje typického barona rokokové éry, Werich jej svým brilantním slovním poštučováním přivádí k nutnosti dokazovat svou originalitu a výjimečnost a z barona činí chvástala. Brejchová v roli benátské princezny svou krásou a půvabem, které podtrhuje její romantický kostým, nevinně dostrkává barona k pokušení, aby o ni soupeřil s Toníkem, jenž patří mezi fantasty moderní doby 60. let a Toníkovi tak dokázal sílu svého kavalírství. Postava Barona Prášila je nejspíš nejvýraznější Zemanova práce s hercem v celé jeho tvorbě.

Aktéři zastaly velkou část dramatické složky, Josef Kainar a Jiří Brdečka napsali dialogy, Zeman pracoval i myslel hlavně obrazem. Největší pozornost věnoval vždy vizuální stránce věci: *„Děj mých filmů vyplývá z obrazové představy. Proto je na prvním místě obraz a teprve po něm následuje situace, jíž je obraz podřízen. Vždycky je při tom ovšem třeba počítat s celkovými požadavky díla.“⁴⁸* S doplněním jeho kreseb vzniká romantický svět plný kouzelné fantazie. Někdo považuje za nejlepší kombinovaný film *Vynález zkázy*, jiný *Barona Prášila*. Každý z těchto dvou snímků má své výraznější prostředky, ať už jsou to herci nebo kresby v pozadí či snad barevnost provedení. Rozhodně oba patří na samý vrchol Zemanovy trikové tvorby.

4.6.4 Bláznova Kronika, Ukradená vzducholod', Na Kometě

Druhá polovina Zemanových kombinovaných filmů patří také k úchvatné podívané, ovšem svými dovednostmi a triky už tolik nepřekvapuje jako v dřívější tvorbě. Možná si lidé prostě zvykli na tu neobyčejnost z původních děl. Každopádně na kvalitě neztrácejí a i v současné době patří mezi velmi oblíbené.

Bláznova kronika (1964) je první režisérův širokoúhlý celovečerní snímek, který pojednává o době třicetileté války a válečné běsnění a vřavy odsuzuje a zesměšňuje. Původní název byl *Dva mušketýři*. A skutečně film v mnohém připomíná mušketýrskou árii, kde dochází ke groteskním rvačkám i zkrížení mečů.

⁴⁷ Z filmu *Baron Prášil* (1961) v režii Karla Zemana

⁴⁸ ASENIN, Sergej. *Fantastický filmový svět Karla Zemana*. Praha: čs. filmový ústav, 1984. Texty, 23., s. 30

Obrázek 18: *Bláznova kronika*, hlavní role Petr Kostka (vpravo) a Miloslav Holub



Zdroj: <http://filmfotogalerie.osobnosti.cz/blaznova-kronika-187946>

Mladého oráče Petra odvedou na vojnu přímo od pluhu, zatímco starší Matěj je vojákem zkušenějším. Čirá náhoda či životní osudy obou je svedou dohromady a společně putují přes leckterá bojiště, přičemž do děje vstupuje láska (tak jako předtím ve *Vynálezu zkázy* i v *Baronu Prášilovi*). V tomto příběhu se na své pouti Petr setkává s prostičkou Lenkou, co hledá svého osla Jakuba. Všichni tři se nakonec ocitají na zámku jako vážení zajatci – Petr v úboru Jeho Výsosti, Lenka za šaška a Matěj coby hofmistr. Jako všechny Zemanovy filmy, i tento končí dobře. Mladému oráči s prostou dívenkou i s Matějem se nakonec podaří utéct.

Každý ze Zemanových filmů je výtvarně úplně jiný, nezachovává si jednotný styl, ale hledá pro každý příběh konkrétní kresebné i technické vyjádření k době i ději. V groteskní komedii *Bláznova kronika* je herecký projev základní oporou. Přestal být jen součástí výtvarného řešení, zatímco jednotlivé animace zde působí jako můstky k propojení a přesnějšímu vyjádření myšlenky, například zlobný vichr války nebo Amorek, coby buclatý prdelatý andělíček s lukem a křídly. Slovy Karla Zemana: „*Zde trik a výtvarná stylizace přispívají přímo k zesílení myšlenky nebo k výraznějšímu určení polohy. Právě trik mi pomáhá v tom, abych myšlenku dovedl ke grotesknosti. Pomáhá mi odpoutat postavu od reality.*“⁴⁹

Názory na film se různily, někdo považoval slabší druhou polovinu díla, jiný viděl nevyváženost v hereckých rolích. Avšak našlo se plno takových, kteří dílo zhodnotili velmi kladně a stejně jako jeho ostatní tvorba, tak i *Bláznova kronika* byla ověněna několika cenami. Osobně bych na tomto snímku vyzdvihla především úchvatné záběry, na kterých je patrná režisérova schopnost využití perspektivy

⁴⁹ HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 27

a neuvěřitelná obrazotvornost. Dokázal, že i se zobrazením reálného prostředí si dovede poradit originálním uměleckým duchem, zvláště když si uvědomíme, že téměř celý film natáčel na louce blízko vilky, kde žil se svou rodinou.

Ukradená vzducholod' (1966) je druhým zpracováním podle vernovské předlohy o dobrodružné cestě pětice kluků, kteří omylem odletěli vzducholodí – největším trhákem Jubilejní výstavy konané na pražském Výstavišti v roce 1891, jež byla údajně naplněna nehořlavým plynem. Právě chemický vzorec tohoto objevu zajímal agenta, kterého nemohl hrát nikdo jiný než výrazný herec, přímo stvořený pro roli padoucha, Karel Effa. Mimo něj hrál ve filmu také Čestmír Řanda st., Rudolf Deyl ml., Josef Hlinomaz, Miloslav Holub a další.

V začátku Zeman velmi zdařile a zajímavě použil kresby staré Prahy. Kluci ve vzducholodi se vznášejí nad Pražským hradem, Karlovým mostem a mnoho pražskými věžemi. Malá Strana je zobrazena z několika pohledů a divák se může těšit i z kresleného leteckého pohledu na Staré město. Režisér opět používá svých trikových dovedností. S pohledem na jeho předchozí filmy je *Cesta do pravěku* klíčícím dobrodružstvím, *Vynález zkázy* jakousi oslavou strojů, *Baron Prášil* romantickým znázorněním fantastického světa a *Bláznova kronika* působí spíše hereckých výkonů. V *Ukradené vzducholodi* jako by tvůrce sloučil všechny tyto hlavní aspekty svých původních děl v jeden celek. Chlapci díky novému vynálezu podniknou dobrodružnou cestu do fantastické říše kapitána Nema. A navíc herci zde nejsou tolik svázáni rámcem předlohy. Jejich dramatické ztvárnění má volnější průběh.

V tomto filmu Karel Zeman použil dalšího jednoduchého triku. Ve scéně, kde chlapci vylézají skalním komínem, ve skutečnosti lezou po vodorovné plošině. Kamenný prostor kolem nich je domalován a postaven před kameru, která je nakloněna o 90° doleva (postup na obrázku 19). Stejnou techniku použil v jeho následujícím a posledním filmu *Na Kometě*, kde Magda Vašáryová šplhá po vzniklé hluboké trhlině v zemi.

Snímek *Na Kometě* je poslední adaptací Vernova románu *Hector Servadac* a zároveň poslední kombinovaný film Karla Zemana, natočený v roce 1970. Revolta mezi Angličany a Francouzi je na chvíli utišena katastrofou, kdy do Země narazí Komete. S malým územím, které odtrhne, letí vesmírem. Bohužel šarvátky, boje a nepokoje se opět vracejí do původního režimu a nezastaví je ani varování před další srážkou s Marsem. S lehkým vtípem a nadsázkou chtěl režisér na tomto snímku nejspíš ukázat lidskou hloupost a nadutost nebo možná nesmyslnost brojení mezi Anglií a Francií a možná i to, že by boje neustaly ani při jakémkoliv jiném hrozícím

nebezpečí, které by mohlo zneškodnit úplně všechny. A tak tato sci-fi komedie dostává lehkou příchut' hořkosti, kdy si člověk uvědomí, že některé věci mezi lidmi prostě fungují tak či onak a jednotlivec na tom těžko něco změní.

Ve filmu si opět zahráli významní herci. Excelovali František Filipovský, Karel Effa, Magda Vašáryová, Josef Větrovec, Čestmír Řanda starší, Vladimír Menšík, Josef Hlinomaz, Eduard Kohout a další. S některými z nich Karel Zeman spolupracoval již na svých předchozích dílech.

Obrázek 19: Použití nakloněné kamery. Na poslední čtvrté fotografii je vidět plošina za kreslenou kulisou, která je zhotovená tak, aby její povrch souhlasil s linií malované skály. Aktér na ní potom vlastně leží a plazí se směrem vpřed.



Zdroj: <http://www.youtube.com/watch?v=Go9WyhYIREA>

Důraz ve scénách se přenáší z výtvarných triků na dějovou složku filmu i přesto, že kresebná stránka je zde opět mistrně propracována a naplňuje mnoho záběrů, dokresluje děj, dotváří prostředí, hraje si s divákovou fantazií. V některých scénách se výtvarné prvky s dramatičnem trochu rozcházejí, chybí určitý propojovací článek. Navíc se zdá, jako by Zeman již vyčerpal své trikové možnosti, jako by mu

docházela touha po experimentech. Sám v rozhovoru s Elmarem Klosem řekl, že se hrozně nerad opakuje, a to možná vedlo jeho další kroky v profesním životě.

4.7 Návrat k čisté animaci – Pohádky tisíce a jedné noci, Čarodějův učeň

Postupně lze na Zemanových kombinovaných filmech vysledovat, že stále více dával prostor akci a hereckému vyjádření, naopak jeho animované triky se posouvají dozadu a pouze doplňují děj, dotváří scény. Také v trikových experimentech Karel Zeman ustává a v posledním filmu *Na Kometě* své postupy jen opakuje. Sám režisér došel k závěru, že jeho filmy přestávají naplňovat i očekávání jeho samotného. Musel řídit vždy dvě linie natáčení souběžně, jednak hranou a pak také tu trikovou, animovanou, což je pro jednoho až dost. V době dokončení posledního celovečerního kombinovaného filmu bylo Zemanovi 60 let a konec této práce dodělával již na jedno oko téměř slepý. Slepota byla pro něj nevíтанou hrozbou, kdy stál před možným verdiktem, že se bude muset s filmováním rozloučit. Naštěstí úspěšně podstoupil lékařský zákrok a po několika měsících léčby byl jeho zrak zachráněn.

Díky skutečnosti, že jeho poslední tvorba už nenacházela tolik nadšení ani u autora samotného, že byl unaven složitými natáčecími procesy, že bylo stále těžší sehnat lidi do štábu a že prodělal oční nemoc, učinil patrně to nejlepší, co mohl. Uzavřel jednu kapitolu své tvorby a navrátil se k čisté animaci. Za svými experimenty dveře však nezabouchl. Nabytou zkušenost s ploškovou metodou animace využil v následujících pohádkách o Sindibádovi, v hororovém příběhu *Čarodějův učeň* a v posledním snímku *O Honzíkovi a Mařence*. K loutce se ve svém životě již nevrátil, i tak se mu však podařilo předstihnout svou ranou tvorbu, éru *Pana Prokouka*.

Své následné dílo obrátil především k dětem. „*Plně si uvědomuji velkou odpovědnost za možnost ovlivňovat mladého diváka v době, kdy se formují základy jeho charakteru a vkusu. Základy jeho celkového postoje k životu a socialistické společnosti. Vzal jsem na sebe závažný úkol svést boj o dětskou duši. Proto se obracím ke světu dítěte, k jeho básnické obraznosti, k jeho potřebě snění a touze po dobrodružství a hře...*“⁵⁰, prohlásil Karel Zeman na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 1970. Ubral se cestou pohádek, protože: „*Pohádka je to nejkrásnější, co svět pro dětské oči objevil. Mohl bych samozřejmě točit i jiné filmy, ale já chci dělat filmy pro děti. Je to krásná práce a já ji mám rád.*“⁵¹, přiznal se Karel

⁵⁰ HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 8

⁵¹ tamtéž, s. 10

Zeman, který svým novým rozhodnutím leckteré překvapil. Avšak díky svojí neuchtající mladé duši a možná i pro svou povahu snílka měl k dětem velmi blízko.

Již po dokončení *Barona Prášila* uvažoval o realizaci *Pohádek tisíce a jedné noci* (1974). Ovšem v té době by je koncipoval ještě jako kombinovaný film. Po dokončení své etapy trikových filmů se však rozhodl přejít k čisté ploškové animaci. Sedm jednotlivých dobrodružství námořníka Sindibáda (*Dobrodružství námořníka Sindibáda*, *Druhá cesta námořníka Sindibáda*, *V zemi obrů*, *Magnetová hora*, *Létající koberec*, *Mořský sultán*, *Zkrocený démon*) nejprve zpracoval jako samostatné díly a později je spojil a sestříhal do jednoho celovečerního devadesátiminutového snímku.

Obrázek 20: Karel Zeman ani v pokročilejším věku neztrácí pro svou práci nadšení.



Zdroj: KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*, Praha: Mladá fronta, 2010.

Zemanova práce na tomto projektu trvala čtyři roky a prakticky navazuje na jedno z jeho prvotních děl *Poklad ptačího ostrova*. Inspiraci čerpá opět z perských miniatur, ale tentokrát kresby rozpracovává více do hloubky a pro postavy tím vytváří jejich hrací prostor. To by však nebyl Karel Zeman, aby se nesnažil i z jednoduché ploškové animované techniky vyždímat něco víc. Bojoval proti strohé plochosti například tím, že různě prosvětloval obraz. Navíc barevností a perspektivními optickými dovednostmi u orientálních dekorací vytvářel dojem hloubky. Použitím animace a kresebného stylu společně s barvou napomáhá větší dramatickosti. Výsledkem jeho úsilí je krásný pohádkový příběh o starém orientu.

Jeho vůbec nejlepší „papírkový“ počín je *Čarodějův učeň* (1977), který líčí osud osiřelého mladého chlapce Krabata, který se kvůli nepřízni svého osudu nechal vlákat do čarodějovy pasti ve starém mlýně. Z hocha se nechtěně stal jeho učeň, spolu s dalšími jedenácti členy. Každoročně byl vždy nejstarší z nich podroben zkoušce, kterou většinou prohrál a přišel o život. Teprve Krabatova dívka díky své lásce čaroděje přemohla a všechny vysvobodila.

Pro zhotovení figur se rozhodl v některých záběrech pro poloplastiky, kdy tělo bylo ploché, papírové a hlavu vytvořil z moduritu. Drobnou zajímavostí je, že čarodějova prasklá hlava vznikla nešikovným vypalováním moduritu. Zemanovi se však tento malý nešvar natolik zalíbil, že jej ještě více zvýraznil. Tak se zrodil čarodějův hrozivý obličej.

Obrázek 21: Karel Zeman se svou dcerou Ludmilou při zhotovování moduritových hlav pro animovaného *Čarodějova učně*



Zdroj: Muzeum Karla Zemana

V celém díle je velice citlivě a pečlivě volena barva, která je opět výrazným prostředkem k dramatizování některých úseků filmu. Zeman mistrně využívá symboličnosti odstínů k vytvoření napětí, zobrazení bezstarostnosti a poetičnosti všedních dnů či naopak číhajícího zla a nebezpečí. Skvělým poznávacím propojovacím znakem pro čaroděje je jeho jednookost, která funguje ve všech proměněných podobách, ať už je černým kocourem, havranem, hadem nebo lesním obludným zvířetem. Krásným oddělením Krabata od ostatních učňů ve mlýně je kontrastem jeho barevnosti proti černobílým zmocněným a smutným postavám. Stejně černobílým jako byl sám čaroděj.

Autor si hraje s obrazem ve všech směrech, a kde se mu to hodí, přidá jiné ozvláštnění. Například mlýnské kolo není plochý papír, je plasticky zhotovené a kolotá v reálné vodě. Některé části v záběru prosvětluje světlem a dodává obrazu určitou hloubku. Při nasvícení z čelního pohledu si můžeme všimnout vytvořeného malého stínu za ploškovými postavami. Leckdo by to mohl vidět jako chybu, ale Zeman s tímto efektem počítal. Úzký stín vytváří další iluzi plastičnosti.

Důkazem, že do této animované ploškové tvorby začlenil alespoň nepatrné prvky z předešlé trikové tvorby, nám může být plamen na konci filmu, kdy ze svíčky vzplane celá čarodějná kniha. Počne se valit dým, který je vidět i z pohledu na mlýn z větší vzdálenosti. Tento dým vznikl kapáním barvy do vody stejně, jako tomu bylo u *Barona Prášila*. Celou pohádku vypráví Krabat v zastoupení hlasu Ludka Munzara. Kromě něj je slyšet také čarodějův hrozivý hlas, který mu propůjčil známý herec Jaroslav Moučka. *Čarodějův učeň* je dodnes pro mnohé děti, dospělé i starce oblíbenou hororovou pohádkou, která je považována za vrchol Zemanova animovaného umění, jímž pokořil i svého Prokouka.

Vyjma tohoto příběhu je tu ještě poslední dílo z celoživotního tvůrčova snažení s názvem *Pohádka o Honzíkovi a Mařence* (1980). U ní již Zeman využil opravdového čistého papírkového umění a všech výhod barvy a perspektivy. V době dokončení oslavil mistr animace své 70. narozeniny a se svou filmovou dráhou skončil. Zbýlý čas věnoval svým přátelům a rodině.

Karel Zeman zemřel v dubnu roku 1989 a byl uložen do hrobu na lesním hřbitově blízko kudlovských ateliérů ve Zlíně.

ZÁVĚR

Po promítnutí všech doposud zpracovaných snímků zaznamená každý divák určitý vývoj Zemanova animovaného umění. Začínal s loutkovými kratičkými filmy v době, kdy se u nás kreslený film teprve rodil, hledal si zde své uplatnění. Na *Panu Prokoukovi* je vidět krásné čisté provedení loutkové animace. Byť je, až na poslední díl, černobílý, charakter Prokouka vydá za mnoho barev najednou. V této době svou loutku ještě stylizoval, nechával ji v jednoduché vysoustruhované tvárnosti.

Od stylizovanosti však musel dát ruce pryč, protože se rázem rozhodl pro experiment – populárně vědecký film *Cesta do pravěku*. Zde loutky nutně co nejméně napodobovaly pravěká zvířata, a proto bylo nutné zhmotnit zmenšeniny oněch prehistorických příšer. K loutce v tomto filmu přidal Zeman animaci ploškovou (tzv. papírkáč). Zkombinoval tyto dvě techniky v jedné scéně několikrát v celém filmu. A podobně, jako maloval prostředí panu Prokoukovi, musel si i zde poradit s vytvořením přírody již dávno zaniklé. Problémem bylo skloubení přírody reálné a vytvořené. Vyřešil jej hravě kašírovanými dekoracemi a domalovávaným pozadím. Řídil se naučnou literaturou profesora Augusty a oživil učebnice dějepisu základních škol. Pro toto téma školáky doslova nadchl.

Snad nejvynalézavějším ve svých trikových experimentech byl ve *Vynálezu zkázy*. Doposud nikdo na světě neviděl něco tak úžasného a propracovaného, jako byl právě tento film. Zde naprosto zbořil hranice mezi animovaným a hraným zpracováním, když obě metody propojil v jednu při scénách, kdy potápěč bojuje s monstrózní chobotnicí. Nejen, že animoval loutky, ale loutkami mu byli především sami aktéři. V malování kulis šel ještě dále než v *Cestě do pravěku*. Zde mohl rozpínat fantazii, která byla limitována zobrazením Vernovského světa. Tak jako nikomu před ním se Zemanovi podařilo dokonale ztvárnit Vernovskou dobrodružnou novelu. Film vyhrál mnoho cen, byl najednou prodán do 72 zemí světa a v Americe jej promítali v 96 kinech současně. To se doposud žádnému českému režisérovi nepodařilo a nepodaří. Zeman využil neznalosti bílých míst v mapách filmového oboru. Pomocníkem mu byla nová dvoupásová kamera. Mohl zapojit více trikových efektů najednou.

U *Barona Prášila* se od loutky oddaluje ještě víc a násobí použití papírkové ploškové metody. Dramatičnosti scén dopomáhá použitím příslušných barev. Téměř celý svět Barona Prášila je namalován, uměle vytvořen. Hlavní myšlenkou režiséra bylo zhmotnit svět fantazie a snů a vzdát mu tím hold. Animoval létající koně, rybky pod vodou, Barona i jiné postavy.

U dalšího kombinovaného filmu si nejspíš chtěl více vyzkoušet práci s živým hercem a zhostil se *Bláznovy kroniky*. Animace zde najdeme mnohem méně než v předchozích filmech. Loutka je zde zcela odbourána, vládne tu plochá malba.

Trocha návratu k loutce i ploškové animaci a pracné tvořivosti můžeme zaznamenat u *Ukradené vzducholodi*. Opět oživily různé mechanické stroje, ponorka, vzducholodě... Ve filmu *Na Kometě* Zeman už jen shrnul své dosavadní postupy. Ačkoliv se snažil film naplnit opět jen tím nejlepším ze své filmařské kuchyně, takového úspěchu, jako v předchozích letech, se mu už nedostalo. Z mnoha jiných důvodů přešel k čisté animaci. Zhotovil několik ploškových filmů, ale k loutce se již nevrátil.

Mnohokrát ke sklonku života Zemana trápilo, že si nevychoval žádné své následovatele. Otázkou zůstává, kdo by se v době po jeho smrti v 90. letech věnoval tak pracné metodice, kdy složité práce postupně nahrazovala tvorba počítačová, která ledasco usnadňovala.

Jednoho malého pokračovatele přece jen měl, svou dceru Ludmilu, která pomáhala již při realizaci *Vynálezu zkázy* a v *Pohádkách tisíce a jedné noci* mu byla spoluvýtvarnicí. Podílela se na přípravě kulis, Janu Brejchovou zastoupila v jízdě na koni a bála se, že jí otec vyhubuje za prasklou moduritovou hlavu čaroděje.

Její samostatným dílem byly ještě zde v Čechách kreslené *Indiánské rozprávky*. O dva roky později emigrovala do Kanady, kde dnes žije. Je známá jako spisovatelka, ale především je ilustrátorkou. V roce 1992 animovala krátký film *Lord of the Sky*. Potom ale přešla k psaní knih a ilustracím. Její první velmi úspěšnou ilustrovanou knihou byl *Epos o Gilgamešovi*. Již mnohokrát předtím o tom mluvili s otcem, sama se v Kanadě snažila o filmové zpracování. Nakonec však kniha vyšla jako nejlepší způsob realizace. Publikace byla oceněna, a dokonce jistý profesor podle ní vyučoval na Univerzitě v New Yorku.⁵² Jakoby se historie v něčem opakovala, pokud si vzpomeneme na úspěch *Cesty do pravěku*.

Zemanova tvorba byla v mnohém natolik náročná, že se nikdo neodvážil jej ani kopírovat, natož následovat. Dnes v dobách počítačové éry by se mnoho jeho postupů řešilo jinak. Například při použití masek a dokreslovaček by režisér sáhl po green-screenu. Jde o běžně používanou metodu, kdy herci hrají se zeleným pozadím, které je následně v počítači vyměněno za jakýkoliv obraz, na který si vzpomenete. Jedno pravidlo ale Karel Zeman zavedl a užívají ho tvůrci dodnes. Jde o tzv. story-board, kdy jsou jednotlivé záběry rozkreslovány. Je to plánování před natáčením pro postavení

⁵² http://instinkt.tyden.cz/rubriky/rozhovor/ludmila-zemanova-muj-tata-karel-zeman_25156.html

kulis a celé scény, které je nutné, aby si autor filmu uvědomil, co a kde bude potřebovat.

Na tehdejší dobu byl Zeman mistrem svého umění, filmovým kouzelníkem. I v současnosti je pro některé filmaře nepochopitelné, jak to všechno mohl zvládnout, jak to natočil, jaké triky přesně použil a jak postupoval. Něco z jeho metod bylo poodhaleno, jiné zůstane utajeno. Pro český národ je stále Karel Zeman výjimečným režisérem, se kterým se bude moct stále chlubit a jeho filmy budou dalším a dalším generacím promítány jako kuriozity ve fantastickém filmovém světě.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, ISBN 978-802-0421-906.

POS, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990, ISBN 80-207-0159-1

HORÁK, Antonín. *Světla a stíny zlínského filmu: volné vyprávění*. Vizovice: Lípa, 2002, ISBN 80-860-9361-1

KLOS, Elmar. PINKAVOVÁ, Hana. *Historie gottwaldovského filmového studia: v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech*. Praha: čs. filmový ústav, 1984. Texty, 22.

HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986

ASENIN, Sergej. *Fantastický filmový svět Karla Zemana*. Praha: čs. filmový ústav, 1984. Texty, 23.

Český animovaný film 1934-1994: jeho minulost a přítomnost. Praha: MK ČR, KF, a.s., Ateliéry Zlín, a.s., 1994.

Seznam použitých internetových zdrojů

WIKIPEDIA. *Chronofotografie*. [online]. © 1. 2. 2013 [2013-02-12]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Chronofotografie>

WIKIPEDIA. *Josef Augusta (paleontolog)*. [online]. © 9. 3. 2013 [2013-03-11]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Augusta_%28paleontolog%29

WIKIPEDIA. *Jiří Brdečka*. [online]. © 2. 2. 2013 [2013-03-7]. Dostupné z: cs.wikipedia.org/wiki/Jiří_Brdečka

WIKIPEDIA. *Georges Méliès*. [online]. © 13. 2. 2013 [2013-02-18]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s

WIKIPEDIA. *Dějiny filmu*. [online]. © 20. 2. 2013 [2013-02-26]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_filmu

WIKIPEDIA. *Camera Obscura*. [online]. © 22. 2. 2013 [2013-02-26]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura

WIKIPEDIA. *Světští*. [online]. © 20. 2. 2013 [2013-02-26]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Sv%C4%9Bt%C5%A1t%C3%AD>

SARDEN. FENCL, Ivo. *Fantastický filmař Karel Zeman*. [online]. © 8. 9. 2012 [2013-02-18]. Dostupné z: <http://www.sarden.cz/lidefilm-fantasticky-filmar-karel-zeman>

INSTINKT. PECHÁČKOVÁ, Marcela. *Rozhovor: Ludmila Zemanová: Můj táta Karel Zeman*. [online]. © 29. 4. 2010 [2013-03-2]. Dostupné z: http://instinkt.tyden.cz/rubriky/rozhovor/ludmila-zemanova-muj-tata-karel-zeman_25156.html

ABZ Slovník cizích slov. *Pojem prokrastinace*. [online]. © 17. 2. 2013 [2013-02-18]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/prokrastinace>

Seznam ostatních zdrojů

YOUTUBE. *Karel Zeman (iluziones visuales)*. [online]. © 28. 9. 2011 [2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=Go9WyhYIREA>

KUDLOV – NEZÁVISLE INFORMAČNÍ STRÁNKY. *Historie a současnost*. [online]. © 2012 [2013-02-22]. Dostupné z: <http://www.kudlov.net/historie-a-soucasnost/>

MUBI-EUROPE. *A Christmas Dream*. [online]. © 2013 [2013-02-22]. Dostupné z: <http://mubi.com/films/a-christmas-dream>

OSOBNOSTI.CZ. *Bláznova Kronika*. [online]. © 2013 [2013-03-6]. Dstupné z: <http://filmfotogalerie.osobnosti.cz/blaznova-kronika-187946>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Marey – fáze letu pelikána na jednom snímku.....	11
Obrázek 2: Filmové ateliéry na Kudlově	19
Obrázek 3: Karel Zeman při natáčení bojové scény dinosaurů	21
Obrázek 4: Plyšový panáček z filmu <i>Vánoční sen</i> tančí na pianinu.....	25
Obrázek 5: Skleněná Columbína z krátkého filmu <i>Inspirace</i>	26
Obrázek 6: Scénář Karla Zemana k <i>Cestě do Pravěku</i>	29
Obrázek 7: Natáčení scény mamuta – tzv. dokreslovačka.....	30
Obrázek 8: Záběr v bažině z filmu <i>Cesta do Pravěku</i>	31
Obrázek 9: Dokumentace z natáčení – vytváření iluze pravěké přírody.....	31
Obrázek 10: Největší zhotovený model - stegosaurus	32
Obrázek 11: Scéna s brontosaurom z <i>Cesty do pravěku</i>	33
Obrázek 12: Loutky na mechanickém zařízení	34
Obrázek 13: Karel Zeman animuje ponorku.....	37
Obrázek 14: Dokreslování pozadí k filmu <i>Baron Prášil</i>	38
Obrázek 15: Natáčení scény „pod vodou“	39
Obrázek 16: Dva záběry z filmu <i>Vynález zkázy</i>	40
Obrázek 17: Kapáním barvy do vody vymyslel Zeman další trikový efekt	43
Obrázek 18: <i>Bláznova kronika</i>	46
Obrázek 19: Použití nakloněné kamery	47
Obrázek 20: Karel Zeman v pokročilejším věku.....	49
Obrázek 21: Karel Zeman se svou dcerou Ludmilou	50

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A

Elmar Klos – Řekněte mi něco o sobě!..... I

Příloha B

Filmografie Karla Zemana + ocenění..... XVIII

PŘÍLOHY

Příloha A – Elmar Klos – Řekněte mi něco o sobě!

Záznam rozhovoru s Karlem Zemanem, který se nekonal, ačkoliv se konat mohl, protože vlastně probíhal od případu k případu po celých čtyřicet let, co se stýkáme.

Kdo jste, Karle Zemaně?

To se ptáte zrovna vy?

To se neptám já. Mými ústy vám klade otázky odborný tisk, vaši ctitelé, dějiny kinematografie.

Co po mně vlastně chcete?

Já osobně nic. To jiní chtějí, abych po vás chtěl. Jednou jste osobnost veřejná, umělec, tak říkáš instituce, a každá živnost nese s sebou povinnosti. To cítuji, prosím, klasika.

Ujišťuji Vás, že v mém životě není nic, co by stálo za zveřejnění.

To byste se divil, kolik se toho najde v životě každého z nás, co stojí našemu okolí za zveřejnění, ale už jsem řekl, že ve vašem případě nejde o jistého Karlíka Zemana odkudž, ale o národního umělce Karla Zemana, laureáta všemožných cen a vyznamenání. Pochopte, že monografie se nevydávají proto, aby ležely na pultě, ale aby je lidé četly, a mají-li je lidé číst, musí být čtivé. Normální divák a fanda v kině nechce vědět jen to, odkud čerpáte inspiraci ke své práci, ale i jaké jste měl strýčky a tetičky, jaká je oblíbená barva vaší kravaty, kterou písničku Helenky Vondráčkové posloucháte nejraději a jestli jste se někdy účastnil pochodu Praha – Prčice. Třeba jen proto, aby se ujistil, že ani filmovému režisérovi „nic lidského není cizí“.

Ale já jsem opravdu osobně strašně nezajímavý, a co o sobě vím, to jsem už určitě někdy někde někomu řekl.

Tak řekněme, že řekl. Ale každý z nás má přece nějaké ty rezervy, tajné kapsy, do kterých schovává ulitou desetikorunu pro strýčka Příhodu. Klidně se mi svěřte. Budu diskrétní jako ten váš Kukulín z Krále Lávy.

Toho se právě bojím. Nesnáším striptýzy. Člověk, který pracuje v kumštu, by měl zůstat anonymní.

Omyl. Za pseudonym se může snad schovat literát, a i toho vyčmucharají lovci senzací. Vy jste jednou filmař – nemůžete pracovat za zavřenými dveřmi – pracujete ve světlech reflektorů. Jak chcete zůstat anonymní? Anonymní mohou zůstat jen ti, co vám občas napíší dopis, začínající důvěrně. „Ty...atd.“ Tak mi nechtějte, Karle, tvrdit, že vám to tolik vadí, když se stáváte středem pozornosti.

Věřte mi nebo nevěřte. Podívejte se, takhle jsem postava celkem nenápadná, v davu se ztratím, ale když mě někdy vyvelečou na pódium, padne na mě taková tíseň – smutek osamocení. Jednou v mládí, to jsem ještě sloužil na vojně u jízdy, dostal jsem za úkol vést pohřební kondukt. Na vyřešákové hnědce, která se leskla jako knoflíky na mé parádní uniformě, jel jsem důstojně s tasenou šavlí na špici čestné švadrony. Slunce sálalo a rozpálená helma mi v rytmu kroku poskakovala na hlavě, a co chvíli sklouzla do čela a přes oči. Tak jsem ji občas špičkou šavle nenápadně šoupl nazad a kapky potu mi stékaly po nose a za límec. Moc lidí si myslí, že je to bůhvíjaký pocit předvádět se před zraky veřejnosti. Jenže si neuvědomují, že ten dotyčný je tam nahoře bezbranný jako terč, vydán napospas pohledu všech, docela sám a sám. Řekněte, vám ten pocit nevadí?

To já na koně sednu jen na kolotoči.

A vidíte – já zrovna mám koně rád. Jestli jsem ochoten o něčem mluvit, tak je to o koních. Dělal jsem v životě mnoho sportů, ale koně byli mým opravdovým koníčkem. U osmého jezdeckého pluku v Pardubicích, kde jsem sloužil, patřil jsem myslím k nejlepším jezdcům eskadrony. Byly dny, kdy jsem neslezl z koně a dokonce jsem vyhrál pro útvar i několik závodů. Ještě dneska, mám-li hezký sen, zdá se mi o koních. Tak vidíte, když jde o koně, jsem ochoten mluvit i chlubit se do aleluja.

A co ještě jiného je s to vyprovokovat vás k povídání... Co říkáte třeba vzpomínám na dětství.

Nemám chuť se bavit o svém dětství. Jako kluk jsem asi za moc nestál. Navíc, když řeknete dětství, vybaví se mi především nekonečné dny a týdny strávené v izolaci na lůžku, hořká pachů léků a studící teploměr v podpaží.

Dovedu si představit, co znamená pro chlapce být vyřazen na delší čas z normálního života, ale tam, kde je stín, musí nutně být i světlo.

Jistě. Byly i hezké chvíle. Bezstarostné dny. To když jsem nabíral síly a bydlel sám na venkově u babičky. Dítě nepotřebuje moc, aby bylo šťastné. Trochu lásky, společnost kamarádů a prostředí, které jítří fantazii. Babička bydlela

přímo u Labe. V rovině se slévala a rozlévala slepá ramena řeky. Pro malého kluka bylo Labe veletok. Kolem rostly olše a vrby, kvetly květiny a pokřikovali rackové. Ta intenzivní vůně bahna, stojaté vody a puškvorce, to ve mně podnes tvoří vzpomínku, kterou jsem s to si vybavit kdykoliv pouhým čichem. Tenkrát jsem ještě nechodil do školy, a tak jsme celé dny chytali s vrstevníky ryby – takový ten plevel – bělice, cejnky, všelijaké čudly. Sbíral jsem je do zástěry a babička je pekla celé, jen tak, jak byly, v hliněném pekáči. A pak je vyklopila jako štrúdl – nikdy v životě jsem nic lepšího nejedl. Asi taky proto, že jsem jako kluk měl vždycky hrozitánský hlad. Tehdy byla voda v řečišti ještě čirá, proudící. Těžko dnes uvěřit, že jsme ji pili s chutí přímo z dlaní.

Proč ne? Dětství, to je jediný dobrodružný film. Od něho může vést přímá cesta do pravěku a pak ještě dál, k velkolepým cestám námořníka Sindibáda. Možná, že jiskření slunce v mořských vlnách, které dnes nacházíme ve většině vašich filmů, není než odrazem těch krásných dnů, jež zrcadlily kroužení vodních ptáků na hladině Labe. Co vy na to?

Nevím. Možná. Když vás to baví, hrát si na stopaře. Člověk není přece detektivem, aby se hlídal při každém hnutí, při každém tvůrčím nápadu, jestli na něm jsou nějaké otisky prstů z dětství.

A co loutky? Ty vám spadly na stůl coby vnuknutí nebes?

Ať je teda po vašem. Ano, loutky. Už ani nevím, v kolika letech a od koho jsem dostal loutkové divadlo. Ale určitě pro mě otevřelo nový svět. Byl to báječný svět, docela jiný než ten, co existoval doma kolem mě a z kterého jsem se utíkal ke svým aktérům. Tenhle svět kulisy a panáčků patřil celý jen a jen mně. Tady jsem byl principálem já a sám jsem pohyboval svým ansámblem na nitích a vkládal mu svoje slova do úst.

Jaký byl můj repertoár? Směs vyčteného a odposlouchaného s vlastními nápady: Loupežníci na Chlumu, zcela osobitý výklad Fausta a jiné senzační hry, kterými jsem trhal kulisy a oslňoval publikum ze sousedství – ano, tehdy jsem poprvé v životě vychutnával ten báječný pocit, když působíte na druhé. Myslím však, že koho ta představení uváděla do největší extáze, nebyli ani tak moji diváci, jako já sám.

Ta láska k loutkám mně zůstala i později a provázela mne i v letech dospívání, kdy se obvykle mění původní zájmy u většiny lidí. Přivedla mě později dokonce k účasti na výstavbě opravdického, stálého divadla v Kolíně. Bylo to ochotnické zařízení osvětového sboru a tvořili je nadšení všech profesí. Já jsem tam

s výtvarníkem Hnízdem dělal výpravu, ale taky loutky a při představeních jsem se uplatňoval i coby loutkovodič. Měli jsme velké, technicky dobře vybavené jeviště: kruhový horizont, propadlo, dva vysoké kovové mosty, mrakový aparát. Hráli jsme s třiceticentimetrovými loutkami na vysokém vedení. Před hledištěm byla palisáda, za kterou seděli recitátoři. Bylo nás asi čtrnáct a měli jsme pořad plno. Jednou nás navštívil i Josef Skupa a představení se mu líbilo pro své nové a avantgardní pojetí. Tak v nás narůstalo sebevědomí a mohutněla nám ramena, že jsme se pomalu cítili co cikánští baroni a střed kulturního světa v Kolíně a okolí. Pak nás ale – jednou, když jsme zrovna připravovali novou inscenaci – pořádně vyvedl z míry jeden z našich členů. Byl to kantor a nevybíravě sepsul naše pojetí. Řekl, že je to dospělácky vyumělkované a intelektuálsky nafuněné a vyzval nás, abychom se šli podívat na starého pouťového loutkáře, který zrovna hostoval v bývalé kuželně ve staré sokolovně. Přirozeně, že jsme tam šli, když už nás vyprovokoval. Starý principál hrál s třičtvrtěmetrovými dřevěnými panáky. Sám je vedl, sám mluvil – Kašpárka, krále, prince, princeznu i lupiče – prostě zastal všecko. Ve srovnání s naším divadlem to tady vypadalo ošuntěle a primitivně. Ale děti měly oči navrch hlavy, reagovaly spontánně a hlasitě se účastnily hry. Po představení se všechny nahrnuly do zákulisí. Pamatuji se, že jedna holčička hladila Kašpárka a šeptala mu důvěrně: „Já jsem tě neprozradila.“ Byla to studená sprcha na naše hlavy a tvrdé poznání. Nic nemůže zastoupit a překonat vlastní fantazii diváka. Musíte mu nechat prostor pro spoluúčasť. Žádná inscenační kouzla, žádné technické ballabile nemůže nahradit divácký zážitek – to nepojmenovatelné fluidum, které proudí mezi hledištěm a scénou při zdařile navoděných citových kontaktech. U nás taky chodily děti do zákulisí. Ale jejich zájem platil především technice. To, oč především šlo, citové obohacení, jako by zůstávalo ve stínu vše přehlušující smyslové podívané.

A co jinak?

Co jste tehdy dělal ve svém soukromí?

Už jsem řekl, že o mém soukromí nebudeme mluvit.

Opravdu se nezlobte. Nikdy nelezu rád někomu přes plot do privátní zahrádky a taky jsem se vás za ta léta nikdy nezeptal na nic, co byste mi sám nebyl řekl. Patrně by byl ze mě prachšpatný kádrovák. Ale tak jako podle díla nelze identifikovat osobu tvůrce, tak taky bez znalosti tvůrce není možné plně pochopit jeho dílo.

Jestli máte na mysli, co jsem dělal mimo loutkové divadlo, tak tedy chodil jsem do obchodní školy. Rodina souhlasila, přes mé zoufalé protesty, že by ze mne mohl být úspěšný obchodník. Marně se můj milý pan učitel Buldra přimlouval, aby mě dali na výtvarnou nebo aspoň na fotografickou školu, že mám k tomu nadání. Malíři a jiná bohéma se u nás netěšila velké prestiži. Ale já jsem si řekl, že o svém osudu budu rozhodovat sám. Chtěl jsem pryč. Odejít do světa. Našel jsem si tedy v nějakém zahraničním časopise inzerát soukromé školy reklamního výtvarnictví a vypravil se za ní do Francie. Jen tak. S kufrem šatstva, s chatrnými znalostmi řeči, ale zato s optimismem necelých osmnácti let. Poprvé a sám do světa.

Vidíte, to je ten pravý začátek životního příběhu, jaké píše reklamní specialisté na Západě pro prominenty. Čte se to jako dobrodružný román (jedno oko nezůstane suché) a tvoří to běžnou součást osobní reklamy. Doufám, že jste čistil na ulici boty a prodával noviny...

Jděte do háje. Byl jsem rád, že jsem se šťastně dostal do Aix-en-Provence, kde byla ta škola, co jsem se dal zapsat. Nebyla to zrovna Académie des beaux arts, ale jakžtakž solidní základy výtvarného řemesla jsem si tam přece jen osvojil. Horší to bylo s pokusy o zařazení se do nového prostředí. Francouzi se příliš nebratří s cizími přistěhovalci, a to i když jde o kolegy studenty. Jen díky tomu, že jsem pěstoval sporty, boxoval a plaval, podařilo se mi sem tam navázat jakési styky. Ale ta nepříjemná izolovanost putovala se mnou i později, když už jsem s čerstvým vysvědčením nastoupil místo v reklamním ateliéru v Marseille. Práce tam byla celkem rutinní, v paměti mi vlastně zůstal jen můj první pokus s animovaným filmem, který jsem si sám vyžmudral. S kolegou z podniku jsme chodili na kdejaký film s kocourem Felixem, od promítačl jsme získávali souhlas, abychom si pás mohli na převíjecím stole prohlížet okénko po okénku, tak jsme získávali představu, jak se tvoří animovaný pohyb. Prakticky jsem si to vyzkoušel na kratičkém reklamním snímku na toaletní mýdlo. Z mýdla jsem posunem vykouznil jezdící auťáček. Nevím, jak pro zákazníky, ale pro mne to byl zážitek a důležitá zkušenost.

Nebylo vám smutno?

Nebylo mi občas lehko, ale stále ještě fungovalo „volání dalek“. Tehdy jako by se celý svět dostal do pohybu: bicykly, motocykly, auta, turistika, závody. Velká cena Monaka. Tour de France. Lidé působili dojmem, že naráz chtějí dohonit vše, oč jejich mládí ošídila válka. O svátcích jsem dělal výlety po lodi a dokonce

jsem si zakoupil závodní kolo s dřevěnými ráfky a vyjížděl na dlouhé túry po mořském pobřeží od Ventimiglia až po Toulon. Tehdy zpevňovali na Riviéře povrch vozovek mazutem a asfaltem. Dodnes mi vůně asfaltu evokuje současně vůni moře. Občas, když se mi opravdu zastesklo po rodném jazyku, zašel jsem do hospůdky, kterou jsem objevil v přístavu. Nesla sice německý název Zur Traube, ale chodili sem i Češi, většinou „unterwegs“, cestou z Evropy nebo zpátky. Jednou jsem se setkal s dvěma mladými Pražáky, v typických tehdejších pumpkách a s prošlapanými trampkami na nohou. Představili se mi jako Géza Včelička a Artur Dynamit. Dva poutníci posedlí „voláním dalek“. Vraceli se myslím odněkud z Afriky. Byl jsem šťastný, že jsem našel někoho, s kým jsem si mohl povídat, oni byli šťastní, že našli nocleh, kde mohli přespat. Ale příští den objevili v Zur Traube světoběžníka, který zrovna připlul z tichomořských ostrovů, rozpálený zážitky a překypující zkazkami jako kotlík s bouillabaisou. A tím okamžikem jsem já, česko-francouzský paďour s pravidelným příjmem, přestal rázem pro ně existovat. Existoval jen magický třpyt souhvězdí Jižního kříže, táhlé melodie ozývající se z ostrovů a mihotání boků tanečnic. C'est la vie.

Nezdá se vám vůbec, že lidé, kteří se narodili u toku velkých řek, jsou už od přírody posedlí cestováním? Jako by ty klikyháky, které vítr kreslí na hladině, byly mapami, jež mladému člověku ukazují cestu z domova.

To dělá to, že řeka není rybník – nemá horizont a nikde nekončí. Řeka je sám zhmotnělý pohyb. Šikovný fázař hladce zvládne vlnění moře, ale zkuste fázovat prodění řeky! Pravděpodobně spláчете nad výdělkem. I mě ještě lákaly stále vzdálené obzory. Vypravil jsem se do Egypta ochutnat vůně orientu. Přeplovil jsem se z Jugoslávie a Řecka. Domů do Československa jsem se vrátil vlastně jen na skok, tak, abych splnil svou brannou povinnost. Už jsem řekl, že to byli jedině koně, kteří mi osladili těch dlouhých osmnáct měsíců. Když jsem svlékl uniformu, začal jsem se rozhlížet a uvažovat co dál. Ve světě vrcholila velká hospodářská krize. Bylo málo nadějně hledat zrovna teď práci v cizině. Ale to mě v těch letech moc neznepokojovalo. Mladý člověk nesesadá rád na první židli, která se mu naskytne, a ve mně pořád ještě kvasil ten neklid a nejistota, kterou cestu definitivně zvolit. Ale zatím mě živila reklama, a neživila mě špatně. Pracoval jsem ve smlouvě o dílo pro různé firmy. Nejvíce ale pro Ringhofferovu Tatrovku a pro Baťu.

Poslyšte, vy i já jsme pracovali delší čas v reklamě. Nemáte pocit, že si odtud člověk může přinést mnoho užitečných poznatků i do tvůrčí práce? Vždycky si připomínám typicky francouzský reklamní slogan, který nevymyslel nikdo menší než básník Jean Cocteau: „Ženské nohy bez punčoch nejsou než pouhým dopravním prostředkem.“ Vždyť je to malá básnička.

Určitě je reklama dobrá škola. Když už nic jiného, zjistíte brzy z vlastní zkušenosti, že chcete-li na někoho zapůsobit, ovlivnit ho, nebo dokonce vyburcovat k aktivnímu činu – třeba jen, aby si koupil pastu na zuby nebo pil více mléka – musíte být stručný a přesvědčivý, říkat fakta zajímavá a zajímavě, útočit na smysly, city i rozum všemi prostředky, jež máte k dispozici.

Tyhle poučky by měly být napsány zlatým písmem na dveřích každé barrandovské dramaturgie. Snad bychom měli více dobrých filmů. Mimochodem, měl jste v té době už nějak vyhraněn svůj osobní vztah ke kinematografickému kumštu? Myslím divácký vztah?

Obávám se, že vás v tomhle směru zklamal. Chodil jsem do kina rád a často, jako většina mladých lidí, a taky jsem měl podobné záliby. Fairbankse, kovbojky a vůbec všecky dynamické filmy. Z nich pak především grotesky s Busterem Keatonem, Haroldem Lloydem a Charliem Chaplinem. Ve Francii jsem si pak zamiloval Clairovy komedie, které jako by byly ztělesněním všeho, co jsem měl na té zemi rád. Ale jinak jsem si moc nevybíral. S jedinou výjimkou ovšem. Animované filmy, za těmi jsem byl ochoten kdykoliv se vypravit i do nejvzdálenějšího zapadákov.

Přišlo vám tehdy vůbec na mysl, že se film někdy může stát vaší profesí?

Romantik snad jsem, ale ne dobrodruh. Jaká tehdy byla u nás situace a možnosti animovaného filmu, víte konečně sám nejlépe. Ostatně nebyl čas na snění. Ten stav příjemné beztlíže, ve kterém jsem se po návratu z vojny vznášel, netrval dlouho. Byl tu rok osmatřicátý, byla zářijová mobilizace, znovu jsem oblékl uniformu, osedlal koně a harcoval s ostatními na hranici. Říkali nám, že prý ji budeme hájit do poslední kapky krve. Návrat, to už byla jen hořká kocovina.

A zase jsem stál před otázkou co dál. Nakonec jsem složil v exportním oddělení Baťa jazykovou zkoušku z francouzštiny a získal místo s pracovním určením do filiálky v Casablance. Když se však přiblížil den odjezdu do Maroka a já měl spakováno, přišla studená sprcha. Jaksi jsem opomenul vzít na vědomí nové státoprávní uspořádání a nedal si verifikovat svůj československý pas

protektorátními úřady. Bylo pozdě. Moji dva budoucí spolupracovníci odcestovali v posledním okamžiku a přede mnou zaklapla protektorátní klec. Zavřela se na léta. Po krátkém intermezzu, kdy jsem se stal instruktorem v baťovské škole aranžérů, přešel jsem definitivně jako vedoucí reklamy do Domu služby v Koblížné v Brně. Měl jsem poměrně rozsáhlou pravomoc, skupinku schopných spolupracovníků, brzy se dostavily i úspěchy, a tak mě práce těšila.

To nás vlastně svedlo dohromady. Poprvé jsme se setkali koncem roku 1942, když jsem pro dokumentaci prodejního oddělení natáčel nejlepší výklady, které vyšly vítězně ze soutěže aranžérů. Vaše výloha se umístila na prvním místě. Na moji žádost jste dělal ještě nějaké úpravy na poutači, jak se to tak – na oko – dělává pro kameru, aby byl pohyb, a už nevím proč, dostali jsme se najednou do delší debaty. O filmové práci, o animovaném filmu a v té souvislosti i o Ferdovi mravenci, který právě nedávno dokončila Hermína Týrlová v našem studiu. Vyšlo najevo, že i vy se ve volných chvílích bavíte snímáním pohybu loutek po okénku na úzký film. A pak už zcela samozřejmě následovalo pozvání k návštěvě kudlovského ateliéru a nabídka, abyste si své experimenty s animací vyzkoušel u nás v profesionálních podmínkách a s trikovou kamerou. Stáli jsme tehdy po prvním úspěchu Ferdy před závažným rozhodnutím: rozjet dlouhodobý program plynulé výroby loutkových filmů, nebo ne? Z hlediska plánování poválečných možností výroby šlo o krok zásadní. Ale k rozjetí a udržení takové produkce bylo potřeba více talentovaných lidí, skutečných maniaků, posedlých hledáním nových cest. Na to nemohla stačit paní Týrlová sama. Opravdu jste brzy na několik dní přijel a s loutkami, které jste si přivezl, pracoval ve dne v noci. Zkoušky dopadli dobře. Nad očekávání dobře.

To moji panáčkové, to byly v podstatě dřevěné špalíčky, vysoustruhované do formy trupu, z kterého trčely malé drátky v izolačních trubičkách místo končetin. Hlavička se mohla měnit. Nesnáším, když loutky napodobují člověka, když nosí na sobě hadříky střižené podle lidských šatů. Mám rád čistý, geometrický tvar. Loutky jsou nejdramatičtější, nejpoctivější, nejdojemnější, když jsou samy sebou. Přirozeně mohou na sebe vzít i roli člověka, ale pak jsou jen jeho symbolem, samoznakem, nikdy by neměly být lidskou miniaturou, jakýmsi pohyblivým zahradním trpaslíkem.

Ale tehdy, když jsme se po zdařilé zkoušce poprvé spolu bavili o možnostech další spolupráce, tehdy jste neměl ještě ani zdaleka tak upřesněné názory. To

jste ještě přešlapoval ve dveřích oné pověstné třinácté komnaty a váhal, zda máte či nemáte překročit její práh.

Vím. Pochopte – byl jsem ženat, rodina, byt v Brně, dobré místo, všecko, čemu se říká zajištěná existence. To bylo těžké rozhodování. Dvaatřicet let, válka na krku. Jaképak tedy volání dalek. Říkal jsem si: Přece už nejsi mladý blázen jako před deseti lety. Hodit teď všechno za hlavu by bylo nezodpovědné.

Vůbec se nedivím. Dnes se vám mohu přiznat i já. Tenkrát, jak jsme spolu chodili sem tam, napříč údolím mezi ateliérem a obytnou kolonií, dvě stě kroků tam, dvě stě kroků zpátky, dvě stě tam, dvě stě zpátky – nebýt tu už dříve chodník, tak jsme ho určitě vyšlapali sami – to jste neměl zamotanou hlavu jen vy, to jsme ji měli zamotanou oba. Myslím, že jsem se vám celkem poctivě snažil vyličít vyhlídky, které by vás na Kudlově čekaly. Všecky klady, zápory, pracovní podmínky a prostředí, do kterého byste se měl začlenit. Nemožnost zajistit vám ve Zlíně byt. Výšku finanční odměny – ta, pokud se pamatuji, nemohla zpočátku dosáhnout ani poloviny vašeho dosavadního příjmu. V duchu jsem si pořád říkal: Kde bereš tu odvalu, člověče, přemlouvat jiného člověka, aby pro nic za nic skákal do neznámé tůně? Co mu vlastně můžeš seriózně nabídnout? Jaké záruky mu můžeš dát, když nikdo z nás si není jist ani dnem ani hodinou, když vedoucí podniku Ladislav Kolda zrovna bručí v bautzenské věznici, když dobře víš, že česká kinematografie byla již dávno v Berlíně odsouzena k nemilosrdné likvidaci. A tak jsem při té naší kyvadlové procházce kolísal mezi přáním získat schopného spolupracovníka a strachem, abych nenarušil život nevinného člověka. Nakonec jsem jen řekl, že bych byl přese všecko rád, kdybyste to chtěl u nás zkusit. Neodpověděl jste tak ani tak a odjel zpátky do Brna. Byl jsem přesvědčen, že tím celá věc skončila. Námluvy zkrátka selhaly a střízlivý rozum zvítězil. No a pak za nějaký týden přišel dopis, kterým jste oznamoval, že přijímáte nabídku a že do ateliéru na Kudlově nastoupíte tehdy a tehdy. BUM! Můžete mi říci dneska, proč jste se přece jen rozhodl?

Víte, že už nevím? Sám o to m občas přemýšlím. Možná proto, že v důsledku války se reklama pomalu stávala zbytečnou a já ztrácel smysl práce. Anebo to bylo to staré vábení – najednou tě přepadne chuť všeho nechat, zahodit klíč a tradá do světa. A někdy mě taky napadá – třeba vám to udělá radost – že když jste mě tenkrát v tom Zlíně střídavě strašil a střídavě vyhrával na vábničku, že jste mi řekl něco, já už nevím přesně co, myslím, že to bylo o tvůrčí práci, jako že je to pocit, který nemůže nahradit nic jiného, a mně se najednou zase

vybavil obraz mého loutkového divadélka z dětství, a dřív než jsem se stačil okřiknout, hodil jsem ten dopis do poštovní schránky.

A litoval jste? Myslím, jestli jste později litoval, že jste se rozhodl, jak jste se rozhodl?

Litoval? Nejmíň stokrát jsem se proklel. Ale víte, jak bych se proklínal, kdybych se byl tehdy rozhodl jinak?

Chcete tím říct, že tvůrčí člověk nemůže být při své práci vlastně nikdy opravdu šťastný?

Ale může...proč ne? Třeba hned dvakrát. Když práci začíná a když ji končí. Jenže sotva se protáhne a popadne dech, už jsou tu zase ty známé pochybnosti: Neměl jsem udělat tohle spíš tak a tamto jinak? A co divák – přijme, pochopí to, co jsem mu chtěl říct? No a rázem je po štěstí.

Takže, jestli uvažuju logicky, nejšťastnější okamžik pro vás byl, když při požáru ateliéru shořel už téměř hotový negativ Vánočního snu a vy jste stál před úkolem začít jej točit sám, znovu od Adama.

To je podivné štěstí, vidět, jak se vám práce mnoha měsíců mění v několika vteřinách v bouchající ohňostroj. V tu chvíli máte pocit, že už to nikdy nedokážete.

Dovedl byste si vůbec ještě vybavit, kdy a za jakých okolností jste si definitivně uvědomil, co pro vás filmová práce znamená?

To vám mohu říct docela přesně, protože to byla pro mne velice zlá zkušenost. Koncem sedmdesátých let jsem najednou stál před hrozící možností, že přijdu o zrak. Člověk si někdy ani neuvědomuje význam a vzácnost toho, čeho užívá běžně v každodenním životě. A najednou vás zaskočí poznání, kdy vidíte, že vidět taky nemusíte. Je to dost kruté, když teprve v takové situaci zjišťujete, že film je opravdu podívaná a že bez vidoucích očí není ani filmového umění. Byli hudební skladatelé, kteří i po ztrátě sluchu byli s to vytvořit vrcholná díla. V první světové válce přišel o zrak známý pražský herec, ale i on mohl znovu vystoupit na jevišti, když mu napsali hru tak říkajíc na tělo. Zkuste však natočit třeba jen jeden jediný jednoduchý záběr, aniž jste jej zhlédl okem kamery. Je to marné – film existuje jen na sítnici našeho zraku. Těch několik měsíců tenkrát, než mi chirurgové vrátili víru, že budu zase vidět, ty patřily k nejhorším dobám v mém životě.

Když to teď tak probírám, Karle, vlastně jste měl hodně podobných kruciólních momentů, kdy nebylo vůbec jasné co dál – máte-li jednat tak nebo tak. Za

podobnou křížovatkou bych pokládal třeba i jaro 1945. Přes kudlovský ateliér a přes Zlín se přehoupla vlna fronty. Ale ještě ani nezačaly kat'ušky a minomety chrlít oheň od Březůvek a většina osazenstva se už rozprášila, jako když střílí do vrabců. Značná část zaměstnanců měla v podniku azyl jen po dobu války a teď se rozprchla do svých domovů. Malý zbytek pomáhal už od nejbližší neděle po přechodu vojsk při zalepování jizev, které na budovách zanechalo ostřelování. Ti, co pracovali v kresleném filmu, připojili se v příštích měsících k Bratrům v triku, dokumentaristé přešli do nového studia Krátký film Praha, vedoucí pracovníci kudlovského podniku převzali pro tu chvíli naléhavější funkce při budování organizace znárodněné kinematografie. Nikdo ještě neměl představu, jaké úkoly by měl kudlovský ateliér v budoucnu plnit. V poloprázdných prostorách studia jste osiřel vy spolu s Hermínou Týrlovou a učitelem Novotným. Co vás tehdy přimělo k tomu, že jste ve Zlíně zůstal?

Když jste se všichni vypařili – někdo tady přece musel ten prapor držet dál, ne? Ateliér zel prázdnotou, že když člověk kýchl, zadunělo to ozvěnou. Tak nám nezbylo, než abychom si, každý na vlastní pěst, našli práci, která by nám dala pocit existenčního oprávnění. Já jsem se rozhodl pro seriál o Panu Prokoukovi.

Nemáte podnes představu, jak bylo důležité vydržet těch několik prvních měsíců. Nám, co jsme byli v Praze, to poskytlo přinejmenším potřebný čas k prosazení a zdůvodnění další existence zlínského studia. Vy víte, že se na nejrůznějších místech vytvářeli silné protinálady a tlaky, aby provoz zde byl zrušen a technické zařízení bylo převezeno do Prahy nebo do Brna. Po přerušení organické návaznosti na zdejší průmysl se zdálo mnoha lidem nesmyslné a neekonomické udržovat exponované pracoviště daleko od centra a od kulturních zázemí. Tento názor přežíval ještě v době, kdy zdejší výroba byla organizačně i programově dávno již přiřčena ke studiu Krátký film jako detašovaná skupina. Ještě v padesátém roce byl zcela vážně projednáván projekt přestavby natáčecí haly na skladiště materiálu. Význam tradic a rozumové poznání, že i kulturu je třeba decentralizovat do krajů, prosadily se teprve mnohem, mnohem později. V té neujasněné počáteční situaci to byl určitě taky Pan Prokouk, kdo díky své popularitě a agitačnímu věhlasu významně přispěl k vítězství jedině rozumného stanoviska: zlínské – teď už vlastně gottwaldovské studio – má právo žít. V sedmačtyřicátém roce dotvrdila pak toto právo i Vzpouora hraček paní Hermíny Týrlové a úspěšná série dokumentárních a školních filmů ze zdejší dílny. Řekněte, ani později vás to nikdy nelákalo přejít do Prahy?

Neříkám, že jsem si nikdy tu myšlenku nepřipustil. Koneckonců jsem na Barrandově občas pracoval. Ale právě tam jsem si ujasnil, že pro svou práci potřebuji především klid a možnost soustředění. Animovaný film je v pravém slova smyslu filmem autorským. Vyžaduje hlavně čas a ještě čas. Spoustu času – k přípravě, ke zkouškám, k práci. V tomto směru je gottwaldovské studio ideálním tvůrčím prostředím, vzdáleným rušných provozů a všeho rozptylování.

Nemusíte mě přesvědčovat. Poznal jsem stejně jako vy, co to je bydlet na samotě u lesa a mít pár kroků na pracoviště. To znamená, že se stáváte pánem svého času.

Tak vidíte, tenhle stav absolutní koncentrace vám velkoměsto nemůže nikdy poskytnout. A stejně důležité je mít možnost úzkého kontaktu se svými spolupracovníky. Je třeba mít s nimi společného jmenovatele a tím jmenovatelem je posedlost filmem, na kterém pracujete. Film, to je dobrodružství, podobné třeba práci na vědeckém výzkumu. Tady neexistuje žádná polovičatost, nějaké „jestliže“, „třeba“ a „až potom“ a výmluvy na „úřední hodiny“ a objektivní potíže. Někdy jsme se Zdeňkem Rozkopalem nebo Arnoštem Kupčíkem strávili nad nějakým problémem ve studiu celou noc a zařezávali až do rána. Tak to tu bývalo zvykem už v dobách prvohorních, kdy pracovníci ateliéru vytvořili společně bezmála něco jako jednu velikou rodinu. Problémy z pracoviště se běžně přenášely i do soukromí. V době natáčení Vánočního snu jsme s Bořivojem Zemanem trávili celé večery debatami o nějakém novém řešení scény.

To byl vlastně první a jediný film, kde jste se vy dva Zemanové objevili společně na titulcích. Ta shoda jmen tehdy ostatně stačila zamotat hlavy mnoha publicistům.

I když už jsme se potom nikdy nesešli na jednom filmu, sledovali jsme oba celá léta se zájmem, co dělá ten druhý.

A bylo dost podobného ve vývoji vás obou, co stálo za srovnání. Jeden i druhý jste od své prvotiny zůstali věrni tematice určené přednostně dětem od šesti do šedesáti let. Oba ji většinou vidíte barevným sklíčkem veselé komedie. A co víc, oba jste se u nás stali nedostižnými rekordmany v oblasti box-office, kde vysoko vedete na body. Česky řečeno, přinesli jste do společné pokladny více peněz, než se povedlo komukoliv z nás ostatních. Bořivoj se svými nepřekonatelnými čtrnácti milióny československých návštěvníků na Pyšnou princeznu. Vy s naším největším exportním úspěchem – prodejem filmu Vynález zkázy do

sedmdesáti dvou zemí celého světa. To snad je něco, co už stojí taky za zaznamenání, zvlášť když uvážíme, kolik se popíše papíru o tom, jak umělecky náročné filmy těžce hledají své publikum.

Děkuji vám, že jste ty cifry takhle doplnil, protože diváckého úspěchu lze docílit i nepříliš početnými způsoby. Když natáčím film, nemyslím tolik na úspěch, snažím se především odvést poctivé dílo, něco pro oči a něco pro uši, něco pro zamyšlení a něco pro zasmání, něco pro radost a něco, co třeba nepozorovaně, ale trvale sáhne k srdci.

Tím vysvětlujete, co chcete filmem dát divákovi, ale vůbec jste neřekli, co dává film vám?

Snad si nemyslíte, že ukládám do jedné kapsy jablíčko pro publikum a do druhé oříšky pro sebe...vůbec ne. Když ale chcete vědět, proč vůbec točím své filmy – pak musím přiznat, že hledám Zemi nikoho, ostrov, na který ještě nikdy nevstoupila noha filmařova, planetu, na které ještě žádný režisér nevztyčil vlajku objevitele, svět, který existuje jen v pohádkách.

Takže stále ještě usilovně šlapete na svém závodním kole s dřevěnými ráfky a pevně věříte, že se za nejbližší silniční zatáčkou objeví konečně vaše země zaslíbená. A to jste chtěl zapřít svoje dětství?

Vždycky jsem vám říkal, že mám velice rád děti, a abych s nimi mohl mluvit, nesmím se jim moc vzdálit.

Nevedete dialog jen s dětmi. Váš Prokouk měl úspěch především u dospělých.

Byl taky dospělým určen.

Dovedl byste vysvětlit, proč ho lidé přijímali s takovými sympatiemi, zatímco se bránili sebemenšímu náznaku propagandy ve filmu hraném?

Myslím, že je velký rozdíl, děláte-li někomu kázáníčko na pět minut, nebo na půl druhé hodiny. Zvlášť když má za to ještě platit vstupné. Důležité je taky, kdo vám dává kapky. Starý Ezop dobře věděl, proč ve svých moralistních bajkách dával vystupovat zvířátkům místo lidem.

I vy patrně přijmete bez mračení a bez protestů směšného dřevěného pumprdlíka, který má sám daleko k dokonalosti, i když bude agitovat na brigádu, horlit proti alkoholu nebo vyzývat k sběru surovin. Konečně – a to ne v poslední řadě: pan Prokouk je němý. Nekáže. Jedná. A divákovi přenechává, aby přemýšlel. A z legrace aby vyvozoval vlastní závěry – je-li jich schopen. Dialog s autorem je každopádně navázán. Člověk, který se směje, není prý

schopen se současně zlobit. Asi. V tehdejších tzv. agitačních veselohrách toho asi bylo pramálo k smíchu. A tak se lidé zlobili.

Chtěl bych se ještě jednou vrátit k panu Prokoukovi, Musí loutka už svou miniaturizací a stylizovanou formou navozovat komické pocity?

Nemyslím. Samozřejmě už tím, že je lidskou zmenšeninou, vyvolává automatický úsměv, stejně jako všecko předimenzované, humpolácké a hřmotné budí strach. To jsou obecné reakce. Jako aktér je ovšem loutka svou škálou výrazových prostředků nejbližší divadelnímu mimovi. Ten se naopak musí z živého člověka stylizovat ve výtvarný typ, v samoznak, tedy v něco podobného loutce. Nakonec oba, jeden jako druhý, reprezentují přesně vykreslené charaktery a jsou tedy s to vyvolávat i odpovídající emoce. Směšné i smutné, strašidelné i groteskní.

V tom, co jste natočil po Prokoukovi, se dá vytušit, že jste hledal onu krajní mez, kterou vytvářejí nejrůznější materiály a techniky pro vyjadřovací schopnost vašich panáčků. Nejzajímavěji to myslím dokazuje pokus o zvládnutí toho nejkřehčího a nejnepoddajnějšího materiálu, který se už svou statickou povahou přímo vzpouzí možnosti jakéhokoliv animování a dynamice pohybu. Sklo. Pamatuji se na překvapení a počáteční nedůvěru profesora Brychty, když jsme za ním přijeli do Železného Brodu s požadavkem, aby žáci na jeho škole vytvořili z taženého skla desítky pohybových fází, které by umožnily loutkám pře kamerou ožít. Nakonec jste se spokojil s několika málo polohami a gesty skleněných údů, ze kterých jste pak jednoduchým, a důmyslným trikem vykouznil iluzi tance na zrcadlovém ledě a s třemi figurkami rozehrál miniaturní komedii dell'arte v poetickém prostředí jiskřivě transparentního světa.

Někteří kritikové u nás označili tehdy Inspiraci za formalistický lartpourlartismus, za loutkářskou ekvilibristiku a srovnávali ji s jednoduchou sdělností Prokouka. Přitom si nikdo nevšiml, že i tady šlo, stejně jako v Prokoukovi, jen o jednu z možností angažovaného filmu, o příklad extravagantní reklamy, jakou si tehdy nemohla popřát žádná jiná sklářská výroba na světě.

Nemáte někdy strach, když se znovu a znovu pouštíte na tenhle tenký a nevyzkoušený led, že taky jednou může pod vámi prasknout? Že na něčem ztroskotáte?

A když nastupujete k závodu, copak tam víte, že vy a váš kuň zvítězíte? Každá umělecká práce je rizikovým povoláním. Tím spíše je jím film. To už je dáno povahou jeho technologie a nemožností stálé kontroly díla v průběhu tvůrčího

procesu. Malíř má svůj obraz před očima od první skici až po poslední retuš. Ale film, to je stavebnice z částic, které vznikají na různých místech a v různém čase, bez logické posloupnosti a vzájemné návaznosti. Jakous takous představu o tom, co bylo skutečně natočeno, dá až hrubý sestřih kopie.

U vašich filmů není snad jakákoliv předběžná kontrola vůbec možná.

V tom je právě největší potíž. Je tu jen moje představa a ta je fixována v režijním scénáři.

Viděl jsem některé z vašich scénářů. To jsou vlastně obrázkové knížky, kde je zakreslena jedna scéna za druhou, podobně jak to znám z amerických comics. A scénář je taky to jediné, co dává celkovou představu, jak by měl výsledný filmový pohled na plátně vypadat. Jenže v kameře vzniká každý záběr postupně, a to třeba hned několikanásobnou expozicí různých scénických prvků, asi tak, jako když děti ve škole slepují své skládačky z různých materiálů. Herec hraje v prostředí, které kolem něho zatím vůbec neexistuje, a reaguje na dění, které ve skutečnosti přibude až dodatečně v obraze. Někdy taková akce připomíná šerm s vlastním stínem. Při realizaci podobných scén je herec vlastně plně odkázán na vaše informace a pokyny. Nepřipadá si pak jako figurka, kterou pohybujete za provázky?

Tady není jiné pomoci. Navíc partnerem herce je často opravdu animovaná loutka a pohybový projev obou se tedy musí alespoň do jisté míry vzájemně přizpůsobovat.

Vaše námětové, materiálové a výrazové experimenty s loutkami pokračovaly až do poloviny padesátých let. Proč jste potom na dlouhou dobu opustil pravověrný loutkový film a zaměřil se na film kombinovaný, který spojoval výrazové prvky jak hrané, tak animované tvorby?

Něco jsem opustil? O tom ani nevím. Nikdy žádnou cestu neopouštím. Vždycky jen hledám, kam vede dál. Hrozně nerad se totiž opakuji. Sám jste, pokud se pamatují, taky nepracoval ani dvakrát za sebou ve stejném žánru. Kombinace různých výrazových prostředků a technik, živého člověka, malované scénografie, animovaných loutek a ploškového filmu mi otvírala nové tematické oblasti a nový přístup ke starým formám. Už jsem říkal, že mám velice úzký vztah k dětem a podnes čtu s chutí kdekou zajímavou knížku pro mládež. Především ty dobrodružné, které objevují svět. Julesa Verna jsem několikrát přelouskal od A až po Zet. Z naší literatury podobného typu mě velice zaujala kniha profesora Augusty o pravěku Země. Ta mě přivedla na myšlenku

zorganizovat pro školáky devítiletěk prostřednictvím filmu dobrodružnou výpravu po stopách vývoje života na naší planetě.

To vím z vlastní zkušenosti, že moje vnoučata – a ta už myslím patří k třetí generaci diváků – demonstrativně dávají přednost filmové autopsii, jakou jim poskytuje Cesta do pravěku., před biflováním verbálních informací ze školních učebnic.

Každý kluk je už od přírody objevitelem a cestovatelem. Kdybych se byl narodil o pár desítek let dřív, snad by se byl ze mne stal průzkumník bílých míst na mapě, jakým byl třeba můj slavný východočeský krajan Emil Holub. Bohužel bílé skvrny v atlase už dávno zmizely, tak jako mizí i bílá místa na poli filmové tematiky.

Zmapoval jste jich sám už hezkou řádku. Jen v samotném svém kuse mistrovském, ve Vynálezu zkázy, rozbil jste hranici oblastí, které byly jedna od druhé dosud přísně odděleny, a vytvořil jste nový dramatický hybrid mezi filmem hraným a animovaným, křížence mezi filmem realistickým a abstraktním, propojení pohádkového a dobrodružného žánru, totožnost mezi komedií a sci-fi. Tak jste objevil svou zemi nikoho, kterou jste hledal, kolonizoval svůj neznámý ostrov, osídlil docela nový svět a vstoupil s Baronem Prášilem na svůj unyle pohádkový Měsíc, abyste jako první člověk v historii zanechal v jeho prachu stopy svých bot. Několik let před astronautem Armstrongem. Žádná raketa není s to dosáhnout tažné síly tvůrčí fantazie.

Počkejte chvíli, teď mě napadá, že to je právě ta věc, co jste řekl tenkrát, když jste mě lákal k filmu, tenkrát ve dvačtyřicátém...

Neříkejte, že jsem řekl, co jsem říct nemohl.

Vím, takhle jste to asi neřekl. Ale já jsem vaše slova, ať už byla jakákoliv, přeložil do řeči svých snů, zachytil jejich smysl, zahlédl, třeba jen na kratičký okamžik, neohraničený prostor svobody, kterou mi může poskytnout jen film...a o mojí budoucnosti bylo rozhodnuto.

Vidím, že jste tím zcela nenápadně ukončil náš rozhovor. Nebudete se zlobit, když vám přece jen položím ještě jednu, poslední otázku? Vlastně je to ta docela první, jen v trochu upravené podobě: Řekněte mi, Karle Zemane, co jste? Nebo spíš, čím se cítíte být? Jste dramatik? Nebo výtvarník? Komedioграф? Nebo technický novátor?

Více otázek už nemáte? Že bych vám je zodpověděl jedním slovem.

To snad ne. Třeba to budou čist děti.

Opravdu nemohu odpovědět než jedním slovem: Nevím! Ale víte co? Vyměňme si na chvíli role. Teď budu zase pro změnu klást otázky já vám a vy odpovídejte. Prozradte mi svůj vlastní názor, co podle vás jsem?

Vážně to není snadné: Režisér? Mistr animace? Nebo třeba výtvarník-kolážista? Což o to, já bych si už vymyslel nějaké efektní označení, ale vy byste se zase hádal... Tak se dohodněme na tom, že jste po meči i po profesi Karel Zeman a dost. Co vy na to?

Zeman? Koneckonců proč ne? I když to zní trochu feudálně...

Bojíte se kádrových potíží? Potíže jsou tady přece proto, abychom je zvládali. Od čeho vám potom říkají filmový kouzelník?

Přepsáno z:

HÁBOVÁ, Milada. *Karel Zeman: sborník studií a dokumentů*. Brno: čs. filmový ústav, BLOK, 1986, s. 67–81

Příloha B – Filmografie Karla Zemana + ocenění

1945 *Vánoční sen* – KZ: scénář, výtvarník, animace, režie loutkové části

- 1946 – MFF Cannes – Zvláštní cena za nejlepší loutkový film

1946–1947 krátké loutkové/animované filmy: *Křeček*, *Podkova pro štěstí*, *Pan Prokouk úřaduje*, *Pan Prokouk jede na brigádu*, *Pan Prokouk v pokušení*, *Pan Prokouk filmuje* –

KZ: námět, scénář, výtvarník, režie

- 1948 – Zlatý odznak I. FFP
- 1948 – Cena čs. Filmových kritiků za seriál o Panu Prokoukovi
- 1948 – III. MFF Mariánské Lázně – Cena za nejlepší loutkový film *Pan Prokouk filmuje*

1948 *Inspirace* – KZ: námět, scénář, výtvarník, režie

- 1949 – II. Světový festival filmů Knokke-Le Zoute (Belgie) – Velká cena za nejlepší loutkový film
- 1952 – MFF Dilí (Indie) – Čestné uznání
- 1954 – MFF dokumentárních a experimentálních filmů Montevideo – II. Cena
- 1958 – Mezinárodní festival dokumentárních filmů Yorkton (Kanada) – I. Cena Zlatý snop za nejlepší film (Best Film in All Classes – „Golden Sheaf Award“)

1949 *Pan Prokouk vynálezcem* – KZ: námět, scénář, výtvarník, režie

- 1949 – IV. MFF Mariánské Lázně – Čestné uznání za režii
- 1949 – MFF Karlovy Vary – Cena za loutkový film
- 1949 – Edinburg Diploma of Merit
- 1949 – Národní filmová cena režisérovi

1950 *Král Lávra*; podle satirické básně K. H. Borovského – KZ: námět, scénář, výtvarník, režie

- 1950 – Národní filmová cena režisérovi
- 1950 – V. MFF Karlovy Vary – Cena za nejlepší krátký loutkový film

1952 *Poklad Ptačího ostrova*; námět podle „Velké pohádky o ptačím ostrově“ E. F. Míška – KZ: scénář, výtvarník, režie

- 1952 – VII. MFF Karlovy Vary – Cena za loutkový film

- 1955 – Vyznamenání za vynikající práci
- 1957 – II. Mezinárodní soutěž filmů pro děti Varšava – Čestný diplom

1955 *Cesta do pravěku* – KZ: námět, scénář, výtvarník, režie; spolupráce na scénáři s J. A. Novotným, odborná spolupráce s doc. Dr. Josefem Augustou

- 1955 – XVI. MFF Benátky – Velká cena VII. Přehlídce filmů pro mládež
- 1955 – MFF Edinburg – Čestné uznání
- 1956 – V. Týden kulturních a dokumentárních filmů Mannheim – Cena kritiky mannheimského tisku nejlepšímu vědeckému filmu
- 1956 – Konference pracovního společenství pro školní film Gelsenkirchen – Ocenění za ideální film pro mládež
- 1957 – Filmový festival při Světovém festivalu mládeže a studentstva Moskva – Zvláštní Zlatá medaile
- 1957 – Státní cena I. stupně režisérovi

1955 *Pan Prokouk přítel zvířátek* – KZ: námět, scénář, výtvarník, režie

- 1958 – XI. MFF Cannes – Hlavní cena klubu pro dětskou kinematografii – Prix Cendrillon
- 1958 – XI. MFF Locarno – Čestné uznání

1958 *Pan Prokouk detektivem* – KZ: námět, scénář, výtvarník

1958 *Vynález Zkázy*; námět na motivy románu Jules Verne „Face au drapeau“ – KZ: scénář, výtvarník, režie; spolupráce na dialogu s Františkem Hrubínem

- 1958 – Světový filmový festival při EXPO 58 Brusel – Velká cena v soutěži hraných filmů („Grand Prix du Festival Mondial du Film“ a L’Unanimité du Jury)
- 1958 – I. Mezinárodní přehlídka vítězných filmů z pěti festivalů (Mexico City) – Cena „Vynález zkázy je objev přehlídky“ – Hlava Mayského krále z Palenque
- 1958 – Trofeo „Jalisco“ Primer Festival Internacional De Cine En Guadalajara, Mexico – Pecime Circuito „Luis R. Montes“
- 1958 – Cena filmového diváka ČSR nejúspěšnější film roku
- 1958 – Cena čs. Filmové kritiky za rok 1958
- 1959 – Velká mezinárodní cena Francouzské filmové akademie – Křišťálová hvězda
- 1959 – Cena francouzských filmových kritiků (Prix Jean – Georges Auriol)

- 1959 – v anketě japonské filmové kritiky byl film zařazen mezi 20 nejlepších zahraničních filmů roku 1959
- 1959 – I. Festival čs. filmu Banská Bystrica – Čestné uznání
- 1959 – státní cena režisérovi – Československá cena míru
- 1960 – II. Kongres UNIATEC Praha – 1. Cena

1959 *Pan Prokouk akrobatem* – KZ: námět, scénář, výtvarník

- 1960 – MFF Vanvouver – Stříbrná medaile
- 1960 – Vyznamenání za vynikající práci
- 1961 – Karel Zeman jmenován zasloužilým umělcem
- 1961 – Mezinárodní festival vědeckých a technických filmů Budapešť – Diplom

1961 *Baron Prášil*, námět podle motivů novely Gottfrieda Bürgerera – KZ: scénář, výtvarník, režie

- 1962 – XV. MFF Locarno – Druhá hlavní cena Stříbrná plachta
- 1962 – Reseña Mundial de los Festivales Cinematograficos a la Pelicula „El Baron de la Castaña“ Premiada en el Festival de Locarno (Acapulco, Mexico)
- 1962 – Mezinárodní soutěž o technickou cenu při zasedání mezinárodního technického kongresu UNIATEC v Moskvě – První cena
- 1962 – Mezinárodní filmový týden Vídeň – Čestný diplom FIPRESCI
- 1962 – London Film Festival – Honourable Diploma
- 1962 – XIII. FFP – individuální Cena režisérovi a hudebnímu skladateli Zdeňkovi Liškovi
- 1962 – IV. Festival čs. filmů Košice – Čestné uznání
- 1963 – VIII. Mezinárodní festival filmové komedie Bordighera – Zlatá palma (Parmurellu D´Oru)
- 1963 – III. MF Boston – Cena mezinárodní poroty – Stříbrná mísa Paula Revery
- 1964 – IV. Mezinárodní setkání filmů pro mládež Cannes – Velká cena v kategorii celovečerních filmů

1964 *Bláznova kronika* – KZ: námět, technický scénář, výtvarník, režie

- 1964 – VIII. San Francisco International Film Festival (Best Feature Film, Best Director)

- 1965 – V. Mezinárodní setkání filmů pro mládež Cannes – Cena za dlouhý film v kategorii filmů pro střední věk, Čestné uznání poroty v kategorii dlouhých filmů, Čestné uznání poroty mladých
- 1965 – MFF Addis Abeba – 1. Cena
- 1965 – Biennale 1965 – Festival der Heiterkeit
- 1965 – Montreal International Film Festival (Kanada) – Norman McLaren diploma

1966 *Ukradená vzducholoď*; námět na motivy románu Jules Verne „Dva roky prázdnin“ – KZ: technický scénář, výtvarník, režie

- 1967 – odměna Čs. filmu režisérovi za jeden z devíti nejúspěšnějších filmů roku 1966
- 1967 – II. Mezinárodní festival filmů pro děti Teherán – Zvláštní cena Iránského institutu
- 1968 – V. MFF Addis Abeba – II. Cena
- 1968 – II. Mezinárodní přehlídka filmů pro děti a mládež v Rimini – I. cena dětské poroty Neptun
- 1968 – Cena ministra kultury v oboru filmové tvorby
- 1969 – Přehlídka českých a slovenských filmů v Sorrentu – Stříbrná siréna
- 1969 – Múza pražských diváků Uránie

1970 *Na Kometě*; námět na motivy románu Jules Verne „Archa pana Servadaka“ – KZ: technický scénář, výtvarník, režie

- 1970 – XXII. Přehlídka filmů pro děti a mládež Benátky – Mezinárodní cena CIDALC a Medaile Biennale
- 1970 – Karel Zeman obdržel titul národní umělec
- 1972 – VII. MFF pro děti Teherán – Velká cena
- 1973 – II. Festival fantastických filmů Paříž – Cena za zvláštní efekty

1974 *Pohádky tisíce a jedné noci*; Na motivy pohádek o dobrodružství námořníka Sindibáda – KZ: námět, scénář, výtvarník, režie

- 1967 – Biennale – Čestný diplom
- 1975 – Karel Zeman je jmenován korespondujícím členem Akademie umění NDR

1977 *Čarodějův učeň*; podle románu Otfrieda Preusslera „Krabat“ – KZ: scénář, režie, výtvarník

- 1977 – XII. MFF pro děti a mládež Teherán – Zlatá soška za nejlepší animovaný film a Cena Iránské filmové kritiky
- 1978 – XVIII. Festival pro děti a mládež Gottwaldov – Zvláštní cena poroty v kategorii animovaného filmu
- 1978 – XVI. Festival českých a slovenských filmů České Budějovice – Zvláštní cena poroty
- 1979 – II. MFF dětský festival Lausanne – Čestné uznání
- 1984 – Children´s international Film Festival (Chicago) – I. Prize Best Animated Feature Film

1980 *Pohádka o Honzíkovi a Mařence* – KZ: námět, scénář, režie, výtvarník

- 1980 – Karlu Zemanovi je udělen Řád republiky
- 1981 – XI. MFF pro děti a mládež Giffoni Valle Piana (Itálie) – Cena za nejlepší animovaný film
- 1981 – V. MFF animovaných filmů Espinko – Cena za nejlepší celovečerní animovaný film
- 1982 – VIII. MFF pro děti a mládež Tomar (Portugalsko) – I. Cena dětské poroty

Podklady poskytl:

Muzeum Karla Zemana

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Eva Davidová, DiS.

Obor: Audiovizuální komunikace a tvorba

Forma studia: kombinovaná

Název práce: Animovaná tvorba Karla Zemana v hraném filmu

Rok: 2013

Počet stran textu bez příloh: 47

Celkový počet stran příloh: 22

Počet titulů českých použitých zdrojů: 7

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 0

Počet internetových zdrojů: 10

Počet ostatních zdrojů: 4

Vedoucí práce: PhDr. Marie Formáčková