

<https://doi.org/10.58193/ilu.1773>

Tomáš Hubáček (Masarykova univerzita, Česká republika)

Přímá profesionalizace režisérů v animované tvorbě

Direct Professionalisation of Directors in Animation

Abstract

The presented study focuses on a remarkable phenomenon of Czechoslovak animated cinema. In the 1970s, Czechoslovakia witnessed a unique combination of two different worlds — amateur and animated film. Amateur directors of animated films could proceed directly to professional directing without obtaining a proper university film education or the need to undergo previous studio practice. This was made possible for five of them on the basis of their previous successes at amateur festivals and their unique artistic style. For these purposes, the text defines the term „*direct professionalisation*“ and explains its aspects. The study traces the directors' entry into the professional sphere, their continuity or discontinuity with amateur work and the change in their creative styles necessitated by their work in state film studios. Besides the directors themselves, the study focuses on the figure who fundamentally made their professionalisation possible — Jan Poš, dramaturge of Krátký film, who maintained close contacts with the amateur cinema world, can be considered a broker according to the terminology of actor network theory. As described in this thesis, the process of so-called direct professionalisation did not only occur in Bohemia, but also in Slovakia. Around the same time, Rudolf Urc, also a dramaturg, was a broker there. His position is roughly comparable to that of Jan Poš, and it is possible that these professionalisation processes also occurred in other countries with state-socialist modes of film production.

Klíčová slova

profesionalizace, amatérský film, animovaný film, Krátký film, Jan Poš

Keywords

professionalisation, amateur film, animated film, Short Film, Jan Poš

Ačkoliv představuje československý animovaný film fenomén dobře známý jak v tuzemsku, tak v zahraničí, bývá nejčastěji spojován s plodným obdobím tzv. české školy animovaného filmu, zahrnující zhruba dvacetileté období po skončení druhé světové války. Nastupující éra normalizace pak stále v oblasti filmové tvorby zůstává převážně chápána jako období, kdy autorští a kreativní tvůrci sváděli permanentní boj se státním aparátem a debutovat se podařilo jen nemnoha novým režisérům. Způsob, kterým kontroverzní Kamil Pixa řídil Krátký film, a umožňoval zde natáčet diskriminovaným tvůrcům nové vlny, byl již v minulosti popsán.¹⁾ Méně se však připomíná jeho vliv na film animovaný, ve kterém došlo za jeho přispění v 70. letech k unikátnímu setkání a prolnutí dvou specifických polí — filmu profesionálního a amatérského. Celkem pět amatérských režisérů bez formálního vysokoškolského vzdělání a bez nutnosti získat potřebnou praxi v rámci studia mohlo v té době přistoupit k samostatné režii krátkometrážních filmů či seriálů.

Otázku, jak definovat filmové amatérství a jak byl tento koncept uplatňován v poválečném Československu, zkoumáme v první kapitole textu. Stanovení amatérského a profesionálního pole nám umožní lépe objasnit principy a procesy profesionalizace, které popisuje kapitola následující. V té zavádíme též zásadní pojem *přímá profesionalizace*, při níž hrál důležitou zprostředkovatelskou roli mezi amatérským a profesionálním světem dramaturg Krátkého filmu Jan Poš. Právě jemu lze přičíst největší zásluhy za přivedení těchto režisérů do profesionálních struktur státního filmu. Jeho působení se nicméně neomezovalo jen na „vyhledávače talentů“ pro Krátký film, ale zároveň navazoval s režiséry i osobní a neformální kontakty, které, ač obtížně doložitelné a zaznamenané, svěbytně vypovídají o Pošově osobnosti a jeho vztahu ke konkrétním aktérům. Těm se věnuje kapitola třetí s názvem *Procesy profesionalizace*, která na základě biografii profesionalizovaných režisérů podrobněji vysvětluje procesy jejich přestupu z amatérského do profesionálního pole. Při jejich sledování je zřejmé, že *přímá profesionalizace* nebyla pouze specifikem českého filmového prostoru, ale že se s ní setkáváme ve stejné době i na Slovensku. Poslední část textu srovnává konvence v profesionálním a amatérském poli a reflektuje proměny pracovních postupů v případě profesionalizace. Ačkoliv si režiséři svůj autorský rukopis i v profesionálním prostředí do značné míry uchovali, byli konfrontováni s nutností pracovat ve strukturovaném kolektivu s pevnou hierarchií, což s sebou neslo možnosti volby některých spolupracovníků, naplňování zakázkové tvorby studií atd. Specifickou praxí je také jejich využívání starších námětů, kdy přetáčeli své amatérské filmy v nové, profesionální podobě, což mimo jiné může sloužit jako doklad určité kontinuity v jejich filmové práci napříč světem amatérského i profesionálního filmu.

Vymezení pojmu „amatérský film“ a jeho aplikace v československém poválečném kontextu

Při stanovování metodologického rámce je třeba zodpovědět otázku, kdo je filmovým amatérem. Odhlédneme přitom od pejorativního užívání tohoto termínu při subjektiv-

1) Viz např. Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění* (Praha: Academia, 2012), 100–101; dokumentární film České televize *Uvnitř vnitra* (Josef Císařovský, 2008).

ním hodnocení nízkých realizačních kvalit. Zřejmě nejkomplexnější teoretický rámec amatérského filmu nabídl francouzský filmový teoretik Roger Odin v textu „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“.²⁾ Právě jeho definice se v textu přidržíme, avšak jím vytyčené oblasti amatérského filmu přizpůsobíme pro aplikaci v podmínkách státně socialistického modu produkce.³⁾ Odin sám si je vědom jisté tekutosti pojmu *filmový amatér*: „Nejenže slovo amatér neustále přeskakuje z jedné sémantické osy na druhou – z osy vztahu k profesionální sféře na osu psychologické pozice (subjektu) —, ale samy tyto osy se rozdělují do různých systémů opozic.“⁴⁾ Na tyto osy lze dle Odina zanést hodnoty, které budou reprezentovat vztah konkrétního autora k daným specifickým práce, například jeho filmové vzdělání, finanční a realizační zázemí či vztah k profesionální sféře. Hodnoty na těchto osách zřídka budou dosahovat vrcholů, půjde daleko spíše o postupné přechody: někteří filmaři budou mít více kontaktů s profesionálním prostředím, další rozsáhlejší edukaci atd.⁵⁾ O amatérských filmařích můžeme říci, že obecně nebudou mít četné kontakty s filmově profesionálním prostředím, respektive že jejich účast na vzniku filmů není podmíněna pracovně. Tvorba filmů pro amatéry není zdrojem obživy, ale motivace pro tvorbu jsou zcela jiné.

Poměrně často spočívá vymezení amatérského pole také ve srovnání realizačních možností a dostupných technických prostředků. Zatímco profesionálové zaměřující se na hranou a dokumentární tvorbu ve studiích natáčeli nejčastěji své filmy na 35mm film, amatérům byly vyhrazeny takzvané *neprofesionální* formáty. Od původního 9,5mm se přešlo k formátu 8mm a později k jeho vylepšené verzi Super8. Specifickou pozici měl 16mm film, u něhož bývalo často zdůrazňováno, že se jedná o film *poloprofesionální*. Prakticky byl používán totiž v obou světech, jak v čistě amatérském, tak i profesionálním. Podle Laurenta Cretona definuje profesionála, mimo jiné, také vysoká míra technických dovedností a zkušeností, schopnost ovládat sérii nástrojů a technik, které mu umožňují vstoupit do hierarchizovaného prostředí, které má samo o sobě vysoké vstupní požadavky.⁶⁾

Laurent Creton problematiku rozdělení amatérské a profesionální kariéry vnímá jako opoziční, kdy se amatéři vymezují proti profesionálům a vice versa. „Amatér se chtěl nechtěl definuje tím, že odkazuje k profesionálním praktikám a k odpovídajícímu sociálně-profesnímu světu. I když jeho pozice ukazuje právě to, že není jeho součástí, definuje se se vzhledem k různým systémům symbolického, oborového a obchodního uznání.“⁷⁾ Pokud tedy je svět amatérských a profesionálních filmařů v tomto vztahu, pokouší se Creton definovat profesionálnost, neboť skrze ni pak lze dojít k definici světa amatérů. Svoji definici zakládá, jak je obvyklé, na sledování zaměstnaneckého poměru:

Běžně je definována dvěma podmínkami, které je lepší propojit v jedno: možností žít ze své činnosti a legitimováním svého konání instancí, která je způsobilá dát mu

2) Roger Odin, „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 5–33.

3) Viz Petr Szczezanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 31–63.

4) Odin, „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, 5.

5) Tamtéž, 5–6.

6) Laurent Creton, „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 35–52.

7) Tamtéž, 43.

nějakou nálepku (*label*). Profesionál je uznáván díky své profesionálnosti, která je deklarována, vyznačena a ověřována praxí, jež ji potvrzuje. Profesionální nálepka představuje strukturující a hierarchizující konvenci, která má garantovat expertnost, vytvořit v ní důvěru a základ pro její akceptování.⁸⁾

Pokud tedy profesionalita vychází z tohoto pojetí, je amatér někým, u koho neočekáváme, že řemeslo bezchybně ovládá, a to ani tehdy, když výsledkem jeho práce je produkt kvalitami odpovídající profesionálnímu. Amatér dle Cretona není zkrátka součástí hierarchizované struktury, jež by jeho dovednosti legitimizovala a garantovala.

Obě dvě prostředí můžeme chápat jako specifická *umělecká pole*, řídící se vlastními pravidly a pracující vlastními způsoby s distribucí kapitálu.⁹⁾ Všechny aktéry uvnitř jednoho či druhého pole aplikovaná pravidla ovlivňují a ti je respektují, nebo se proti nim mohou pokoušet vymezit či je měnit (v případě neprofesionálního filmu se pak tato snaha nejlépe projevuje vymezením tzv. *filmu nezávislého* či *filmového undergroundu* proti filmu amatérskému).¹⁰⁾ Pokud profesionální film pracuje především s kapitálem ekonomickým, neboť jeho aktéři jsou za svoji práci odměňováni finančně, amatérský pracuje především s kapitálem symbolickým. Aktér dle Bourdieho prostřednictvím něj získává v poli „explicitní či praktické uznání“, které pomáhá získávání moci uvnitř pole.¹¹⁾ Z tohoto důvodu měly a mají různé filmové přehlídky a festivaly pro filmové amatéry značný význam, neboť právě ocenění jejich prostřednictvím k zisku symbolického kapitálu vede. Vedle toho je lze také chápat jako zásadní uzly a místa setkávání se nejen pro aktéry v rámci amatérského pole, ale i pro jejich možný kontakt s polem profesionálním, neboť častou součástí festivalových porot byli právě i aktéři z profesionálních filmových struktur. Významu získávání symbolického kapitálu i kontaktů napříč poli se budeme věnovat detailněji při popisování procesu samotné profesionalizace.

Že se však obě tato pole proti sobě pouze nemusí vymezovat, ale koexistují ve složitějším spektru vztahů, uvádí také Odin:

V rozporu s tím, v co by se dalo doufat vzhledem k jeho marginální pozici vůči filmovému průmyslu, nelze *amatérský* film definovat jako alternativu profesionálního filmu. *Amatérští* filmaři se naopak záměrně staví do stejného pole jako profesionálové. Tím, že *amatérský* filmař klade důraz na techniku a dovednost, se nedefinuje jen prostřednictvím protikladu vůči rodinnému filmaři, ukazuje také vůli soupeřit s profesionálem: *amatérský* filmař je posedlý tím, aby jeho díla *vypadala profesionálně*.¹²⁾

8) Tamtéž, 44.

9) Pierre Bourdieu, *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* (Brno: Host, 2010).

10) Odin, „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, 21.

11) Pierre Bourdieu, „The Forms of Capital“, in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. John Richardson (New York: Greenwood, 1986), 246–247.

12) Odin, „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, 17.

Na jedné straně tedy filmoví amatéři chtějí napodobovat profesionální praxi, na straně druhé ale sami sebe identifikují jako neprofesionály, jsou si vědomi svých omezení a limitů, ať již technických, produkčních, či estetických.¹³⁾

Aniž bychom v tomto místě chtěli popisovat genezi a dlouhý vývoj amatérského filmového hnutí v Československu, je nutné pro vysvětlení profesionalizace alespoň nastínit jeho pozici ve vztahu k profesionální produkci. Únorové události roku 1948 vnesly do poměrně rozvětvené klubové praxe zásadní změny. Zrušen byl dosavadní zastřešující orgán, tedy Svaz klubů filmových amatérů, a nový rámec přinesl o dva roky později takzvaný Soběslavský plán, koncipovaný ministrem informací a osvěty Václavem Kopeckým.¹⁴⁾ Kopecký si byl vědom, že osvěta je důležitým ideologickým činitelem. Každá osvětová složka měla dle Soběslavského plánu vypracovat vlastní plán, který měl národní výbor přetvořit na kulturně-osvětový plán obce. Mělo se ještě více dbát na podporu souborů lidově-umělecké tvořivosti, kam spadal i amatérský film, a dohlížet na jejich odpoutání se od svazových základen. Jejich organizace nově přešla pod správu národních výborů, podniků či závodů, značnou část také spravovaly závodní kluby ROH.¹⁵⁾ Ideový a organizační dohled nad filmovými amatéry a dalšími zájmovými spolky převzala metodická organizace Ústředí lidové tvořivosti (pod zkratkou ÚLT; v roce 1954 přejmenováno na Ústřední dům lidové tvořivosti).

Vedle těchto organizačních změn začala v osvětových kruzích diskuze o tom, kdo má být oním „novým“ filmovým amatérem a jaké bude jeho postavení v nové společnosti. V první řadě z prostoru zájmové činnosti zmizelo slovo *amatér* a bylo nahrazeno pojmem *lidový umělecký pracovník*. V první kapitole své přepracované knihy *Úzký film od A do Zet* o tom napsal Karel Kameník, zamýšlející se nad tím, proč v československém prostředí přetrvává označení neprofesionálních fotografů jako fotoamatérů:

V běžné řeči však znamená amaterismus hluboce zprofanované slovo, značku, pod níž se skrývá povrchnost a diletantství, postrádající dostatek vnitřního zápalu, formálních schopností a kvalit. [...] Druhá příčina, proč vymycujeme z dnešního fotografického slovníku pojem amaterismus, tkví v tom, že fotografii ukládáme společný úkol: sloužit propagaci socialistické myšlenky a aktivně podporovat úsilí o výstavbu. Postrádalo by jakékoli logiky, kdybychom za těchto okolností rozdělovali fotografickou obec po staru na dva tábory. Naopak naším cílem je soustředit všechny fotografické pracovníky, účastníci se výstavby v jediném táboře, ovládaném společnou myšlenkou — myšlenkou socialistického realismu.¹⁶⁾

Na základě myšlenky tohoto „sjednocení v jediném táboře“ byla následně pozměněna pravidla pro amatérské soutěže v Československu. Každý účastník soutěže musel přihlásit své dílo prostřednictvím kroužku, v němž byl jako člen zaregistrován (tato podmínka však

13) Ke srovnání amatérského a profesionálního světa viz též Vojtěch Bednář, „Český amatérský film po roce 1989“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007), 16–19.

14) Václav Kopecký, *Soběslavský plán kulturně osvětové činnosti* (Praha: Ministerstvo informací a osvěty, 1950).

15) Jiří Knapík – Martin Franc, *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967: II. svazek [P–Ž]* (Praha: Academia, 2011), 837–839.

16) Karel Kameník, *Úzký film od A do Zet* (Praha: Orbis, 1953), 15–16.

nikdy nebyla důsledně dodržována), přičemž stejné pravidlo se od poloviny 50. let vztahovalo i na veřejné filmové projekce. V roce 1959 také byla vydána studie *Filmové právo*, ve které nacházíme sice stručnou, ale přesto výstižnou definici amatérského filmu z pohledu tehdejšího práva. Hlavním znakem amatérského filmu dle ní je, že „jeho zhotovením nebyl sledován cíl výdělečný, nýbrž náklady spojené s jeho výrobou nese výrobce“, a také, že „nesmí býti předmětem obchodu, nesmí býti za úplatu půjčován, ani výdělečně promítán“.¹⁷⁾ Tyto kroky můžeme chápat jako postupnou centralizaci amatérské filmové kultury ve státně-socialistickém filmovém prostředí. Možnost veřejného předvádění filmů či jejich přihlášení do soutěže (které představovaly formu distribučního okruhu) mělo být podmíněno členstvím ve státem zřízené a kontrolované organizaci. V tuzemském kontextu tak můžeme filmaře, sdružené v kroužcích, nazývat *amatéry institucionalizovanými* a filmaře, stojící mimo kroužky, a přesto svou činností sledující cíle filmových amatérů, *filmaři nezávislími*.

60. léta přinesla pozvolnou liberalizaci v oblasti kultury a s ní i oživení zájmových uměleckých činností. Hned v roce 1961 vyšly dvě nové významné příručky pro filmaře amatéry (*Filmová tvorba amatéra* Jana Kučery¹⁸⁾ a *Nová škola amatérského filmu* Jiřího Řehořky¹⁹⁾), a především začal opět vycházet specializovaný časopis *Filmovým objektivem*. Jeho přejmenování v roce 1968 na *Amatérský film* i názvy výše zmíněných publikací můžeme považovat za doklad, že otázka správné terminologie, ve smyslu označování filmových amatérů za lidově-umělecké tvůrce, nebyla již tak palčivá. Těžiště diskuze o amatérském filmu se přesunulo k otázce, čím mohou amatéři přispět svému okolí. Znovu tak byla nastolena například otázka přínosu vzdělávání prostřednictvím školních výukových filmů, vznesená již ve 30. letech Karlem Smržem, nebo také možnost zčásti pokrýt náplň vysílání Československé televize.²⁰⁾ Vznikaly takzvané *podnikové filmy*, které byly zhotovovány na zakázku (a svým způsobem tak neodpovídaly definici stanovené ve *Filmovém právu* z roku 1959) různých výrobních závodů.²¹⁾ Propustnost světa filmových amatérů a profesionálů, kterou tato praxe dokládá, je dále stvrzena také poměrně častou účastí filmových profesionálů na festivalech a přehlídkách amatérských filmů.

Právě v období 60. let můžeme pozorovat v amatérském filmu rostoucí zájem o animaci.²²⁾ Období let 1967–1973 můžeme v této oblasti označit za nejproduktivnější éru, ve které začalo působit několik význačných autorů, kteří na mezinárodních přehlídkách získali cenná vyznamenání. V roce 1967 vznikl v Kladně festival amatérské animace Amatrik, který se stal komunikačním uzlem i místem získávání symbolického kapitálu. I jeho existence podnítila zájem řady amatérů o animaci. Čtyři z pěti profesionalizovaných režisérů, kterým se tento text věnuje, na Amatriku získali během své amatérské éry významná oce-

17) Jaroslav Jablonský – Jiří Langer – Václav Šefrna, *Filmové právo* (Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959), 19–20.

18) Jan Kučera, *Filmová tvorba amatéra* (Praha: Orbis, 1961).

19) Jiří Řehořka, *Nová škola amatérského filmu* (Praha: Orbis, 1961).

20) Viz též Štěpán Chalupa, „Přerovský amatérský film v letech 1969–1990“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2021), 52–53.

21) Jim se věnuje studie Veroniky Jančové, která je shledává jako příklad poloprofesionální tvorby, neupravené tehdejším zákonem. Srov. Veronika Jančová, „Poloprofesionál nebo ‚profesionální amatér‘? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem“, *Iluminace* 28, č. 2 (2016), 45–60.

22) Pro dějiny amatérského animovaného filmu v předchozích dekáдах srov. Tomáš Hubáček, „Československý amatérský animovaný film“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017).

nění. Od roku 1973 se ale čím dál tím více prosazovali na přehlídkách animátoři slovenští a význam české amatérské animace začal slábnout. Vždy byla vázána na silné tvůrčí osobnosti, které se v průběhu 70. let dostávaly mimo sféru neprofesionální kinematografie. Jaroslav Cita a Jaroslav Zahradník, klíčoví aktéři „zlaté éry“, přešli do profesionálních studií. Stejně tak i Igor Ševčík, který se na domácí scéně objevil záhy po jejich odchodu (jeho blízký přítel Pavel Koutský v tu dobu opustil řady amatérů nástupem na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze a jeho kariérní cesta představuje odlišný typ profesionalizace, jak bude rozvedeno v následující kapitole). Ačkoliv se koncem 70. let začali na domácí scéně profilovat další režiséři, kteří tvořili kontinuálně a v jejich díle byl rozpoznatelný jasný autorský rukopis (např. Jaroslav Nykl nebo Zdeněk Junek), amatérů zájímajících se o náročnou disciplínu animace v této době již ubývalo. V 80. letech zájem o animaci oslabil také nárůst obliby videokamer, které sice přinesly do amatérského prostoru rozmach na poli filmu hraného, ale technicky neumožňovaly pookénkové snímání, nutné pro natáčení animovaných filmů. Se skončením Amatříku v roce 1985 pak přišel domácí amatérský animovaný film o svoji platformu pro setkání úplně.

Amatéri nepodléhali schvalovacím řízením a nebyli administrativně nuceni uplatňovat na svoji tvorbu autocenzuru. I díky tomu, že nemuseli splňovat výrobní plány a jejich tvorba závisela jen na možnostech jich samých, byla amatérská filmová tvorba vždy velmi dynamická a současně kvalitativně i kvantitativně rozkolísaná. Zatímco v jednom roce mohlo vzniknout paralelně velké množství filmů, v následujících letech bylo možné znamenat z vnějšího pohledu nevysvětlitelný útlum. Je nutné si uvědomit, že do kariér amatérských filmařů, a to častěji než do kariér filmařů profesionálních, výrazně vstupovaly jejich osobní problémy či okolnosti spjaté s jejich civilním životem. Zatímco pro profesionály tvorba filmu představovala zdroj jejich obživy a byli na ní do značné míry existenčně závislí, v případě filmových amatérů mohly k ukončení jejich zájmové činnosti přispět i takové faktory jako přestěhování se, obtížná finanční situace, narození potomka atd.

Způsoby profesionalizace československých režisérů animovaných filmů

Hovoříme-li o profesionalizaci amatérského filmaře v tuzemském kontextu, míníme tím tedy, že se jeho záliba ve vytváření filmů stává ziskovou (představuje primární zdroj jeho příjmu) a že je začleněn do širší hierarchie filmového studia (získává prostředky od produkce, konzultuje scénář s dramaturgem atd.; v případě státně-socialistického modu produkce se navíc zpravidla stává zaměstnancem státního studia)²³⁾. Ke vstupu amatérského režiséra do filmově-profesionálního prostředí mohlo v zásadě dojít třím způsobem, přičemž tuto základní typologii stanovujeme na základě námi provedeného výzkumu, a je tedy platná a funkční především pro něj:

1. prostřednictvím podnikových filmů (tzv. poloprofesionální film, profesionalizace *čas-tečná* či *neúplná*)

23) Výjimku z tohoto pravidla představují specifické typy produkcí, například školní, vědecký či reklamní film. Zde nebyl filmař zaměstnancem státního filmového studia a některé okolnosti profesionalizace se tak na něj nevztahovaly.

2. profesionalizací *postupnou* — buď skrze studium na vysoké škole, postupným získáváním zkušeností ve studiu na odlišných než režijních pozicích, nebo kombinací obojího
3. pro úspěch jeho amatérských snímků (ať již skrze ocenění na domácích či tuzemských festivalech, nebo po prezentaci u konkrétních činitelů státního filmu) bylo autorovi umožněno přistoupit k režii okamžitě — tzv. *profesionalizace přímá*

Při tomto členění jsme si vědomi některých úskalí. První způsob nezavedl amatérské filmaře přímo do státních struktur výroby filmu, ale monetizace jejich práce, která vznikla na přímou objednávku podniku (tedy struktury spadající pod státní aparát), by zčásti podmínky profesionalizace naplňovala. Tento tzv. poloprofesionální film ale hraje v daném zaměření na animovaný film jen marginální roli. Podnikové filmy, jejichž tvorba byla svěřena amatérským klubům, měly primárně interní charakter — s nákladnější výrobou animovaných reklam se podniky obracely na studia profesionální, nebo na reklamní agenturu Merkur, stojící mimo státní filmový průmysl. Do světa poloprofesionálů také lze zařadit občasné kontakty amatérských filmařů s Československou televizí, kdy pro ni zhotovovali záběry z akcí, kam se televizi nevyplatilo vysílat profesionální štáb.²⁴⁾ Problematice poloprofesionální kinematografie se obsáhleji věnovala Veronika Jančová na stránkách časopisu *Illuminace*.²⁵⁾

Druhým, poměrně častým způsobem vstupu do profesionálních struktur bylo pro amatérské režiséry absolvování vysoké školy, nejčastěji FAMU nebo UMPRUM, a posléze nastoupení do profesionálního studia. Sem se také mohli dostat na původně jinou pozici a skrze působení v ní získat tolik zkušeností, že se časem propracovali k režii vlastní (pro nutnost absolvování těchto kroků zavádím v tomto textu termín *profesionalizace postupná*). Amatérský filmař ještě před studiem či získáním pracovního poměru navázal kontakt s kinoamatérským prostředím, naučil se základy práce s filmovou technikou, procesem vyprávění či technologií animace. Na festivalech získával zpětnou vazbu od profesionálů, zasedajících v porotách, a vytvářel si tak i síť kontaktů. Všechny tyto zkušenosti následně mohl zúročit jak při přijímacích řízeních na vysokou školu, tak při jejím studiu. Úspěšné absolutorium sice tvůrci zaměstnání na postu režiséra ve studiu nezaručovalo, ale významně zvýhodnilo jeho pozici při začátku profesionálního působení. Ve většině sledovaných případů si také tito tvůrci zachovali vazby na svět amatérské kinematografie — publikovali v časopisech pro amatérské filmaře, nebo zasedali v porotách amatérských festivalů.

Zřejmě nejlepší příklady *postupné profesionalizace* amatérských režisérů skrze procházení vícerymi pozicemi bez vysokoškolského vzdělání spatřujeme v kariérách slovenských animátorů Štefana Martauze (*1957) a Dušana Rástockého (*1944–†1978). Martauz po působení ve filmově-amatérském klubu v Považskej Bystrici spolupracoval společně s Vladimírem Pikalíkem a Ivanem Popovičem na realizaci prvního slovenského loutkového filmu *Strážca sen* (1979).²⁶⁾ Po absolvování devítiměsíční stáže v gottwaldovském studiu pokračoval ve slovenských studiích na pozici animátora a výtvarníka a k samostatné režii

24) Chalupa, „Přerovský amatérský film v letech 1969–1990“, 52–53.

25) K problematice poloprofesionální kinematografie srov. podrobněji Jančová, „Poloprofesionál nebo ‚profesionální amatér‘?“, 45–60.

26) O kariéře Vladimíra Pikalíka pojednal na stránkách *Zpravodaje československého filmu* stručně Jan Poš, srov. „Lidé, filmy, události“, *Zpravodaj československého filmu* 13, č. 19–20 (1987), 60.

přistoupil až v prostředí privatizované kinematografie večerníčkovým seriálem *Hrdinovia siedmich morí* (1991). Dušan Rástocký působil v bratislavském klubu filmových amatérů a jeho snímek *Ukradnuté slniečko* (1971) byl vybrán i do kolekce UNICA. Záhy nastoupil do košické televize jako kameraman a začal studovat pražskou FAMU.²⁷⁾ Svůj první samostatný profesionální projekt, kreslený večerníček *Kolovrátok*, ale nestihl před tragickou smrtí dokončit.

Příklady, kdy se filmový amatér dostal k samostatné režii prostřednictvím odborného vysokoškolského vzdělání, najdeme v českém prostředí několik. Ze světa animovaného filmu lze uvést například Petra Hviždě a Vladimíra Mráze, přičemž oba se ale věnovali animaci pouze po určité fázi své kariéry, buď amatérské, nebo profesionální. Skrze oba tyto světy prostupoval svou tvorbou Pavel Koutský (*1957). Ten již od svých prvních amatérských filmů překvapoval festivalové poroty zejména dobře zvládnutými technikami vzhledem k relativně nízkému věku — první výrazně úspěšné dílo, *Konec neprůstřelného Billa* (1975), dokončil v sedmnácti letech. Na Amatriku jím zaujal dramaturga Krátkého filmu Jana Poše, kterému později přisuzoval velký vliv na své filmové vzdělání a tvorbu,²⁸⁾ ale i režiséra Františka Mikeše, dlouholetého vedoucího tamní poroty. Ten mu umožnil, aby se ještě jako student střední školy přišel podívat na výrobu animovaných filmů v televizním studiu.²⁹⁾ Po dalším Koutského filmu s názvem *Pohádková etuda* (1976) již přišlo studium na pražské UMPRUM, kde studoval obor filmové a televizní grafiky. Po absolutoriu nastoupil jako režisér v Krátkém filmu a do konce roku 1989 režíroval dvanáct filmů.

Jak jsme však již uváděli výše, studium vysoké školy nezaručovalo nalezení pracovního uplatnění ve filmovém studiu. Na FAMU byla navíc katedra animované tvorby otevřena až v roce 1991 a do té doby nabízela plnohodnotné vysokoškolské studium animace pouze pražská UMPRUM. K posílení praktického zaměření zdejších studentů došlo až v polovině 70. let, kdy Kamil Pixa s UMPRUM dojednal smlouvu, na jejímž základě mohli studenti této školy dokončovat své závěrečné filmy ve spolupráci s profesionálním studiem.³⁰⁾ Do té doby i absolventi školy častěji nastupovali na nižší pozice, odkud se postupně museli ve studiu k samostatné režii vypracovat — Pixova intervence pootevřela dveře nové generaci mladých animátorů, mezi něž lze zařadit právě již zmíněného Pavla Koutského, Jiřího Bartu či Dagmar Doubkovou.³¹⁾

Posledním typem profesionalizace, který je zároveň stěžejním pro tento text, je *profesionalizace přímá*. Při ní se z režiséra — amatéra stává režisér ve státní výrobní struktuře bez získané předchozí profesní praxe ve studiu (například na pozici fázaře, animátora či asistenta) i bez dosažení vysokoškolského uměleckého vzdělání na FAMU, UMPRUM a podobných školách. Objasnit procesy této cesty k profesionální kariéře je složitější, neboť probíhaly na neoficiální bázi a byly vždy silně vázány na vazby konkrétních zúčastně-

27) Rudolf Urc, „Kto prevezme štafetu?“, *Amatérský film*, č. 8–9 (1980), 181.

28) Stanislav Ulver, „Animace — pátá láska Pavla Koutského“, in *Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, ed. Stanislav Ulver (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku – Národní filmový archiv – Krátký film Praha, 2001), 364.

29) Vlasta Jablonská, „Od amatérství k profesionalitě“, *Amatérský film*, č. 6 (1985), 131.

30) Veronika Hanáková, „Animace na periferii“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2019), 47–48.

31) Edgar Dutka, „Nástin dějin českého animovaného filmu v paralelním pohledu“, in *Animace a doba*, ed. Ulver, 13.

ných aktérů. Průzkum v oblasti amatérského filmu vedl k pozoruhodnému závěru, že v československé poválečné kinematografii byla tato přímá profesionalizace nejsilněji spjata právě s tvorbou animovanou. Důvodem výlučnosti tohoto typu profesionalizace v animovaném filmu může být jeho specifický charakter produkce. Proces natáčení je méně kolektivní, než je tomu například u filmu hraného, a tak neklade na režiséra velké nároky ohledně koordinace filmového štábu. Preprodukce animovaného filmu také nesla pro výrobní studio v podstatě žádná výraznější rizika. Režisér/výtvarník většinou nakreslil v domácích podmínkách předem všechny výtvarné návrhy a fáze, které až po jejich finalizaci byly nasnímány kamerou v ateliéru, kde již nad nimi měl kontrolu profesionální kameraman s odpovídajícím technickým zázemím. Studio tak mělo prostřednictvím zkušených profesionálů zároveň i plnou kontrolu nad spotřebou nedostatkové filmové suroviny a nad filmovou technikou.

K přímé profesionalizaci zřejmě alespoň částečně docházelo i v oblastech vědeckého, školního či reklamního filmu. O praktické filmové vzdělání vědecké obce například usilovala Laboratoř vědeckého filmu, krátkodobě spolupracující i s výše zmíněnou metodickou organizací ÚDLT.³²⁾ K uspokojení poptávky oslovovala amatérské tvůrce také reklamní agentura Merkur — ačkoliv zde se jednalo spíše o oblast poloprofesionální tvorby, nelze vyloučit, že někteří tvůrci se stali stálými zaměstnanci společnosti.³³⁾ Fragmentárnost dochovaných zdrojů však v současnosti znemožňuje popsat zdejší okolnosti profesionalizace detailněji.³⁴⁾

Na tomto místě je důležité zdůraznit, že ke všem sledovaným případům přímé profesionalizace v animovaném filmu docházelo v průběhu 70. let (respektive v rozpětí let 1971–1979). Zásadním faktorem zřejmě byla stoupající poptávka po animovaných filmech, se kterou se studia Krátkého filmu v této dekádě musela vypořádat. Jan Poš na stránkách své knihy *Výtvarníci animovaného filmu* naznačuje, že se studia v této době potýkala zejména s nedostatkem výtvarníků, kteří mnohdy nepatřili ke kmenovým a stabilně placeným zaměstnancům studií.³⁵⁾ Amatérští režiséři, kteří většinou byli tvůrci autorskými a výtvarné návrhy si vytvářeli sami, mohli být alespoň částečným řešením této situace. Podíváme-li se na tvůrčí profily jednotlivých profesionalizovaných amatérů, dojdeme skutečně k závěru, že jejich výtvarné styly byly specifické a ojedinělé. Například Igor Ševčík pracoval se surrealistickou totální animací,³⁶⁾ Jaroslav Zahradník s plastelínovými figurkami, Jaroslav Cita experimentoval s výrazovým minimalismem a Mojmír Jaroš s kolážovitou technikou. Jejich vstupem do profesionální sféry tak mohlo studio chtít diverzifikovat své pole výtvarných stylů a přístupů.

32) Lucie Česálková, *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014), 179–180.

33) Viz též Jana Ryšánková, „Vývoj a postavení agentury Merkur v období socialismu“ (Diplomová práce, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, 2018).

34) Za upozornění na Laboratoř vědeckého filmu i reklamní agenturu Merkur děkuji Lucii Česálkové. Srov. též Lucie Česálková, „Zboží především: Československá animace a reklama na počátku 60. let 20. století“, *Iluminace* 32, č. 4 (2020), 29–46.

35) Jan Poš, *Výtvarníci animovaného filmu* (Praha: Odeon, 1990), 88.

36) O totální animaci viz též Pavel Horáček, „Totální animace: Definování termínu v kontextu československého a světového animovaného filmu“ (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009).

Celý problém se ale netýkal jen možného nedostatku výtvarníků, ale i celkového růstu produkce zakázkové tvorby ve státních studiích. Možnost pokrýt její část nastínil v rozhovoru Jiří Kubíček, který právě tento faktor spojoval s profesionalizací značně produktivního Jaroslava City.³⁷⁾ Ten v Krátkém filmu vytvořil pro bratislavskou televizi dva večerníkové cykly — nejprve to byl seriál *Pán zametač Silvester* (1975) podle předlohy Marianny Grznárové, záhy poté začal pracovat na vlastním večerníčku *Slímák Maťo a škriatok Klinček* (1976–1987), který se svými sto díly zůstává vůbec nejdelším večerníčkem realizovaným v Československu. To naznačuje, že amatérští animátoři mohli studiím pomoci uspokojit vysokou poptávku za cenu relativně nízkých rizik.

Role Jana Poše v přímé profesionalizaci

Zásadním faktorem pro přímou profesionalizaci v oblasti animovaného filmu ale bylo působení dvou konkrétních aktérů ve významných pozicích, kteří ji buď umožnili, nebo ji přímo aktivně zprostředkovali.

První touto osobností byl ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa. Jeho bychem v celém procesu profesionalizace mohli označit za patrona, jehož působení dávalo dramaturgům možnost přivést do struktury aktéry zvenčí. Ačkoliv o jeho motivaci můžeme pouze spekulovat, dle Jiřího Kubíčka bylo hlavním cílem, který Pixa coby ředitel sledoval, zejména plnění stanoveného dramaturgického plánu a aktivní obesílání zahraničních festivalů.³⁸⁾

Klíčovou postavou pro umožnění přímé profesionalizace byl Jan Poš. Ten působil nejprve na Barrandově jako dramaturg, odkud v roce 1957 přešel do Krátkého filmu. Zpočátku měl na starosti dokumentární filmy, od roku 1963 se však začal věnovat animaci, a to už od počátku na pozici šéfdramaturga animované tvorby, ve které setrval až do politicky motivované reorganizace studia v roce 1969. I poté zůstal v Krátkém filmu, a to na pozici řadového dramaturga,³⁹⁾ a stal se kmenovým dramaturgem studia animovaného filmu v Čiklově ulici, než na konci 70. let odešel do penze,⁴⁰⁾ kdy na jeho místo nastoupil Jiří Kubíček. Doba, v níž se Jan Poš rozloučil s působením v Krátkém filmu, také koresponduje s koncem přímé profesionalizace amatérských animátorů.

S amatérským prostředím se poprvé setkal zřejmě v roce 1967, kdy vedl porotu již zmíněného kladenského Amatruku. Následně veřejně vystupoval v zájmu neprofesionálního filmu i na dalších akcích, například na Symposiu amatérské tvorby v Hronově.⁴¹⁾ K amatérským filmařům měl dle vzpomínek dobrý vztah na neoficiální úrovni. Poskytoval jim své rady ohledně technických postupů, námětů i hotových filmů.

Nespokojil se však s působením pouze v poli amatérského filmu, ale díky své pozici se stal klíčovou osobností pro přímou profesionalizaci animátorů. Umožňoval mu to zejména jeho vliv v Krátkém filmu a také to, že jedním z interních úkolů dramaturgie studia bylo vyhledávat nové talenty. Tento úkol byl naplňován spíše sporadicky, ale u výrazných osob-

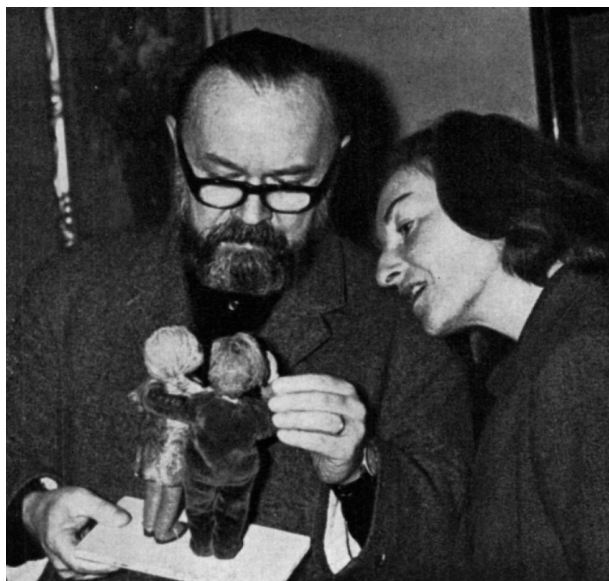
37) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček, 29. 9. 2021.

38) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček.

39) Jan Rejžek, „Filmová loučení 1996“, *Filmový přehled* 49, č. 4 (1996), 41.

40) Hanáková, „Animace na periferii“, 27.

41) Alena Kučerová, „Symposium amatérské tvorby“, *Amatérský film*, č. 3 (1970), 41–43.



Obr. 1: Jan Poš na festivalu Amatrik v roce 1969 prohlíží loutky animátorů manželů Hobijnových z Nizozemska. Zdroj: *Amatérský film*, č. 7 (1969), 121b.

ností amatérské animace si zřejmě Jan Poš uvědomil jejich potenciál a dokázal jejich působení v profesionálních studiích prosadit. Období 70. let před Pošovým odchodem do penze tak představuje v tuzemském kontextu ojedinělý prostor, v němž se mohli zájemci z řad amatérských animátorů, vystudovaní, vyučení či pracující ve zcela jiných oborech, dostat mezi filmové profesionály pouze na základě svých vlastních dovedností, unikátního výtvarného stylu a úspěchu na soutěžních přehlídkách. Hranice mezi amatérským a profesionálním filmem se v tuto dobu výrazně ztenčila takovým způsobem, který nastal znovu až počátkem 90. let.

Jan Poš získával své kontakty s amatérskými režiséry právě na Amatriku. Čtyři z pěti sledovaných režisérů animovaných filmů, kteří později vstoupili do profesionálních struktur, poznali Poše právě zde.

Prvním z nich byl Jaroslav Zahradník (*1938–†1973), původním povoláním keramik a glazér v rakovnickém závodě RAKO.⁴²⁾ Amatérské filmové tvorbě se věnoval už od roku 1966 a již ve svých raných filmech, jako jeden z prvních animátorů u nás, pracoval s technikou *claymation*.⁴³⁾ Zatímco jeho první snímky zůstaly bez většího povšimnutí, kolekce, kterou se svým bratrem Miroslavem přihlásil na první ročník Amatriku, slavila větší úspěch a získala Lidickou růži, jednu z hlavních cen festivalu. Jan Poš, který v téže roce předsedal porotě, napsal o Zahradníkově výtvarném stylu na stránkách časopisu *Filmový objektívem* toto:

42) Vedle své filmářské činnosti se Jaroslav Zahradník věnoval i figurální keramice, se kterou se zúčastnil několika výstav. Ladislav Mička, *Kulturní tvář Rakovníka: I. část* (Rakovník: Okresní muzeum a galerie, 1976), 64.

43) Animaci tvarů z formely se zhruba ve stejné době začal v profesionálním prostředí věnovat na Kudlově výtvarník Zdeněk Seydl (například filmy *Ber dej* [1970] nebo *Fydli mydli* [1971]).

Tady již nejde o žánrovou pestrost a přizpůsobivost, jako u kolekce Citových filmů, ale o pravý opak; o naprosto jednotný a původní výtvarný pohled a ironizující humor, o velmi osobitý výraz. Trochu bezbožný a improvizovaný, ale spontánní a účinný. Z moduritu modelované animované figurky nejsou ani zdaleka hezké, ale tím lidštější, živější a pravdivější.⁴⁴⁾



Obr. 2: Sken filmového políčka z kombinovaného filmu Jaroslava Zahradníka *Hlíňák* (1968), oceněného na mezinárodním festivalu UNICA zlatou medailí.

Poš téhož roku pozval Zahradníka na prohlídku profesionálních filmových studií a údajně mu měl nabídnout i možnost přetočit svůj oceněný film *Špacír* v profesionálních podmínkách. Zahradník tuto nabídku prozatím odmítl s tím, že nejprve zkusí natočit v amatérských podmínkách film s frekvencí dvaceti čtyř obrázků místo šestnácti, jak byl dosud zvyklý.⁴⁵⁾ Znovu se setkali na Amatruku roku 1969, kam Zahradník přihlásil svůj film *Hlíňák*. Za tento svůj krátký snímek, spojující hranou akci s claymation animací, získal jeho autor celou řadu ocenění včetně zlaté medaile na mezinárodním festivalu UNICA v Lucemburku. Krátce po této zkušenosti již vstoupil do profesionální sféry poněkud atypickým způsobem, jak bude popsáno později.

Jak vyplývá z výše uvedené citace z periodika *Filmovým objektivem*, v témže roce poznal Poš na Amatruku i druhého profesionalizovaného amatéra Jaroslava Citu (*1926–†2013). Cita pracoval v propagačním oddělení náhodského podniku Rubena a animovanému filmu se věnoval od roku 1966.⁴⁶⁾ S Pošem jej již od prvního ročníku Amatruku, kde Cita uvedl svůj oceňovaný minimalistický snímek *Černoch*, spojilo pevné přátelství. V rozhovoru Cita označil Poše za „bezvadného dědu“, kterého potkal „ve správný čas a na správném

44) Jan Poš, „Amatrik – Kladno 1967“, *Filmovým objektivem*, č. 7 (1967), 121–123.

45) Tamtéž, 122.

46) Kromě animovaného filmu působil Jaroslav Cita také jako ilustrátor a autor knih pro děti. Celoživotně se věnoval tvorbě kreslených vtipů, jejichž počet vyčíslil jeho blízký přítel Jan Tydlitát na bezmála jedenáct tisíc. Jan Tydlitát – Jindřich Roubíček, *Jaroslav Cita: Kreslený film a humor* (Rychnov nad Kněžnou: Rychnovská osmička, 1989), 1.

místě“.⁴⁷⁾ Pro *Galerii amatérských filmařů* Cita vzpomínal, že právě od Poše přišla roku 1973 nabídka ke vstupu do profesionálních studií.⁴⁸⁾ Motivací pro pozvání City mezi profesionály ale v tomto případě zřejmě nebyl vyhraněný výtvarný styl jako v případě Zahradníkově, ale Citova tvůrčí produktivita. Během jeho amatérské tvorby nepředstavovaly výjimku roky, kdy uvedl devět nových filmů. Cita tak mohl být pro Krátký film přínosem zejména díky své rychlosti a pracovnímu nasazení. V době, kdy výrobní zakázky převyšovaly kapacity Krátkého filmu, se tak obsazení Jaroslava City pro tvorbu večerníčků zdálo jako ideální způsob uplatnění.

V pořadí třetím amatérským režisérem, který vstoupil do státních studií, byl Igor Ševčík (*1951–†2003). Poté, co se přestěhoval z rodného Slovenska do Prahy, vystřídal několik zaměstnání a po nedokončeném studiu na Střední uměleckoprůmyslové škole na Žižkově se začal věnovat tvorbě animovaných filmů.⁴⁹⁾ V roce 1974 svým debutem *Siesta*, natočeným technikou totální animace, zaujal na Amatriku nejen Jana Poše, ale i porotu, která mu udělila jednu z hlavních cen festivalu. Ševčík pak následně na tuzemských festivalech, například na uničovské Mladé kameře,⁵⁰⁾ získal celou řadu ocenění a *Siesta* byla i součástí československé kolekce na mezinárodní přehlídce UNICA. Jan Poš měl po skončení Amatriku Ševčíkovi doporučit, aby se obrátil na hlavního dramaturga Krátkého filmu Vladimíra Goldmana ohledně možnosti film přetočit v profesionálních podmínkách, k čemuž brzy poté také došlo.⁵¹⁾ Když v roce 1976 uvedl Ševčík svůj druhý a poslední amatérský film *Imprese*, byl již zaměstnaným režisérem Krátkého filmu.

Posledním autorem, na jehož vstup do profesionálního pole měl Jan Poš přímý vliv, byl Petr Kratěna (*1955). Se světem amatérského filmu navázal kontakty během doby, kdy se učil na klempíře v Hradci Králové. Na rozdíl od předchozích uvedených se ale Kratěna s Pošem nesetkal na Amatriku, nýbrž na přehlídce Rychnovská osmička. Jedná se o jediný případ ze sledovaných, kdy byl za nejvýznamnější komunikační uzel považovaný jiný festival než Amatrik. Poprvé se oba muži setkali již v roce 1975, kdy zde Kratěna získal jednu z hlavních cen za svůj debut *Amatér*. Pozvání do profesionálních studií měl Petr Kratěna získat po úspěchu svého filmu *Jak* v roce 1978. Jan Poš, který byl v tomto roce členem poroty, měl přímo v Rychnově iniciovat schůzku v Praze, která by vedla k přetočení oceněného snímku v profesionálních podmínkách.⁵²⁾ Kratěna přijal a záhy se stal externím spolupracovníkem Studia Jiřího Trnky.

Pětici profesionalizovaných režisérů uzavírá Mojmir Jaroš (*1948), jehož kariéra se však od předchozích případů odlišuje. Nebyl totiž nikdy členem žádného kinoamatérské-

47) Rozhovor s Jaroslavem Citou vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata, 22. 6. 2001. Sběrka zvukových záznamů, Národní filmový archiv, N0113-01-01-GAF-V.

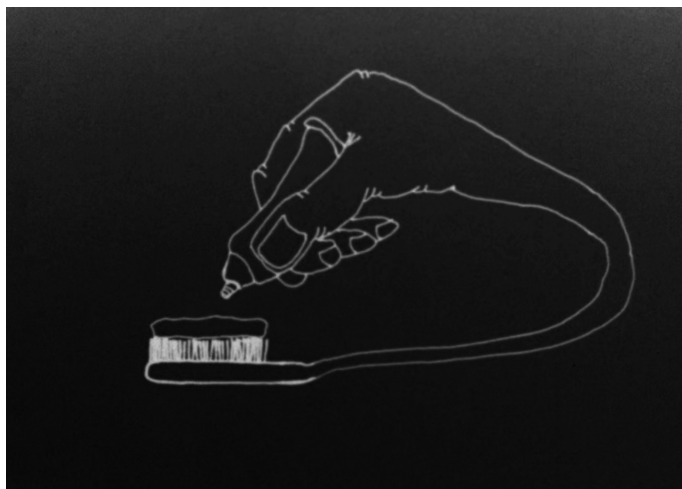
48) Tamtéž.

49) Vedle filmové tvorby se Igor Ševčík celý život věnoval grafice a malířství. V 70. letech také navrhoval filmové plakáty. Josef Kučera, „Precizní ve všem“, in *Igor Ševčík 1951–2003* (Praha: VIVO, 2004), nestr.

50) V Uničově se Igor Ševčík seznámil s Viliamem Paulínym, členem kulturního oddělení Ústředního výboru Socialistického svazu mládeže. Podle Ševčíkových vzpomínek měl mít Paulín, podobně jako Poš, podíl na jeho vstupu do profesionálního pole – jaký však byl Paulíného konkrétní vklad, je nejasné. Rozhovor s Kateřinou Ševčíkovou vedl Tomáš Hubáček, 22. 5. 2021.

51) Rozhovor s Igorem Ševčíkem vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata, Národní filmový archiv, Sběrka zvukových záznamů, f. Galerie amatérských filmařů, sign. N0113-01-01-GAF-V (audiovizuální záznam).

52) Rozhovor s Petrem Kratěnou vedl Tomáš Hubáček, 11. 3. 2022.



Obr. 3: Ševčíkův druhý a poslední amatérský snímek *Imprese* (1976) zachycuje surrealistickým způsobem těžké ráno probouzejícího se muže. Později námět tohoto filmu Igor Ševčík přetočil do profesionální podoby pod názvem *Ráno po flámu* (1979).

ho klubu a na jeho vstup do profesionálního pole neměl Jan Poš přímý vliv. Jaroš studoval Vysokou školu chemicko-technologickou v Praze, odkud však byl poté, co se zapojil v roce 1968 do studentských stávek, vyhozen. Záhy se však na školu vrátil jako zaměstnanec oddělení výzkumu.⁵³⁾ Již během studia začal vytvářet animované filmy, které jako diskžokej promítal na diskotékách jako vizuální podkres.⁵⁴⁾ V polovině 70. let sám telefonicky kontaktoval Krátký film, zda by o jeho animované filmy studio neprojevovalo zájem. Byl pozván na předvedení svých děl mezi dramaturgy studia, kteří je měli posoudit. Jaroš sám vzpomíná, že během projekce do místnosti vstoupil šéf Krátkého filmu Kamil Pixa a nevybíravě dramaturgům vynadal pro nedostatek nových výtvarníků animovaných filmů ve studiu. Takřka ihned po projekci svých amatérských filmů tak získal smlouvu, která z něj učinila stálého režiséra Krátkého filmu.⁵⁵⁾ Ačkoliv byla cesta Mojmíra Jaroše do profesionálního studia výrazně odlišná od předchozích případů, neznamená to, že by se s Janem Pošem nesetkal. Dle Jarošových vzpomínek jej Poš navštěvoval u něj v bytě a při diskuzích o uměleckém dění navázali společné několikaleté přátelství.⁵⁶⁾

Jak je z výše uvedeného patrné, role Jana Poše byla pro přímou profesionalizaci stěžejní, neboť byl v kontaktu se všemi profesionalizovanými amatéry. Otázkou zůstává, na základě jakých kritérií vybíral Poš amatérské režiséry, kterým vstup do profesionálního pole nabídl či pomohl zprostředkovat. Odpovědi budou v tomto ohledu pouze přibližné, neboť známe pouze ty případy, kdy režiséři na jeho nabídku přistoupili, a není jasné, kolik dalších autorů Jan Poš s případnou nabídkou mohl oslovit. Když se podíváme na vítěze jednotlivých ročníků festivalu Amatrik, je patrné, že se na oceněných místech často umísťo-

53) Rozhovor s Mojmírem Jarošem vedl Tomáš Hubáček, 20. 8. 2021.

54) Když Mojmír Jaroš v roce 1982 odešel do emigrace, veškeré tyto snímky vzal s sebou a v Německu je prodával a rozdával známým a přátelům z uměleckých kruhů. Z těchto důvodů dnes není známý či dostupný žádný jeho amatérský film, který by nám poskytl představu o Jarošově tehdejším výtvarném stylu.

55) Nakolik je toto svědectví pravdivé, z důvodu absence jakýchkoliv archivních materiálů či osobních vzpomínek nelze prokázat. Rozhovor s Mojmírem Jarošem vedl Tomáš Hubáček.

56) Tamtéž.

vali režiséři, kteří později do profesionální sféry skutečně vstoupili. Když o nich Jan Poš ve svých článcích v *Amatérském filmu* psal, oceňoval na jejich filmech zejména dva výrazné aspekty — jednak schopnost dobře odvyprávět příběh a podat divákovi srozumitelnou pointu, jednak unikátní výtvarný projev. Je tedy potřeba rozsah Pošovy zprostředkovatelské role poněkud rozšířit — Poš nevyhledával pouze schopné režiséry, ale i nosné filmové scénáře, které by bylo možné v profesionálním studiu znovu přetočit a zpřístupnit je tím širšímu publiku.

Přímá profesionalizace však nebyla omezena na pražská studia, s podobnými kariérami se lze setkat také na Slovensku. Tamní základna pro tvorbu animovaného filmu se zformovala později než v Čechách, konkrétně v roce 1965, kdy vzniklo oddělení animace při Štúdiu krátkych filmov v Bratislavě. Slovenští animátoři často neměli příležitost získat před vstupem do profesionálního pole praktické dovednosti a osvojovali si je tak až ve studiu samotném (situace tím připomíná poválečný rozvoj animovaného filmu v pražských studiích). I na Slovensku můžeme nalézt vlivnou osobnost zprostředkovatele, kterou byl Rudolf Urc, toho času dramaturg Kresleného filmu v Bratislavě. Vladimír Pikalík, jeden z profesionalizujících se amatérů, popsal Urce jako „lanaře“, který vyhledával talenty pro profesionální film.⁵⁷⁾ Urc v rozhovoru pro Online lexikón slovenských filmových tvorcov vzpomíná, že se tehdejší slovenská animace nepotýkala s nedostatkem výtvarníků, ale zručných animátorů, kteří by ovládali principy tvorby animovaného filmu. Krátký film v Praze nechtěl na Slovensko vysílat vlastní lektory či animátory, a tak bylo nutné oslovit amatérské tvůrce, kteří by tuto praxi do profesionálních studií přinesli a pomohli vytvořit základy zejména pro tvorbu loutkového filmu. Rudolf Urc popsal svůj kontakt s amatérským prostředím takto:

Pri Považských strojárnach bol závodný klub a podporoval záujmovú činnosť [...]. Pre nás pre všetkých bol animovaný film dosť novum a všetci sme sa cítili byť vlastne amatérmi. [...] Pozvali ma teda do Považskej Bystrice, dokonca do poroty, mysleli si, že tomu rozumiem. A tam som sa zoznámil s ľuďmi, ktorí mi strašne veľa dali, pretože to boli ľudia, ktorí o tom vedeli viac ako my. Hoci boli oficiálne označení za amatérov. Všetko si sami robili. Od pultíkov, cez kamery, po všelijaké trikové záležitosti. [...] Mne bolo jasné, že keď sa chceme dostať dopredu, budeme musieť nejako využiť týchto ľudí.⁵⁸⁾

Mimo již zmíněného Vladimíra Pikalíka tak v průběhu 70. let do slovenských studií nastoupili minimálně čtyři další původně amatérští režiséři — František Jurišič, Štefan Martauz, Dušan Rástocký a Július Hučko. V jejich kariérách najdeme k českým případům řadu paralel — produktivní František Jurišič se například jako Jaroslav Cita zaměřoval na tvorbu večerníčkových seriálů.⁵⁹⁾ Július Hučko podobně jako Petr Kratěna z neznámých důvodů ukončil své profesionální působení ve studiu po realizaci pouhých dvou snímků.

57) Vladimír Pikalík, *Z histórie amatérského filmu na Slovensku: Zo spomienok autora* (Bratislava: Národné osvetové centrum, 1992), 43–44.

58) Rozhovor s Rudolfem Urcem vedla Katarína Martincová, „Rudolf Urc“, *Online lexikón slovenských filmových tvorcov*, cit. 7. 4. 2024, <https://www.filmovestudia.sk/rudolf-urc>.

59) Miloš Krekovič, „Režisér — animátor František Jurišič: Okom vidíme menej ako mucha“, *SME Kultúra*,

Z těchto odstavců je patrné, že k přímé profesionalizaci docházelo i na Slovensku, a to přibližně ve stejné době, v jaké se odehrávala v Čechách. Motivace pro profesionalizaci amatérů zde však byla výrazně odlišná. Zatímco čeští amatéři přicházeli do již zavedených struktur, slovenští tvůrci je teprve pomáhali konstruovat a jejich význam pro vznik profesionální animované tvorby tak byl skutečně zásadní.

Vstup do profesionálního pole

Skok z amatérského filmování mezi profesionály byl šilený. Pro mne byl film koníček a dostat se k práci, která člověka baví, to je moc fajn. Amatérský film si ale může dělat, když máš chuť, kdežto tady se musí dělat pořád. Ještě že jsem té chuti měl spoustu. Jen to tempo jsem musel přidat.⁶⁰⁾

Jedním ze zásadních rozdílů mezi amatérským a profesionálním filmovým polem je, jak již bylo řečeno, že amatér vykonává práci na filmu ve svém volném čase a ze záliby, bez nároku na honorář. Vstupem do profesionálního pole se pro režiséry stala práce na filmech primárním zdrojem jejich živobytí. Mezi studiem a režiséry ale existovaly dva hlavní typy pracovních vztahů, které se od sebe v dílčích věcech odlišovaly.

Typem, který představuje kariéra Jaroslava Zahradníka, Mojmíra Jaroše a Igora Ševčíka, je vstup do Krátkého filmu Praha na pozici stálých zaměstnanců. V takovém případě byla s režisérem podepsána standardní zaměstnanecká smlouva. Jedna z výhod, která zaměstnancům studií plynula, byl stálý měsíční příjem, který dostávali bez ohledu na to, zda přicházeli s vlastní látkou či nikoliv. Mojmír Jaroš v rozhovoru⁶¹⁾ uvedl, že během jeho kariéry (roky 1977–1982; pak následovala jeho emigrace) ve Studiu Jiřího Trnky činila tato částka přibližně 1200 Kčs.⁶²⁾ Tato relativně nízká částka podle Jiřího Kubíčka režiséry nutila, aby byli ve studiu aktivní a snažili se dosáhnout na honoráře za pracovní pozice na filmových projektech.⁶³⁾

Jaroslav Zahradník nastoupil na pozici režiséra a animátora v nuselském studiu animovaného filmu, takzvané Čiklovce, kde se zúčastnil i výběrového řízení. Zahradníkovu rozhodnutí absolvovat přijímací řízení, místo aby přijal dřívější přímé pozvání Jana Poše do studia, je dnes obtížné interpretovat, neboť detailní okolnosti jeho vstupu do profesionálního zázemí nejsou známy. Od srpna 1970 zde začal spolupracovat s režisérem Josefem Klugem na seriálu *O kocouru Mikešovi a jeho přátelích*, záhy se však pustil do vlastních autorských projektů. Jako „kmenový“ režisér studia byl denně přítomen v ateliéru a mohl dohlížet na všechny výrobní fáze svého filmu. U Jaroslava Zahradníka byl stálý pracovní

7. 10. 2010, cit. 18. 2. 2023, <https://kultura.sme.sk/c/5577313/reziser-animator-frantisek-jurisic-okom-vidime-menej-ako-mucha.html>.

60) -jk-, „S lidmi od fochu: S Jaroslavem Zahradníkem“, *Amatérský film*, č. 3 (1972), 48.

61) Rozhovor s Mojmírem Jarošem vedl Tomáš Hubáček.

62) Nedatovaná honorářová karta Krátkého filmu dává představu, v jakých finančních mezích byli režiséři oceňováni. U animovaného filmu do 15 minut byly honoráře následující: námět 600–2 000 Kčs; povídka 1 000–2 400 Kčs; literární a technický scénář 3 000–5 000 Kčs. Tyto honoráře získávali jak stálí zaměstnanci, tak externí spolupracovníci. Soukromý archiv Jiřího Kubíčka.

63) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček.

poměr nutný vzhledem k tomu, že pracoval s loutkovou animací, kterou by nebylo možné připravit externě (potřeboval pro postavení scény ateliér, světla a snímání jednotlivých fází na místě), narozdíl od dalších uvedených režisérů.

Stálým zaměstnancem studia se stal i Mojmir Jaroš, dříve laborant na Vysoké škole chemicko-technologické, který byl od roku 1977 zaměstnán ve Studiu Jiřího Trnky. I on na počátku vytvářel animované filmy, které vyžadovaly přítomnost ve studiu a nebylo možné je předpřipravit zvlášť. Jeho první dva autorské filmy *Jedna z možných cest* (1977) a *Fantazie pro všední den* (1978) pracovaly totiž s technikou fotografických koláží a ploškovou animací.

Igor Ševčík byl dle vzpomínek své manželky zaměstnancem Krátkého filmu jen na nedlouhou dobu během realizace svých prvních dvou profesionálních filmů. Zajímavostí je, že v jeho případě stanovilo vedení Krátkého filmu podmínku, že Ševčík bude muset absolvovat středoškolské vzdělání s maturitou. Z tohoto důvodu se zapsal na dálkové studium filmové školy v Čimelicích, kterou absolvoval maturitní zkouškou v roce 1979.⁶⁴⁾ Po neshodách s vedením studia pracoval již jako umělec na volné noze, a tedy jako externista.⁶⁵⁾

Igor Ševčík v 80. letech a Petr Kratěna po celou dobu své kariéry byli zaměstnáni u Krátkého filmu coby externí umělci na volné noze. V tomto případě měli nárok na autorské honoráře, ale neměli k dispozici zázemí ve filmovém studiu po celou dobu výroby snímku a nepobírali fixní plat. Výhody mohla skýtat větší volnost a individuální pracovní doba (ačkoliv existovaly termíny, do kterých museli výsledky své práce prezentovat dramaturgovi). Igor Ševčík pracoval ve svém ateliéru na I. P. Pavlova, kde rozkresloval jednotlivé fáze svého animovaného filmu na ultrafán (podle předem dramaturgicky schváleného námětu a scénáře, zařazeného do výrobního plánu studia). Do prostoru studia se přesunul až poté, co měl veškeré preprodukční práce hotovy. Obdobně Petr Kratěna fáze svých dvou filmů připravoval doma v Hradci Králové či Jaroměři a do Prahy jel až poté, co měl nakreslené veškeré fáze.

Z dochovaných materiálů a rozhovorů není zcela patrné, jakým pracovním poměrem byl v Krátkém filmu vázán Jaroslav Cita. Pravděpodobné je, že pro zakázkové oddělení pracoval coby externista, neboť kreslené fáze filmů připravoval podobně jako Ševčík nebo Kratěna mimo prostor studií doma ve Vysokové u Náchoda. V průběhu jeho tvorby *Slimáka Maťa a škriatka Klinčeka* bylo dokonce změněno výrobní studio, když se produkce tohoto večerníčku pro bratislavskou televizi přesunula z pražského Kresleného filmu do ostravského Prométhea.⁶⁶⁾ Pokud odhlédneme od zakázkové televizní tvorby, tak své autorské programové filmy natáčel Cita buď ve studiu Bratři v triku, nebo v již zmíněném Prométheovi. I toto střídání studií by bylo pravděpodobnější u externisty než u zaměstnance studia, ale je důležité zmínit, že s Prométheem spolupracovali i další režiséři z Krátkého filmu v Praze, většinou na kratší dobu či při zaučování.

64) Jiří Ptáček a kol., *30 let střední průmyslové školy filmové v Čimelicích* (Čimelice: Střední průmyslová škola v Čimelicích, 1982), 27.

65) Rozhovor s Kateřinou Ševčíkovou vedl Tomáš Hubáček.

66) Tento přesun v rozhovoru Jaroslav Cita vysvětluje tak, že se nechťel vzdát spolupráce s Jaroslavem Celbou, který ke *Slimákově Matovi* a *škriatkově Klinčeka* skládal hudbu a vytvářel zvukové efekty. Náměstek studia však Celbu chtěl kvůli úspoře financí ze studia vyhodit, a tak došlo ke konfliktu s Citou, který měl eskalovat v přesunutí produkce večerníčku do Ostravy. Rozhovor s Jaroslavem Citou vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata.

Přestup do profesionálního pole představoval i rozdíly v používaných technologiích. Profesionální filmy se natáčely na 35mm filmový materiál, pouze v případech krátkometrážních animovaných filmů se často vyráběly i 16mm kopie, zatímco amatéři standardně používali film úzký, tj. 8 a 16mm. Lišil se i počet naanimovaných políček za vteřinu. Standardním postupem u profesionálního kresleného filmu bylo natáčení na 24 snímků za vteřinu, přičemž ve většině případů stačilo vytvořit 12 kreseb, které se poté nasnímaly dvakrát. I v tomto ohledu existovaly výjimky: v totální animaci Igora Ševčíka se žádné okénko neopakovalo a vytvářel skutečně 24 kreseb na jednu vteřinu filmu. Amatéři většinou pracovali s šestnácti políčky za vteřinu, takže stačilo vytvořit osm kreseb, ale existovaly zde rozdíly, zejména vzhledem k typu animace a volbě materiálů.

Rozdíly ve vybavení animačního studia v amatérské a profesionální tvorbě popsala na stránkách *Amatérského filmu* v roce 1976 Věra Smetanová.⁶⁷⁾ Ta při snaze vysvětlit vznik kresleného filmu upozorňuje amatéry na některé odlišné postupy v profesionální praxi, včetně toho, že první návrh fází se kreslil na pauzovací papír na prosvětlovacím stole a až po zkušební projekci se tyto návrhy překreslily na ultrafán, následně se konturovaly a kolorovaly. Amatérští animátoři běžně kreslili rovnou finální verze, které použili ve filmu. Většinou totiž neexistovala další osoba, s níž by průběžnou verzi měli či mohli konzultovat, a zároveň je vedla nutnost šetřit drahým filmovým materiálem. Problémem pro amatéry bylo také nalezení vhodného materiálu k rozkreslování fází – profesionální ultrafány byly drahé a nedostatkové, kreslení na čtvrtky obnášelo nutnost vždy překreslit znovu celé pozadí a jiné průhledné fólie se sháněly až do poloviny 80. let velmi obtížně.⁶⁸⁾ Využívání ultrafánů v Krátkém filmu tak celý proces kreslení jednotlivých fází výrazně zjednodušovalo. Samozřejmostí pak byla možnost profesionálnějšího svícení ve studiu a lepší možnost stabilizace a ostření kamer. Z hlediska větších finančních možností a výbavy profesionálního ateliéru byla technická změna patrná nejvíce ve filmech Jaroslava Zahradníka. Loutky dosahovaly za pomoci techniků v ateliéru větší plynulosti pohybu (což je patrné zejména u kombinovaného *Hlíňáka*) a mohly lépe interagovat s okolním prostředím, které bylo propracovanější a členitější než v jeho amatérských snímcích.⁶⁹⁾ Další změnu představovalo častější využívání barevného filmového materiálu v profesionálních studiích. V 60. i 70. letech byly černobílé animované filmy v amatérské sféře ještě poměrně časté, neboť černobílý materiál byl levnější, takže právě možnost natáčet barevně přinesla do tvorby některých režisérů zcela nový prvek, o který mohli své výtvarné návrhy rozšířit.

Specifické tvůrčí postupy si do profesionální praxe přenesl Jaroslav Cita, který se profesionalizoval po realizaci šedesáti filmů v amatérském prostředí a příliš nevykl používání profesionálních praktik. Jan Tydlitát o tom píše v brožuře, připravené k výstavě o Cito-
vě díle:

67) Věra Smetanová, „Kreslený a ploškový film“, *Amatérský film*, č. 10 (1976), 238.

68) Bylo sice možné občas získat použité ultrafány z Krátkého filmu, běžnou praxí ale bylo i kreslit na vyřazené rentgenové snímky, ze kterých se předtím odstranila světlocitlivá vrstva. V 80. letech byl poprvé ve větším množství k dostání umafán, který měl vlastnosti podobné ultrafánovým fóliím. Jindřich Rath, „Kreslíme na průhledné fólie umafán“, *Amatérský film*, č. 8–9 (1983), 210.

69) Například ve filmech *Rendez-vous* a *Věčný sen lidstva* se pohyb moduritových figurek odehrává před černým pozadím jakoby „bez horizontu“. Tento minimalismus v mizanscéně vylučoval možnost při snímání fází pohybu figurek úmyslně či omylem hýbat s prvky v pozadí a do jisté míry proces animace usnadnil.

Jaroslav Cita zůstal věrný své vlastní technologii, na niž byl zvyklý z amatérské činnosti. Nepoužívá drahé ultrafánové folie, děje svých večerníčků kreslí na kladívkové čtvrtky, krajinu (pozadí) pokládá při snímání fází navrch, opačně než u klasického kresleného filmu. Proto musí mít pozadí vystřižený prostor všude tam, kde se má pod ním hýbat kreslená figurka. Tento pracovní postup má sice určité výhody, je ale pracnější a má i řadu nevýhod. Pro každou fázi je totiž třeba kreslit znovu celou figurku. Jaroslav Cita zůstal věrný své tradiční technologii i v počtu snímání filmových oken — do každé vteřiny promítnutého filmu nakreslí šest figurek místo obvyklých dvanácti.⁷⁰⁾

Tento Citův specifický realizační postup se nakonec stal součástí jeho výtvarného projevu. Menší počet fází zřejmě dopomohl i tomu, že bylo v jeho silách, aby sám nakreslil fáze pro všech sto dílů *Mata a Klinček*.⁷¹⁾

Širší technické možnosti nebyly pro většinu tvůrců tím největším rozdílem proti jejich amatérské tvorbě, se kterým se setkali. Nepochybně jim profesionální vybavení studií zjednodušilo práci a za materiál nemuseli vynakládat vlastní finanční prostředky, ale u kresleného filmu zůstal proces tvorby fází de facto stejný. Významnějším rozdílem při realizaci filmů v profesionálním poli však byl fakt, že na celý proces již režisér nebyl zcela sám. Zatímco v amatérském prostředí byl vlastním animátorem, kameramanem, zvukařem a střihačem, v Krátkém filmu se setkal s efektivní dělbou práce.⁷²⁾ Protože však šlo stále o autorské režiséry, zodpovídali za velkou část realizace sami — byli autory vlastních scénářů, animátory a ve většině případů i výtvarníky (výjimku představuje alespoň zčásti kariéra Mojžíra Jaroše). Jaroslav Zahradník, který jako jediný z profesionalizovaných českých amatérů vytvářel animaci loutkovou a byl tak v nuselském studiu přítomen nejvíce, byl v denním kontaktu s kameramanem Vladimírem Malíkem a některými studiovými techniky. Zato Igor Ševčík, Petr Kratěna i Mojmír Jaroš, kteří tvořili filmy kreslené, shodně uvedli, že se viděli s dalšími členy štábu až poté, co připravili veškeré výtvarné návrhy a fáze. Do té doby pro ně hlavní osobou, se kterou komunikovali, byl dramaturg. Skrze něj režiséři konzultovali své náměty a scénáře a ten také představoval spojkou mezi nimi a vedením studia. V případě filmů Jaroslava Zahradníka byl dramaturgem Jan Poš, u Mojžíra Jaroše a Petra Kratěny dramaturgicky projekty zaštitila Alena Munková. Jaroslav Cita pracoval na programových filmech buď s Jindřichem Vodičkou nebo později s Jiřím Kubíčkem. S Kubíčkem pracoval nejčastěji i Igor Ševčík, vyzkoušel si ale spolupráci i s Alenou Munkovou a Edgarem Dutkou. Dramaturgové také profesionalizujícím se režisérům pomáhali při vstupu do profesionálního pole obeznámit se s celým fungováním hierarchie studia.

Do složení samotného štábu mohli režiséři zasahovat jen velmi omezeně a v závislosti na délce jejich pracovního poměru ve studiu a také určitém renomé. Zkušení a osvědčení režiséři si mohli po konzultaci s dramaturgem k externí spolupráci zvolit například ani-

70) Tydlitát – Roubíček, *Jaroslav Cita*, 3.

71) Jaroslav Cita v rozhovoru pro *Galerii amatérských filmařů* praxi uvedenou Janem Tydlitátem potvrzuje. Rozhovor s Jaroslavem Citou vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata.

72) I v amatérském prostředí ale vznikaly tvůrčí kolektivy, pracující s částečnou dělbou pracovních povinností, například skupina TRIK nebo TiGR & Ko.

mátory či výtvarníky. Velkou míru důležitosti režiséři i dramaturgové přisuzovali u animace vhodnému hudebnímu doprovodu, a tak zde docházelo k rozsáhlým a plodným spolupracím. Na základě své volby pracoval na všech svých filmech Jaroslav Zahradník se svým bratrancem Václavem Zahradníkem, Jaroslav Cita s Jaroslavem Celbou nebo Mojmír Jaroš s Vladimírem Klusákem na filmu *Fantazie pro všední den*. U techničtějších profesí ale taková volba často nebyla možná ani pro zavedená jména, neboť dané studio, ve kterém autoři tvořili, mělo jen omezený počet takových pracovníků (např. střihačů, zvukařů atd.). Pro externí pracovníky byla možnost zasáhnout do složení štábu ještě menší — kdo bude film snímat a stříhat, určila produkce dle toho, kdo měl momentálně čas.⁷³⁾

Profesionalizovaní režiséři coby výtvarníci

Ve vstupu amatérských režisérů do profesionálního pole hrál roli také jejich unikátní výtvarný projev (společně se schopností vyprávět filmový příběh srozumitelně a v animační zkratce). Stručně to v rozhovoru popsal Jiří Kubíček, když uvedl, že právě Igora Ševčíka v Krátkém filmu chtěli pro jeho minimalistickou surrealistickou kresbu a Mojmíra Jaroše pro kolážovitou práci s fotografiemi. Uvedenými technikami podle něj v tu dobu nikdo z profesionálů nepracoval, takže se jednalo o vítané zpestření.⁷⁴⁾ Amatérští režiséři byli chápáni jako tvůrci autorství a Krátký film mohl chtít jejich profesionalizaci získat nejen schopné režiséry, ale i výtvarníky, kteří by přišli s originálním pojetím.

I jejich profesionální filmy tak jsou ve většině případů autorské, a to i díky tomu, že někteří ve studiu nejdříve realizovali přetočení svých filmů amatérských. Je možné, že bylo pro režiséry snazší sáhnout tzv. „do šuplíku“ pro již existující námět a scénář, který by bylo možné dramaturgii předložit ke schválení i s amatérskou verzí filmu, která by poskytla představu o budoucím díle. K tomuto postupu sáhl jako první Jaroslav Zahradník, který pracoval s animací modelíny, kterou dnes nazýváme claymation. Té se v tu dobu v Československu věnoval pouze režisér Ludvík Kadleček v gottwaldovských studiích (jeho *Zajatec Modré planety* z roku 1962 bývá považován za první tuzemský claymation snímek). Zahradník zhruba půl roku po nástupu začal pracovat na profesionální verzi svého oceňovaného *Hlíňáka* (1972).⁷⁵⁾ V adaptacích dřívějších a v amatérských podmínkách již natočených námětů posléze Zahradník pokračoval a vznikl tak i *Špacír* (1972) a *Na špagátě* (1973), čerpající z gagů, použitých v jeho amatérském snímku *Věčný sen lidstva* (1969). Před tragickou smrtí v květnu roku 1973 stihl Jaroslav Zahradník ještě připravit podklady k natáčení dalšího claymation filmu *U hrnčíře*. Preprodukční fáze snímku již pravděpo-

73) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček.

74) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček.

75) Zahradníkovi se podařilo proniknout do poměrně uzavřeného kolektivu studia v Čiklově ulici, kde byl hlavním režisérem Břetislav Pojar, který vedle sebe nováčky údajně příliš neměl rád. Zahradníkovým zprostředkovatelem, který mu pomohl se ve studiu prosadit, byl Jan Poš, který přechodně v letech rekonstruování centrální dramaturgie vykonával v tomto studiu pozici dramaturga a se Zahradníkem na jeho profesionálních filmech, realizovaných ve studiu na Čiklovce, spolupracoval. Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček; Rozhovor s Janem Pošem, nezpracované fondy Sbirky zvukových záznamů NFA, sign. N0094-03-01-ROZ-T.

dobně pokročily do takového bodu, kdy se vedení Krátkého filmu rozhodlo vyhledat autora, který by realizaci plastelínové animace zvládl. Zahradníkovy výtvarné návrhy tak mohly být využity bez nutnosti hledat nové prostředky a materiály. Nakonec film v gottwaldovských studiích natočil roku 1976 již zmíněný Ludvík Kadleček, který jako jediný v Československu měl s animací tohoto typu zkušenosti.

Podobně Igor Ševčík přetočil do profesionální podoby ve studiích oba své dřívější amatérské filmy. První pod stejným názvem *Siesta* (1976) a druhý, který dále rozvíjel motivy obsažené v *Impresi*, pod jménem *Ráno po flámu* (1979). Po odchodu ze studia na volnou nohu se věnoval dále autorskému filmu a natočil několik dalších snímků pracujících s estetikou surrealismu, například *Evoluci* (1981), *Úplatek* (1986), *Bezelstné hry* (1987) či *Poslední cigaretu* (1989). U těchto snímků navázal také přátelské kontakty se dvěma animátory, se kterými poté pravidelně spolupracoval, a sice s Martinem Škardou a později s Ivo Hejmanem. V 80. letech byly pro Ševčíka charakteristické také širší spolupráce s dalšími režiséry, což nebylo u profesionalizovaných režisérů zcela obvyklé (Ševčík se však již od počátku považoval spíše za výtvarníka či malíře než za filmaře). Garik Seko dle Ševčíkových výtvarných návrhů natočil film *Ano* (1984), v druhé polovině 80. let s ním dlouhodobě spolupracoval Milan Peer (*Sonda* [1986]; *Věrný Al* [1987]).

Jaroslav Cita byl do studií přizván především pro schopnost pokrýt zvyšující se poptávku bratislavského televizního studia po večerníčcích, a tak se přetáčení amatérských filmů (které by vzhledem ke svému počtu představovaly značně objemný korpus již existujících a vyzkoušených námětů) příliš často neuchyloval. Jeho profesionální prvotina *Autokoniny* nemá kromě jednoho gagu s dřívějšími amatérskými filmy nic společného. Cita mimo večerníčkových zakázkových projektů *Pán zametač Silvester* a *Slimák Maťo a škriatok Klinček* natočil pro Krátký film pouze dva další programové snímky — *Vandaloviny* (1975) a *Poklop* (1979), který jako jediný zcela vychází z námětu, který již natočil coby amatér. Jedná se o mírně upravenou verzi Citova deset let starého snímku *Hamoun* (1969).⁷⁶⁾

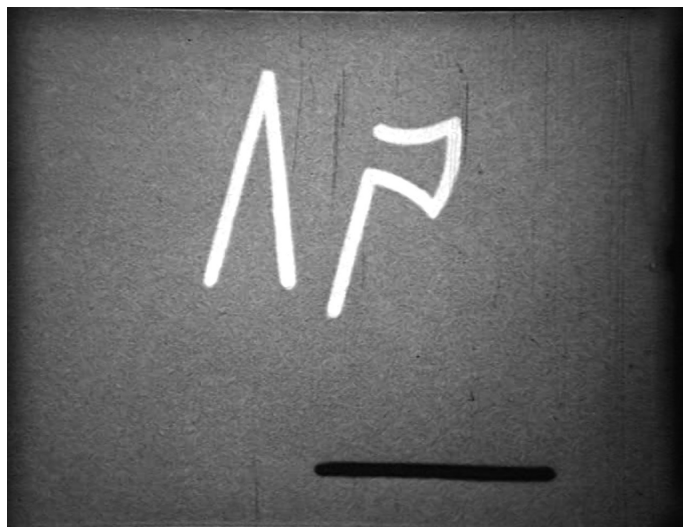
Petr Kratěna v roce 1979 jako externí spolupracovník Studia Jiřího Trnky přetočil v profesionálních podmínkách svůj film *Jak*. Pozoruhodné je, že paralelně s tvorbou profesionální natáčel dál i amatérsky — jeho kontrakt se studiem byl také původně zřejmě připraven pouze pro realizaci jednoho filmu. Nicméně po ocenění jeho amatérského snímku *Houbelec* doporučil i tento film Jan Poš k přetočení v pražských studiích. Snímek byl v roce 1980 uveden pod názvem *Houbař*.⁷⁷⁾ Po tomto druhém snímku Kratěnova krátká profesionální kariéra skončila a stal se tak posledním amatérským tvůrcem animovaných filmů, kterému byla tato zkušenost během normalizace umožněna.⁷⁸⁾

U Mojžíra Jaroše je srovnání jeho amatérské a profesionální tvorby znemožněno tím, že se žádný z jeho amatérských snímků nedochoval. Po autorských kolážích *Jedna z mož-*

76) Cita i nadále udržoval silné kontakty s amatérským filmem. Účastnil se přehlídek, v časopise *Amatérský film* publikoval sérii textů o základech filmové animace, ale především natáčel další amatérské filmy. Mezi lety 1979–1981 uvedl nových jedenáct snímků. K amatérskému natáčení se vrátil i po konci své profesionální kariéry v roce 1986 a natáčel až do druhé poloviny 90. let. Jiří Kubíček, „Poslední..., aneb Varovně ekologické poselství“, *Video + film: měsíčník pro audiovizuální tvorbu a techniku*, č. 3 (1994), 57.

77) Rozhovor s Petrem Kratěnou vedl Tomáš Hubáček.

78) Po dokončení *Houbaře* měl získat Petr Kratěna nabídku na stálé zaměstnání ve Studiu Jiřího Trnky. Kratěna odmítl, protože se chtěl věnovat organizaci soutěže Rychnovská osmička, kde řadu následujících let působil.



Obr. 4: Jaroslav Cita se od výtvarného minimalismu, který nejvýstižněji dokládá jeho raný snímek *Černoch* (1966) [na obrázku], v profesionálních studiích odklonil. Tato stylizace by v náplni jeho práce, kterou měla být tvorba večerníkových seriálů, byla zřejmě jen stěží uplatnitelná.

ných cest a *Fantazie pro všední den* upřednostnil spolupráci s externími výtvarníky. S Oldřichem Jelínkem natočil *Krátké spojení* (1979), s Jiřím Jiráskem *Úsměvy pro Viléma Tella* (1980) a pro jeho poslední snímek *Nečekané dědictví* (1981) vytvořil výtvarné návrhy Kája Saudek. Záhy po jeho dokončení ale Mojmír Jaroš emigroval do Západního Německa. I z důvodu režisérovy emigrace došlo k tomu, že *Nečekané dědictví* nebylo odesláno na žádný festival a dnes se jedná o titul zcela opomíjený. Následující roky Mojmír Jaroš strávil v Západním Německu a USA, do Prahy se vrátil až na přelomu let 1989 a 1990.

Závěr

V průběhu 70. let došlo k profesionalizaci režisérů amatérských animovaných filmů takovým způsobem, který tato práce označuje na základě několika specifík za *přímý*. O profesionalizujících se režisérech animovaných filmů můžeme uvažovat i jako o režisérech autorských a jejich unikátní výtvarná řešení můžeme pokládat za další významný faktor, který byl důvodem pro jejich přímou profesionalizaci. V něm, jak již bylo uvedeno, hrál roli i získaný symbolický kapitál v amatérském poli. Nabídku profesionalizace dostávali režiséři, jejichž filmy byly oceněny na celostátní soutěži, Amatriku nebo přehlídce UNICA. Jelikož tento kapitál upevňoval jejich pozici v poli, představovaly pro ně ceny významnou hodnotu. I v profesionálním poli někteří ze sledovaných režisérů uspěli na festivalech či soutěžích, ale zde již měl symbolický kapitál hodnotu spíše pro studio Krátkého filmu.⁷⁹⁾ Pokud se některý z filmů dostal na zahraniční festival, byla účast režisérů na něm spíše vzácná. Jaroslav Cita v rozhovoru zmínil, že se měl jet podívat do Španělska na blíž neuvedený festival, ale nedostal výjezdní doložku.⁸⁰⁾ Igor Ševčík se vyjádřil v podobném

79) V rozhovoru zmiňuje význam obesílání zahraničních festivalů a získávání cen pro Kamila Pixu Jiří Kubiček.

80) Rozhovor s Jaroslavem Citou vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata.

duchu, když vzpomínal, že místo něj „na festivaly jezdili jiní“, a ceny po návratu do Čech mu předávali pouze v některých případech.⁸¹⁾ Ty, které přece jen obdržel, vyhodil do popelnice poté, co byl vystěhován z ateliéru na I. P. Pavlova po rozvázání zaměstnaneckého poměru s Krátkým filmem.⁸²⁾

Jak ze studie vyplývá, ke kontaktům profesionálního a amatérského filmového pole v různých podobách v Československu docházelo, byť zřídka a ne vždy v takové intenzitě, jakou představují sledované případy *přímé profesionalizace*. Pro její umožnění se jeví jako nejdůležitější dvě osobnosti v Krátkém filmu — ředitele Kamila Pixy a dramaturga Jana Poše. Vliv Kamila Pixy na celou profesionalizaci byl nepřímý, svým přístupem a vlivem na chod studia ji spíše *umožňoval*, než *aktivně zaštiťoval*. Jan Poš byl účastníkem festivalů amatérských filmů, kde získával přehled o potenciálních talentech, které by mohl do struktury státního filmu přivést. Co bylo pro něj klíčem k oslovení konkrétních režisérů, je těžké identifikovat, jako nejpravděpodobnější se však jeví kombinace dvou faktorů: schopnost vytvořit si originální autorský výtvarný styl a ovládnout vyprávění příběhu za použití animací zkratky. Svoji roli také jistě sehrál získaný symbolický kapitál, který zvyšoval prestiž režisérů v amatérském poli. Skutečnost, že na tyto režiséry nebyl při vstupu do profesionálního pole vznesen žádný požadavek na dosažení odpovídajícího formálního vzdělání (kromě Igora Ševčíka a nutnosti dokončit maturitní vzdělání) ani na získání předchozí zkušenosti ve studiu na jiné nižší pozici, svědčí jednak o silné pozici zprostředkovatele Jana Poše, jehož doporučení studio zřejmě považovalo za silný argument, za druhé také o funkci studia Krátkého filmu v 70. letech. Ředitel Kamil Pixa nezohledňoval natolik otázku formálního vzdělání či dokonce politické angažovanosti, ale sledoval hlavně aktivitu studia, jeho schopnost produkce a plnění zakázek.

Režiséři z řad bývalých amatérů se v profesionálním studiu už nemuseli potýkat s technickými obtížemi či nutností šetřit materiálem, byli však nuceni ovládnout schopnost fungovat v širší struktuře studia. Z výpovědí vyplývá, že režiséři nepřikládali tak velký význam volbě členů štábu, kteří zastávali techničtější funkce (neměli na ni ani příliš velký vliv), často si ale chtěli volit kreativní spolupracovníky, zejména autory hudebního doprovodu. Významné místo pak zastávali také dramaturgové, kteří pro ně představovali klíčové osoby pro styk s vedením studia, ale zároveň jim pomáhali se zorientováním se v jeho vlastním fungování.

Tvůrci, kteří byli zvyklí si v amatérském prostředí být i vlastními výtvarníky, dokázali přenést svůj autorský výtvarný styl i do profesionálního prostředí a rozvíjet jej zde. Významný fenomén také představuje přetáčení dřívějších oceňovaných amatérských námětů v profesionálních podmínkách. Studio mohlo mít pro vytváření těchto profesionálních verzí několik důvodů — již k nim existoval vytvořený scénář či výtvarné návrhy a dramaturgové také měli možnost zhlédnout amatérskou verzi, která jim poskytla představu o budoucím díle. Tyto profesionální verze se od amatérských liší různým způsobem. U některých jde o věrné převedení původního námětu na 35mm materiál bez výraznějších změn, jinde došlo k přetočení na materiál barevný nebo k obohacení o další celé scény a koncepcí. Nově také režiséři nemuseli vycházet z existujícího hudebního doprovodu,

81) Rozhovor s Igorem Ševčíkem vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata.

82) Rozhovor s Kateřinou Ševčíkovou vedl Tomáš Hubáček.

který podkresloval jejich amatérské filmy, ale mohli nechat ve spolupracích vytvářet hudbu zcela novou. V každém případě toto přetáčení představuje určitý typ kontinuity ve vztahu k amatérské tvorbě. Někteří režiséři jej rozvíjeli i hlouběji, kdy se například účastnili amatérských festivalů nebo přispívali do odborných kinoamatérských periodik, kde čtenáře seznamovali s kritérii tvorby profesionální. Někteří se dokonce později (či v průběhu) své profesionální filmové kariéry k natáčení amatérských filmů vrátili.

V normalizačním období, které bývá po plodných 60. letech vnímáno jako kvalitativně chudší, došlo k personálnímu propojení poli profesionálního a amatérského animovaného filmu. Několik režisérů se také mezi oběma poli přesouvalo, aniž by na ně byly státním aparátem kladeny větší byrokratické nároky nebo aniž by byli nuceni přizpůsobit svůj výtvarný styl potřebám studia. Že nešlo o naplánovaný koncepční krok, ale tyto procesy byly zásadně ovlivněny strategií jednoho konkrétního zprostředkovatele, potvrzuje i fakt, že celý tento fenomén skončil odchodem Jana Poše do důchodu. Až do konce státní kineematografie se pak v jejich řadách žádný přímo profesionalizovaný režisér neobjevil.

Financování

Tato studie vznikla za finanční podpory Grantové agentury ČR (GF21-04081K), projekt byl realizován na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

Bibliografie

- jk-. „S lidmi od fochu: S Jaroslavem Zahradníkem“, *Amatérský film*, č. 3 (1972), 48.
- Bednář, Vojtěch. „Český amatérský film po roce 1989“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007).
- Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* (Brno: Host, 2010).
- Bourdieu, Pierre. „The Forms of Capital“, in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. John Richardson (New York: Greenwood, 1986), 241–258.
- Creton, Laurent. „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 35–52.
- Česálková, Lucie. *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014).
- Česálková, Lucie. „Zboží především: Československá animace a reklama na počátku 60. let 20. století“, *Iluminace* 32, č. 4 (2020), 29–46.
- Dutka, Edgar. „Nástin dějin českého animovaného filmu v paralelním pohledu“, in *Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, ed. Stanislav Ulver (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku – Národní filmový archiv – Krátký film Praha, 2001), 5–24.
- Hanáková, Veronika. „Animace na periferii“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2019).
- Horáček, Pavel. „Totální animace: Definování termínu v kontextu československého a světového animovaného filmu“ (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009).
- Hubáček, Tomáš. „Československý amatérský animovaný film“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017).

- Hulík, Štěpán. *Kinematografie zapomnění* (Praha: Academia, 2012), 100–101.
- Chalupa, Štěpán. „Přerovský amatérský film v letech 1969–1990“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2021).
- Jablonská, Vlasta. „Od amatérství k profesionalitě“, *Amatérský film*, č. 6 (1985), 130–131.
- Jablonský, Jaroslav – Jiří Langer – Václav Šefrna. *Filmové právo* (Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959).
- Jančová, Veronika. „Poloprofesionál nebo ‚profesionální amatér‘? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem“, *Iluminace* 28, č. 2 (2016), 45–60.
- Kameník, Karel. *Úzký film od A do Zet* (Praha: Orbis, 1953).
- Knapík, Jiří – Martin Franc. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967: II. svazek [P–Ž]* (Praha: Academia, 2011).
- Kopecký, Václav. *Soběšlavský plán kulturně osvětové činnosti* (Praha: Ministerstvo informací a osvěty, 1950).
- Krekovič, Miloš. „Režisér – animátor František Jurišič: Okom vidíme menej ako mucha“, *SME Kultúra*, 7. 10. 2010, cit. 18. 2. 2023, <https://kultura.sme.sk/c/5577313/reziser-animator-frantisek-jurisc-okom-vidime-menej-ako-mucha.html>.
- Kubíček, Jiří. „Poslední..., aneb Varovné ekologické poselství“, *Video + film: Měsíčník pro audiovizuální tvorbu a techniku*, č. 3 (1994), 57.
- Kučera, Jan. *Filmová tvorba amatéra* (Praha: Orbis, 1961).
- Kučera, Josef. „Precizní ve všem“, in *Igor Ševčík 1951–2003* (Praha: VIVO, 2004), nestr.
- Kučerová, Alena. „Symposium amatérské tvorby“, *Amatérský film*, č. 3 (1970), 41–43.
- Mička, Ladislav. *Kulturní tvář Rakovníka: I. část* (Rakovník: Okresní muzeum a galerie, 1976).
- Odin, Roger. „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 5–33.
- Pikalík, Vladimír. *Z historie amatérského filmu na Slovensku: Zo spomienok autora* (Bratislava: Národné osvetové centrum, 1992).
- Poš, Jan. „Amatrik – Kladno 1967“, *Filmovým objektivem*, č. 7 (1967), 121–123.
- Poš, Jan. „Igor Ševčík: Filmová grafika“, *Film a doba* 27, č. 8 (1981), 476–479.
- Poš, Jan. „Lidé, filmy, události“, *Zpravodaj československého filmu* 13, č. 19–20 (1987), 59–60.
- Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu* (Praha: Odeon, 1990).
- Ptáček, Jiří, a kol. *30 let střední průmyslové školy filmové v Čimelicích* (Čimelice: Střední průmyslová škola v Čimelicích, 1982).
- Rath, Jindřich. „Kreslíme na průhledné fólie umafán“, *Amatérský film*, č. 8–9 (1983), 210.
- Rejžek, Jan. „Filmová loučení 1996“, *Filmový přehled* 49, č. 4 (1996), 41.
- Řehořek, Jiří. *Nová škola amatérského filmu* (Praha: Orbis, 1961).
- Smetanová, Věra. „Kreslený a ploškový film“, *Amatérský film*, č. 10 (1976), 238.
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 31–63.
- Tydlitát, Jan – Jindřich Roubíček. *Jaroslav Cita: Kreslený film a humor* (Rychnov nad Kněžnou: Rychnovská osmička, 1989).
- Ulver, Stanislav. „Animace – pátá láska Pavla Koutského“, in *Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, ed. Stanislav Ulver (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku – Národní filmový archiv – Krátký film Praha, 2001), 364–370.
- Urc, Rudolf. „Kto prevezme štafetu?“, *Amatérský film*, č. 8–9 (1980), 179–181.
- Urc, Rudolf – Marián Veselý. *Slovenský animovaný film* (Bratislava: Nadácia FOTOFO, 1994).

Filmografie

Amatér (Petr Kratěna, 1975)
Ano (Garik Seko, 1984)
Autokoniny (Jaroslav Cita, 1974)
Ber dej (Zdeněk Seydl, 1970)
Bezelstné hry (Igor Ševčík, 1987)
Černoch (Jaroslav Cita, 1966)
Evoluce (Igor Ševčík, 1981)
Fantazie pro všední den (Mojmír Jaroš, 1978)
Fydli mydli (Zdeněk Seydl, 1971)
Hamoun (Jaroslav Cita, 1969)
Hlíňák (Jaroslav Zahradník, 1968)
Hlíňák (Jaroslav Zahradník, 1972)
Houbař (Petr Kratěna, 1980)
Houbelec (Petr Kratěna, 1980)
Hrdinovia siedmich morí (Štefan Martauz, 1991)
Imprese (Igor Ševčík, 1976)
Jak (Petr Kratěna, 1978)
Jak (Petr Kratěna, 1979)
Jedna z možných cest (Mojmír Jaroš, 1977)
Konec neprůstřelného Billa (Pavel Koutský, 1975)
Krátké spojení (Mojmír Jaroš, 1979)
Na špagátě (Jaroslav Zahradník, 1973)
Nečekané dědictví (Mojmír Jaroš, 1981)
O kocouru Mikešovi a jeho přátelích (Josef Kluge, 1971–1976)
Pán zametač Silvester (Jaroslav Cita, 1975)
Pohádková etuda (Pavel Koutský, 1976)
Poklop (Jaroslav Cita, 1979)
Poslední cigareta (Igor Ševčík, 1989)
Ráno po flámu (Igor Ševčík, 1979)
Rendez vous (Jaroslav Zahradník, 1966–1967)
Siesta (Igor Ševčík, 1974)
Siesta (Igor Ševčík, 1976)
Slimák Maťo a škriatok Klinček (Jaroslav Cita, 1976–1987)
Sonda (Milan Peer – Igor Ševčík, 1986)
Strážca sen (Ivan Popovič, 1979)
Špacír (Jaroslav Zahradník, 1967)
Špacír (Jaroslav Zahradník, 1972)
Švejkoviny (Jaroslav Cita, 1968)
U hrnčíře (Ludvík Kadleček, 1976)
Ukradnuté slniečko (Dušan Rástocký, 1971)
Uvnitř vnitra (Josef Čisařovský, 2008)
Úplatek (Igor Ševčík, 1986)
Úsměvy pro Viléma Tella (Mojmír Jaroš, 1980)

Vandaloviny (Jaroslav Cita, 1975)

Věrný Al (Milan Peer, 1987)

Zajatec Modré planety (Ludvík Kadleček, 1962)

Biografie

Tomáš Hubáček je absolventem magisterského programu Ústavu filmu a audiovizuální kultury na brněnské Masarykově univerzitě. Problematicke tuzemské amatérské animované kinematografie se věnoval i ve své bakalářské práci na pražské katedře filmových studií. V současné době je zaměstnancem filmografického a katalogizačního oddělení Národního filmového archivu, členem programového oddělení organizace Díky, že můžem, lektorem programu celoživotního vzdělávání na FAMU a dramaturgem národní přehlídky amatérského a studentského filmu České vize.