

<https://doi.org/10.58193/ilu.1829>

Jakub Egermajer  <https://orcid.org/0009-0007-9274-5497>

(Národní filmový archiv, Česká republika)

Chudáci chlapci a ti druzí

Pavel Skopal a kol., *Lidé – práce – animace: Světy animovaného filmu na Kudlově* (Brno: Host, 2024).

Monografie nazvaná *Lidé – práce – animace: Světy animovaného filmu na Kudlově* je výsledkem dlouholetého projektu, za kterým stojí sedmičlenný autorský kolektiv v čele s Pavlem Skopalem, vedoucím Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.¹⁾ Přehledná publikace o historii animované tvorby ve zlínských ateliérech od konce druhé světové války až do zániku státního monopolu v oblasti filmové produkce čítá vedle úvodu šest různě obsáhlých studií, většinou doplněných bohatou obrazovou přílohou.

Starší, většinou popularizační práce o vývoji animovaného filmu v českých zemích se převážně soustředily na vůdčí umělecké osobnosti typu Jiřího Trnky či zlínských stálíc Karla Zemana a Hermíny Týrlové.²⁾ Autorský kolektiv se rozhodl téma zpracovat se zaměřením na průmyslové, institucionální a především sociální dějiny. V jednotlivých studiích zvolil různé metodologické přístupy prosopografického zaměření. Individuální příspěvky vycházející z prací Howarda S. Beckera, Pierra Bourdieua, Briana Jacobsona či Bruna Latoura pak spojuje především důraz na etnografický rozměr, tedy na sociální vazby filmových pracovníků a pracovníc a na jejich zázemí.

Jak napovídá název publikace, v centru pozornosti autorského kolektivu jsou lidé pracující v kudlovských ateliérech. Nikoliv coby tvůrci a tvůrkyně úspěšných a ceněných audiovizuálních děl, nýbrž coby zaměstnanci a zaměstnankyně pravidelně mezi sebou komunikující, scházející se, tvořící profesionální, společenské i osobní vazby. Samotné filmové produkty disponují ve výzkumu pouze omezenou rolí — jako komponenty potenciálního zvýšení sociálního kapitálu.

1) Projekt byl podpořen Grantovou agenturou České republiky.

2) Srov. Marie Benešová, *Od Špalíčku ke Snu noci svatojanské* (Praha: Orbis, 1961); František Tenčík, *Hermína Týrlová* (Brno: Krajské nakladatelství, 1964); Pierre Tillieux, *Jirí Trnka* (Mons: Ciné Jeunesses, 1964); Marie Benešová, *Hermína Týrlová* (Praha: Československý filmový ústav, 1982). Kolektiv, *Jiří Trnka: Maliar, ilustrátor, bábkár a básnik filmového plátna* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1987); L. H. Augustin, *Jiří Trnka* (Praha: Academia, 2004); Ludmila Zemanová – Linda Zeman-Spaleny, *Karel Zeman a jeho kouzelný svět* (Brno: CPRESS, 2015); Ondřej Slanina, *Česká animovaná klasika* (Praha: Charon media, 2016); Jan Benda, *Týrlová, Zeman a ti druzí: Historie zlínského (gottwaldovského) studia animovaného filmu* (Praha: Powerprint, 2019).

Důležitější roli hraje v monografii institucionální, industriální a geografická historie studií, v minulosti podrobně popsaná v pětidílné publikaci *FA Kudlov*,³⁾ kterou vydalo pořadatelstvo zlínského filmového festivalu. I tento rozměr vývoje zvoleného prostoru je ovšem primárně nahlížen z etnografického hlediska a vztahován k sociálním sítím v prostoru existujícím.

Největším kladem sborníku je jeho koherence. Studie se vzájemně doplňují a za využití příbuzných metodologií z různých hledisek představují zlínskou výrobu animovaného filmu jako komplexní společenství v proměnách času. Texty spojuje rovněž přehlednost, příkladná práce s archivními a periodickými zdroji i účelné zapojení orálně-historických materiálů zaznamenaných v rámci výzkumu. Příspěvky se bez výjimky vyznačují odbornou erudicí i literární kvalitou a většina z nich je pojata čtenářsky atraktivním způsobem.

První studie „Systém produkce animovaného filmu v zestátněné kinematografii: Případ filmového studia ve Zlíně/Gottwaldově“, jejímiž autory jsou Lukáš Skupa a Michal Večeřa, se z celé publikace nejvýrazněji soustředí na institucionální vývoj kudlovských ateliérů. Tento příspěvek, nejrozsáhlejší z celé publikace, přiznaně slouží především k uvedení čtenářstva do zkoumaného prostředí a k poskytnutí pevného podkladu pro následující texty zabývající se dílčími aspekty tematiky. Popisuje vývoj vnitřní organizace, produkční a dramaturgické praxe i dalších prvků fungování studií od roku 1945 až do 90. let, včetně jejich periferní (31), leč důležité a zvláště v období tzv. normalizace vysoce ceněné role v rámci zestátněné kinematografie jako celku.

Metodologicky text navazuje na práci Petra Szczepanika *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, z níž přebírá koncepci státně-socialistického modu produkce coby specifického organizačního nastavení československé zestátněné kinematografie, které je povahou odlišné od fungování filmového průmyslu v systému tržního hospodářství.⁴⁾ Autoři rozdělují vývoj zlínského (od roku 1949 gottwaldovského) studia v éře státního monopolu na šest rozdílných fází, které s částečnou výjimkou 70. a 80. let kopírují vývoj státní filmové výroby jako celku, tedy na období kontinuity struktur a zkušeností protektorátního období (1945–1947), centralizaci (1948–1953), první (1954–1960) a druhou fázi decentralizace (1961–1968), opětovnou centralizaci (1969–1976) a dobu existence samostatného Filmového studia Gottwaldov, včetně jeho porevoluční transformace (1977–1992).

Za využití archivních fondů, jejichž rozsáhlost, jak autoři upozorňují, se v jednotlivých obdobích výrazně liší, a výpovědi pamětníků text rekonstruuje evoluci vnitřních mechanismů výroby animovaného filmu, potažmo celého zlínského studia. Jako jednu z charakteristik, kterými se zkoumaný prostor vyznačoval po celých čtyřicet pět let, autoři identifikují značnou interní stabilitu. Zatímco v roce 1945 ateliéry opustila kvůli šanci na lepší uplatnění v Praze velká část zaměstnanců včetně všech tvůrců animovaného filmu vyjma Týrlové a Zemana, po únorovém převratu ani během čistek 50. let se podobné personální otřesy již neopakovaly. Na rozdíl od barrandovských studií

3) Srov. Marcel Sladkowski a kol., *FA Kudlov 1 36–45: Kudlovská stodola: Založení a první léta filmových ateliérů ve Zlíně* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2016); Pavel Taussig a kol., *FA Kudlov 2 46–60: Kudlovská stodola: Filmové ateliéry ve Zlíně v poválečném období* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2017); Marcel Sladkowski a kol., *FA Kudlov 3 61–77: Kudlovská stodola: Filmové ateliéry v Gottwaldově/Zlíně žijí* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2018); Marcel Sladkowski a kol., *FA Kudlov 4 78–92: Kudlovská stodola: Filmové ateliéry v Gottwaldově/Zlíně se osamostatňují* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2019); Marcel Sladkowski a kol., *FA Kudlov 5 93–20: Kudlovská stodola: Zlínské filmové ateliéry v nové době* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2020).

4) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 33–34.

a dalších komponent státní kinematografie se potom Gottwaldova výrazněji nedotkly ani výsledky nechvalně proslulé banskobystrické konference v roce 1959 či normalizační prověrky.

Po celá desetiletí byla gottwaldovská animovaná tvorba v praxi rozdělena mezi dvě skupiny vedené Zemanem a Týrlovou. Studie popisuje přetrvávající autonomii těchto uskupení a jejich typické způsoby organizace práce. Obě skupiny se soustředily primárně na podporu autorské činnosti svých vedoucích, a to až do doby, kdy Týrlová a Zeman vlastní tvorbu opustili. Kolektiv Týrlové, soustředící se téměř výhradně na krátkometrážní a později seriálové projekty, začal brzy poskytovat jistý prostor také dalším pracovníkům s režijními ambicemi. Zemanova skupina tuto možnost až do 70. let nabízela jen ve zcela minimální míře. V době, kdy její vedoucí pracoval na některém ze svých kombinovaných celovečerních filmů, pak kolektiv jiné práce vždy zcela opouštěl (59).

Text rovněž věnuje pozornost stavu technického vybavení studií, který byl po dlouhá léta nevyhovující. Obdobné limity v oblasti ubytování zaměstnanectva přispívaly k oslabování personální základny, když se Gottwaldov dlouhodobě potýkal s nedostatečným zájmem mladých adeptů a adeptek filmových profesí o zaměstnání ve studiu. Průměrný věk zaměstnanců a zaměstnankyň v jednotlivých oborech se tak postupně povážlivě zvyšoval (91). Řešení se podařilo alespoň v omezené míře najít ve spolupráci výroby s uměleckými školami. Pozoruhodný je zejména poznatek autorstva o tom, jak gottwaldovské vedení později dokázalo toto nouzové řešení při komunikaci navenek převrátit v pozitivní obraz Kudlova coby instituce, která umožňuje debutovat mladým talentům.

Skupova a Večeřova studie představuje kompetentní ukázkou praktického využití postupů nové filmové historie obohaceného o vklady dalších metodologií. Široké časové i tematické rozpětí v kombinaci s přehledově pojatou strukturou, v níž autoři u jednotlivých fází vývoje studia zkoumají jeho vnitřní organizaci, vztah k nadřazeným institucím, produkční a dramaturgickou praxi i materiálovou a personální základnu, ovšem způsobují, že jak text postupuje, stává se nevyhnutelně monotónním. Tento postřeh nicméně nijak nesnižuje relevanci předložených informací ani samotného textu, jenž je klíčový pro pochopení následujících, úžeji zaměřených studií.

Text Pavla Skopala „Formování pole českého animovaného filmu“ aplikuje na subjekt zlínské/gottwaldovské animované tvorby teorie francouzského sociologa Pierra Bourdieu. Nahlíží tak na tuto geograficky a časově vymezenou společenskou strukturu jako na „pole“, tedy „strukturovaný prostor pozic, o něž soupeří aktéři (v našem případě tvůrci animovaných filmů) vybavení potřebnými dispozicemi“ (119). Mezi tyto dispozice patří zejména „specifický kapitál filmařského pole“ (profesní uznání, například na zahraničních filmových festivalech) a „kapitál sociální“, do něhož patřila i uznání z „pole moci“, tedy ze strany režimu (domácí státní pocty, například čestné tituly „zasloužilý“, respektive „národní umělec“) (156).

Studie se v první části věnuje rané historii českého animovaného filmu v meziválečném období a za druhé světové války. S obdivuhodnou pečlivostí zkoumá zejména pracovní zázemí zakladatelské generace animované tvorby. K tomuto postupu se Skopal vrací v pozdější podkapitole, když se u gottwaldovských pracovníků zabývá nejen jejich předchozími zaměstnáními, ale dokonce pracovním a společenským zařazením jejich rodičů (149). Sociálně-historický obraz zaměstnaneckého kolektivu text doplňuje údaji o jeho politicko-stranickém postavení v průběhu času. S vědomím dlouhodobé personální nouze studia autor popisuje mechanismy obnovy jeho „tvůrčích kapacit“ (150–151), tedy způsoby, jimiž se do něj mohli dostat noví lidé. Pozornost věnuje zejména úloze různých typů zprostředkovatelů, zejména profesních, kteří v zahajování nových kariér na Kudlově hráli obvykle větší roli než byrokratické mechanismy instituce. Zkoumá interakce mezi gottwaldovskými tvůrci a tvůrkyněmi a politickou mocí, přičemž dochází k závěru, že nízký výskyt přímých re-

žimních zásahů nebyl dán „ani tak výraznou autonomií pole, jako spíše průběžnou hladkou koordinací zájmů mocenského a uměleckého pole“ (159), která byla v kudlovských studiích ve všech fázích života poučnorového režimu přítomnější než na Barrandově. V této koordinaci sehrály podstatnou úlohu také výrazné osobnosti dlouholetých členů komunistické strany Zemana a Týrlové.

Na studii zaměřenou zejména na první dvě dekády po roce 1945 navazuje Skopalův text „Umělecké světy a sociální sítě na Kudlově“, který pracuje s konceptem „světa umění“ Howarda S. Beckera⁵⁾ a zabývá se mechanismy práce ve studiu zejména v období tzv. normalizace. „Svět umění“ v návaznosti na amerického sociologa chápe jako síť kooperačních vazeb mezi osobami jakkoli se podílejícími na vzniku a šíření díla považovaného jimi samotnými za umění. Skopal ze zcela pochopitelných důvodů Beckerovu metaforickou konstrukci (zahrnující také osoby spolupracující na distribuci díla, stejně jako všechny jeho konzumenty) zužuje a věnuje pozornost osobám podílejícím se na samotné produkci, zejména pak těm spolupracujícím pravidelně (utvářejícím pevné sítě). Celý koncept současně přesvědčivě přizpůsobuje podmínkám státně-socialistického modu produkce.

Po metodologickém úvodu studie pokračuje výkladem v chronologické ose započaté předchozím textem. Rozebírá průběh a důsledky politických čistek po roce 1969, stejně jako důvody kontinuálního výsadního postavení Zemana a Týrlové. K úloze zmíněných umělců, výsadní z hlediska politiky i produkční praxe, již přistupuje z hlediska Beckerova konceptu, takže zkoumá její místo ve výrobním systému studia. Ten si po celou dobu existence znárodněné kinematografie zachoval jistotou otevřenost. Jeho kontury byly určovány spíše vztahy uvnitř kudlovského „světa“ než byrokratickými pravidly.

Oddělení Zemana a Týrlové se podle Skopala v mnohém odlišovala od soudobých výrobních skupin. Fungovala na bázi stálého ansámblu *ad hoc* doplňovaného externisty, přičemž jeho členové a členky mnohdy střídavě zastávali různé role a partnerské či příbuzenské vztahy mezi nimi nepředstavovaly výjimku. Dominantní fokus na tvorbu dvou vedoucích osobností (přítomný zvláště v Zemanově skupině) sice omezoval otevřenost systému směrem k experimentu a možnosti uplatnění mladších umělců a umělkyní, nicméně právě v normalizační éře začal ustupovat. Jedním z důvodů bylo také dlouhodobé zvyšování produkce dané poptávkou po animované audiovizí ze strany Československé televize i zahraničních zadavatelů. Autorovo přirovnání kolektivů Týrlové a Zemana k uměleckým dílnám renesanční Itálie ovšem působí v rámci argumentu spíše nadbytečně a jeho relevanci umenšuje mimo jiné existence specifického rámce státního vlastnictví a kontroly, pro nějž v modelu renesanční dílny chybí ekvivalent.

Naopak velmi pozoruhodné je Skopalovo zkoumání vztahů mezi dvojicí výroben. Ty navzdory své organizační propojenosti i geografické blízkosti fungovaly přísně odděleně, a to jak v personálních otázkách (byť Skopal nachází také příklady přechodu z jedné dílny do druhé), tak co se týče pracovních prostor. Příslušnost k tomu či onomu kolektivu, specifickému tvůrčím uspořádáním i pracovní etikou, získala podle textu rozměr náležitosti k sociální skupině. Vztah mezi oběma dílnami se tak většinou nesl v duchu přátelské rivality. Emblematickým výrazem uvědomělé rozdílnosti mezi nimi byl výraz „chudáci chlapci“, kterým pracovní tým vedený Týrlovou označoval Zemanovy permanentně vytížené podřízené (178). Přísná oddělenost dvou skupin začala mizet až ve chvíli, kdy Zeman opustil aktivní tvorbu.

Skopalovy texty, které v rámci monografie tvoří kompaktní celek, umně využívají dvou svěbytných metodologií a s citem pro detail i pro jeho relevanci přibližují historii animované tvorby na

5) Srov. Howard S. Becker, *Art Worlds: 25th Anniversary Edition* (Berkeley: University of California Press, 2008).

Kudlově coby společenství, které na jednu stranu rozhodně neexistovalo ve vakuu, nicméně si za využití různých prostředků v různých obdobích zachovalo svou autonomii i personální stabilitu. Uznáme-li, že mezilidský faktor určuje každodenní život pracovního kolektivu a výsledky jeho práce stejně, ne-li více než shora dané organizační uspořádání, pak se nelze vyhnout závěru, že dvojice studií přináší navíc klíčové poznání o zkoumaném subjektu coby instituci. Etnografický směr, kterým se Skopal umírněně, ale sebejistě vydal, ukazuje možnou cestu budoucího mikrohistorického bádání v oblasti institucionálních dějin československé kinematografie.

Text Terezy Bochinové a Kateřiny Šrámkové „Obytná čtvrt Kolonka a míchání obytných a pracovních prostorů“ vychází z teorie aktérů–sítí francouzského sociologa Bruna Latoura⁶⁾ a práce Raye Oldenburga o urbanistickém vývoji komunit.⁷⁾ Zabývá se způsoby využívání prostor náležejících ke kudlovským ateliérům. V návaznosti na Oldenburga studie rozlišuje tři úlohy, které prostor může plnit: „první místo“ (domov), „druhé místo“ (pracoviště) a „třetí místo“ (prostor pro socializaci) (211–212). Ve výzkumu vychází zejména z rozhovorů s pamětníky, tedy bývalými uživateli zkoumaných míst, a z urbanistických plánů uchovaných v archivech.

Od Latoura text přejímá koncept rovnocennosti „lidských“ a „nelidských“ „aktérů“ (například prasklé žárovky, která způsobila požár studií 9. února 1944, viz 213) coby nestálých, flexibilních a dynamických bodů jimi tvořené sítě. To v praxi mimo jiné znamená, že autorky neberou v potaz otázku motivace těchto aktérů a zajímá je pouze jejich „působení“, tedy následky jejich jednání. Gottwaldovskou výrobní skupinu dětského hraného filmu pak, rovněž v návaznosti na Latoura, zavírají do pomyslné černé skříňky, tedy ji z výzkumu vynechávají.

Jak autorky hned v úvodu konstatují, „třetích míst“, tedy prostorů pro společenský kontakt, byl v kudlovském areálu a blízkém okolí dlouhodobě nedostatek. Text se proto soustředí zejména na prolínání funkcí jednotlivých míst, a to mimo jiné v rozsáhlé případové studii o vile, již si v areálu nechal postavit skladatel filmové hudby Zdeněk Liška a která byla později přetvořena na ateliér číslo 2. Autorky identifikují geografickou blízkost míst všech tří typů a jejich multifunkčnost jako specifický rys sítě aktérů gottwaldovské filmové výroby. Vazby mezi aktéry zmíněné sítě byly flexibilní a neomezovala je příslušnost k danému oddělení či profesi. Rozsah propojenosti jejich soukromého a pracovního života je zřejmý.

Text rovněž věnuje pozornost opomíjené otázce situace ženských filmařek (244). Blízce rekonstruuje nejrůznější druhy interakcí uvnitř zaměstnaneckého kolektivu studia, včetně společného trávení volného času za využití k tomuto účelu upravených pracovních prostor. Latourova metodologie, někdy kritizovaná jako reduktivní ve vztahu ke zkoumaným lidským aktérům,⁸⁾ v tomto případě umožňuje studii držet se přesně vymezeného zaměření. Právě to jí navzdory své zdánlivé užlosti dovádí k poznatkům nejen o urbanistickém vývoji studií a obytných prostor na Kudlově, ale také o životech lidí v nich pracujících, žijících a socializujících se. Textu se tak daří neobyčejně precizně vystihnout každodenní život ve zlínských ateliérech.

Studie Veroniky Podlipné a Kateřiny Kunkelové „Večerníček pro Bratislavu: Vliv zakázkové tvorby na animovanou produkci gottwaldovského studia“ se oproti předcházejícím textům více blí-

6) Srov. Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

7) Srov. Ray Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community* (Cambridge: Da Capo Press, 1999).

8) Srov. David Bloor, „Anti-Latour“, *Studies in History and Philosophy of Science* 30, č. 1 (1999), 81–112. Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (Melbourne: re.press – Graham Harman, 2009); Graham Harman, *Bruno Latour: Reassembling the Political* (London: Pluto Press, 2014).

ží konvenčnějším příspěvkům z kategorie nové filmové historie. Jak napovídá jeho název, text se soustředí na spolupráci kudlovské výroby animovaných filmů s bratislavským studiem Československé televize od konce 60. let. Kooperaci na výrobě animovaných pohádek pro pořad *Večerníček* sleduje z hlediska dramaturgie, výroby, institucionálních vztahů i rozvíjení kontaktů na personální úrovni.

Studie identifikuje důvody vzájemné výhodnosti spolupráce. Zatímco pro Gottwaldov představovala výroba večerníčků významnou zakázku a nezanedbatelný zdroj financí, bratislavské studio pro kooperaci motivovala nejen víra ve kvalitu dodaných audiovizuálních děl, ale také snaha umožnit svým vlastním pracovníkům výškolení v oboru animace, což mělo slovenské televizi do budoucna dovolit zahájit vlastní výrobu večerních pořadů pro děti. Spolupráci svědčila také relativní geografická blízkost Gottwaldova a slovenského hlavního města. Nutnost pravidelného přejíždění tvůrců a tvůrkyní, respektive televizních dramaturgů a schvalovatelů mezi oběma lokalitami přesto představovala problém, který se za celou dobu trvání kooperace nepodařilo uspokojivě vyřešit. Naopak jazykové rozdíly dané situací, kdy čeští tvůrci vyrábějí díla ve slovenštině, nepředstavovaly až na jednu citovanou anekdotickou příhodu (307) vážnější potíže.

Text popisuje roli, kterou v celém procesu hrály stáže stávajících či pozdějších pracovníků bratislavské televize v gottwaldovských studiích. Neopomíná ani úlohu přátelských či rodinných vztahů. Věnuje se rovněž evoluci samotného konceptu večerníčku a jeho slovenské specifické verze. Nemalý prostor vyhrazuje vývoji politických a dramaturgických požadavků na tento typ pořadů a otázkám finančního ohodnocení. Velkou váhu při tom dává rozsáhle citovaným dobovým směrnicím a platovým výměrům.

Studie dochází k závěru, že oproti původním plánům stále se rozšiřující výroba večerníčků pro bratislavskou televizi ovlivňovala nejen život gottwaldovských zaměstnanců, ale také samotnou podobu tamní audiovizuální tvorby. K často opakované výtce,⁹⁾ že večerníčková „nadvýroba“ vedla ke kvalitativnímu úpadku gottwaldovské výroby, dodává, že pro kudlovské zaměstnanectvo představovala spolupráce s Bratislavou možnost lepšího finančního ohodnocení a nových pracovních možností (315). Neopomíná ani vliv, který popisovaná kooperace měla na rozvoj slovenské tvorby animovaných filmů. Hlavní přínos textu tak lze vidět nejen v precizním historiografickém zpracování zvoleného tématu, ale rovněž v tom, že rozpoznává důležitost onoho tématu a identifikuje jeho přesah mimo úzký kontext produkčních a dramaturgických otázek.

Monografii uzavírá mediálně-analytická studie Terezy Bochinové „Pan Prokouk a standardní figurka agitace“. Text sleduje vývoj zmíněné postavičky vytvořené Karlem Zemanem a vystupující v jím zahájené sérii krátkých agitačních snímků. Zejména pak věnuje pozornost mediální reflexi figurky pana Prokouka a způsobu, jakým se tento stal maskotem nejen svého tvůrce, ale do jisté míry také české animace jako celku. Charakter a funkci zkoumané postavičky Bochinová zkoumá ve vztahu ke konceptu tzv. standardní figurky, tedy častého nástroje sériové reklamy, s nímž měla československá veřejnost zkušenost již z meziválečného období a který po roce 1945 zažil rozmach v globálním měřítku (322–327).

Text se zabývá rovněž samotným rozvojem československé produkce „agitek“, které autorka definuje jako formu sociální reklamy specifickou pro poválečnou a poúnorovou společnost, a využitím animace v tomto subžánru. Pana Prokouka dává studie také do kontextu poválečného budovatelského optimismu, jehož je Zemanův výtvar jak produktem, tak nositelem. Sleduje jeho etablování coby

9) Jan Poš, *Výtvarníci animovaného filmu* (Praha: Odeon, 1990), 42.

oblíbené figurky, která funguje „jako symbol svědomí československého diváka“ (344). Nejprve odráží lidské „nešvary“, postupně se přetváří v pozitivní vzor „uvědomělého“ občana (331–332), aby se nakonec po několikaleté pauze a odchodu Zemana z režijního křesla stal symbolem domácího i mezinárodního úspěchu československé animace a maskotem Filmového festivalu pracujících, festivalu Brněnská šestnáctka či Filmotéky Československého filmového ústavu (353–357). V rámci analýzy mediální reflexe Bochinová moudře neopomíná ani Prokroukuv výskyt mimo audiovizuální díla (351–352).

Popularita pana Prokouka, který, jak text ukazuje, byl již v soudobé publicistice vnímán jako odrazový můstek Karla Zemana k finančně náročnější tvorbě, je konkrétním příkladem specifického kapitálu, kterým se v širší rovině zabývají zejména texty Pavla Skopala. Závěrečný příspěvek, v rámci publikace nejkonkrétněji zaměřený, tak slouží jako svého druhu případová studie vývoje postavení gottwaldovských animátorů a animátorek a skvěle doplňuje předcházející texty.

Zejména příbuznost povětšinou prosopografických metodologií zvolených v jednotlivých příspěvcích zaručuje koherenci monografie, kterou sice (také vzhledem k relativně nízkému počtu studií) nelze označit za definitivní historiografický pohled na vývoj kudlovských ateliérů mezi lety 1945 až 1991, ze všech dosud vydaných publikací se však k tomuto titulu rozhodně blíží nejvíce. Komplexní přínos práce autorského kolektivu spočívá zejména v zapojení etnografického hlediska, a to v míře na prostředí českojazyčné filmové výroby dosud neaplikované. Monografie tak může sloužit nejen jako mnohovrstevnatý informační zdroj o svém subjektu, ale také jako vzor kompetentního a konstruktivního využití uvedeného hlediska při zkoumání historického, geograficky a profesně vymezeného kolektivu.

Bibliografie

- Augustin, L. H. *Jiří Trnka* (Praha: Academia, 2004).
- Becker, Howard S. *Art Worlds: 25th Anniversary Edition* (Berkeley: University of California Press, 2008).
- Benda, Jan. *Týrlová, Zeman a ti druzí: Historie zlínského (gottwaldovského) studia animovaného filmu* (Praha: Powerprint, 2019).
- Benešová, Marie. *Hermína Týrlová* (Praha: Československý filmový ústav, 1982).
- Benešová, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojanské* (Praha: Orbis, 1961).
- Bloor, David. „Anti-Latour“, *Studies in History and Philosophy of Science* 30, č. 1 (1999).
- Bourdieu, Pierre. *Sociology in Question* (London: Thousand Oaks – Nové Dillí: SAGE Publications, 1993).
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity, 1993).
- Harman, Graham. *Bruno Latour: Reassembling the Political* (London: Pluto Press, 2014).
- Harman, Graham. *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (Melbourne: re.press – Graham Harman, 2009).
- Kolektiv. *Jiří Trnka: Maliar, ilustrátor, bábkár a básnik filmového plátna* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1987).
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).
- Oldenburg, Ray. *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community* (Cambridge: Da Capo Press, 1999).

- Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu* (Praha: Odeon, 1990).
- Skopal, Pavel, a kol. *Lidé – práce – animace: Světy animovaného filmu na Kudlově* (Brno: Host, 2024).
- Sladkowski, Marcel, a kol. *FA Kudlov 1 36–45: Kudlovská stodola: Založení a první léta filmových ateliérů ve Zlíně* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2016).
- Sladkowski, Marcel, a kol. *FA Kudlov 3 61–77: Kudlovská stodola: Filmové ateliéry v Gottwaldově/Zlíně žijí* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2018).
- Sladkowski, Marcel, a kol. *FA Kudlov 4 78–92: Kudlovská stodola: Filmové ateliéry v Gottwaldově/Zlíně se osamostatňují* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2019).
- Sladkowski, Marcel, a kol. *FA Kudlov 5 93–20: Kudlovská stodola: Zlínské filmové ateliéry v nové době* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2020).
- Slanina, Ondřej. *Česká animovaná klasika* (Praha: Charon media, 2016).
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Taussig, Pavel, a kol. *FA Kudlov 2 46–60: Kudlovská stodola: Filmové ateliéry ve Zlíně v poválečném období* (Zlín: Filmfest, s. r. o., 2017).
- Tenčík, František. *Hermína Týrlová* (Brno: Krajské nakladatelství, 1964).
- Tillieux, Pierre. *Jiri Trnka* (Mons: Ciné Jeunesses, 1964).
- Zemanová, Ludmila – Linda Zeman-Spaleny. *Karel Zeman a jeho kouzelný svět* (Brno: CPress, 2015).

Biografie

Jakub Egermajer je filmový historik a v současné době doktorand na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Specializuje se na českou kinematografii v období protektorátu, třetí republiky a 50. let. Zabývá se rovněž vztahem státu a filmové výroby, úlohou kinematografie v kulturní politice a hospodářskými dějinami filmu. Publikoval mimo jiné v recenzovaných periodikách *Iluminace* a *Judaica Bohemiae* či na *Revue Filmového přehledu*. Od roku 2022 působí v Oddělení filmografie a katalogizace Národního filmového archivu.

Email: jakub.egermajer@nfa.cz