

VLASTNÍ ANIMAČNÍ POKOJ

Současný autorský animovaný film pohledem českých režisérů

Eliška Děcká

Téma tvůrčího uplatnění žen a ženského autorství v animaci hraje v posledních letech v rámci dynamicky se rozvíjejícího filmovědného oboru animation studies nezanedbatelnou roli. Stopy tohoto trendu můžeme vysledovat nejen v množství akademických textů a kompendií,¹⁾ která na téma ženského autorství v nedávných letech vznikla, ale i například v zaměření příspěvků každoročně konané vědecké konference společnosti Society for Animation Studies (SAS),²⁾ organizace fungující na poli animation studies jako jakási neoficiálně zastřešující akademická platforma.³⁾ Právě i díky jejím aktivitám se v zahraničí daří pozvolna měnit zkreslené povědomí o animaci jako zábavním médiu určeném převážně dětskému publiku,⁴⁾ předsudek, který v České republice bohužel stále živě přetrvává. Zdejší hledisko se navíc odráží i v organizační struktuře České televize, kde animovaná tvorba již po mnoho let spadá pod oddělení dětské tvorby.⁵⁾ Slavná „večerníčekovská“ tradice tak nakonec paradoxně brzdí nejen tvorbu nových českých autorských animovaných projektů, ale ve svém důsledku brání překonat zkostnatělý teoretický pohled na možnosti animované tvorby jako takové. Navíc představa o dětském

-
- 1) Např. Isabel H e r g u e r a – Begoña V i c a r i o, *Mamá quiero ser artista: entrevistas a mujeres del cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio 2004. Maria Q u i n g l e y, *Women Do Animate*. Sydney: Insight Publications 2005. Jayne P i l l i n g (ed.), *Women and Animation*. London: British Film Institute 1992.
 - 2) Například letos představila María Lorenzo Hernández referát nazvaný A Film of One's Own: The Animated Self-Portrait of Young Contemporary Female Animators; v loňském roce pak zazněl příspěvek Lynne Perras: Steadier, Happier, and Quicker at the Work? o současných kanadských autorkách animovaného filmu.
 - 3) Organizace byla založena v roce 1987 Harveyem Deneroffem. Současným prezidentem organizace je Paul Ward. SAS vydává akademický časopis Animation Studies. Dostupné online: <<http://gertie.animation-studies.org/>>.
 - 4) Například úvaha Giannalberta Bendazziho zmíněná v úvodu vydání jeho knihy *One Hundred Years of Cinema Animation* z roku 1994: „Musí být znovu řečeno, že animovaný film není nezbytně pro děti, není vždy komický a má jen částečný vztah k tištěným komiksům. (...) Historická a kritická literatura o animaci je v porovnání s literaturou o hraném filmu bohužel velmi chudá,“ se v nejnovějším vydání této publikace již neobjevuje. Giannalberto B e n d a z z i, *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London: Bloomington 1994, s. 15–17.
 - 5) Signifikanční je mimo jiné i to, že pokud zadáte do Googlu spojení „Česká televize animovaná tvorba“, jako první se nabídne reprezentativní stránka o historii večerníčku. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/program/vecernicek/historie.html>>. Na svých webových stránkách Česká televize podporu autorské animované tvorby neprezentuje.

charakteru animované tvorby se výrazně liší také od reálné atmosféry na jednotlivých domácích katedrách animace a tvůrčích očekávání většiny studentů a studentek, kteří hledají v animaci především způsob, jak se vyjadřovat k aktuálním, ať už společenským či ryze osobním tématům osobitým autorským způsobem.⁶⁾

Animovaná tvorba je různorodá. Pod souslovím animovaný film můžeme mít na mysli jak zmiňovaný večerníček či kreslené seriály pro děti uváděné nejčastěji o víkendu na televizních kanálech, stejně tak ale můžeme mluvit o surrealistických světech Jana Švankmajera, formálních experimentech nebo vědeckých výukových dokumentech. Tato diverzita animace však nemusí být návštěvníkům (nejen) českých kin na první pohled vůbec patrná. Skrz distribuční síto se do domácích kinosálů dostanou v drtivé většině jen celovečerní zábavné filmy z dílny velkých amerických studií jako Disney, Pixar či Dreamworks, mediálně prezentované jako snímky „pro celou rodinu“, čímž se opět posiluje mylná představa o pro-dětském charakteru animace.

Tento text se však zaměřuje převážně na nezávislou autorskou animaci (animaci realizovanou převážně jedním hlavním autorem/ autorkou bez jakéhokoliv formátového, technického či tématického vnějšího zadání). Výstupy animačního odvětví se v celostátní distribuci objevují, především pro svůj (zpravidla komerčně nevhodný) krátkometrážní formát⁷⁾ jen výjimečně, nejčastěji ve formě tzv. předfilmů či složených celovečerních pásem. Veřejný život autorských filmů se tak obvykle odehrává spíše na festivalech animovaných filmů či v méně častých případech v rámci speciálních animačních sekcí festivalů filmu hraného či dokumentárního. Tato distribuční „nevyužitelnost“ v kombinaci s časovou a finanční náročností výroby byť sebekratších autorských snímků může tento typ animace často odstavit mimo zájem producentů, a tím pádem i mimo dosah širšího publika a následně i mimo záběr seriózní filmové kritiky i filmové teorie obecně. Avšak právě díky vzrůstající popularitě animation studies i aktivitám společnosti SAS se v posledních dvou jmenovaných oblastech situace především v zahraničí výrazně zlepšuje. V letošním úvodním referátu konference SAS⁸⁾ sice Andrew Darley opět zmínil okrajové postavení tohoto typu animace, zároveň však tuto situaci, v souladu s aktuálními výzkumy animation studies, neinterpretovat jako zcela negativní. Nezáměr komerčních struktur dle jeho názoru totiž zároveň vytváří svobodný prostor, v jehož rámci lze „vyjadřovat myšlenky vznikající v prostředí mimo konvence a normy dominantních zábavních medi-

6) „...no a pak je tady ještě taky ten předsudek, že co je animované, to je pro děti. To mě tedy opravdu moc baví. Protože nejzábavnější na tom je, že když přijdete na jakoukoliv animovanou výtvarnou školu, tak tam nevzniká žádný film pro děti, protože studenti mají potřebu vyjadřovat se ke svému světu...ale jim to prostě nedochází. Jde to vidět i na té samotné škole, že ostatní katedry mají pocit, že my si tam tak opatrně něco patláme a ono to nějak dopadne.“ Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 1. 4. 2008.

7) Například dle statistik festivalu animovaného filmu Anifest byl v roce 2008 typickým zástupcem hlavní soutěže autorský snímek s průměrnou délkou okolo 5 minut. Zajisté však existují i výjimky jako například v posledních letech do distribuce uvedený film Marjane Satrapi a Vincenta Paronnauda PERSEPOLIS či VALČÍK S BAŠÍREM Ari Folmana, které lze svým charakterem označit za autorské filmy. Již několik let čeká na realizaci další celovečerní autorský film *Golem* Jiřího Barty.

8) Aktuální webové stránky konference se seznamem veškerých příspěvků, dostupné online: <<http://blog.scad.edu/sasc/>>.

álních forem, promýšlet témata z nových úhlů a vyhýbat se omezením pramenícím z formálních postupů často tendenčně uvažujících velkých animačních studií“.⁹⁾

Podobným způsobem nahlíží i na samotná animation studies stávající prezident SAS Paul Ward, když je chápe jako flexibilní „mnoho-prostorovou“ (multi-sited) oblast vědomostí, která by se namísto volání po sebeuznání jako další nezávislé disciplíny stojící na okraji akademického zájmu měla spíše „zaměřit na dialog a dialektický vztah mezi jednotlivými vědomostními oblastmi, fungovat jako jakýsi styčný bod pro příbuzné a doplňující se disciplíny“.¹⁰⁾ Ve svém pozdějším textu se Ward k této možnosti vrací, když ji označuje jako „cestu slabé klasifikace“ (path of weak classification) a své úvahy o ní doplňuje o myšlenku, že kromě významu animation studies jako otevřené křižovatky mezi nejrozličnějšími aktuálními společenskými obory by měla být stejně důležitá i jejich role v propojování teorie animace s praxí.¹¹⁾

Autorky animovaných filmů zpovídáné orální historií

Tyto dva hlavní současné trendy v rámci animation studies, mnoho-prostorovost, neboli otevřenost vůči ostatním vědním oborům, a snahu o propojení teorie a praxe, odrážejí i v úvodu textu zmiňovaná zahraniční kompendia reflektující ženské autorství v animovaném filmu. Za pomoci metodologie orální historie a využití poznatků genderových studií či women's history (historie žen) pro jejich potřeby vznikaly rozhovory, v nichž samotné autorky reflektovaly své tvůrčí postavení a specifika svého osobního autorství, ať už na základě genderu, dané geografické oblasti či jiných určujících faktorů. K vysvětlení tohoto aktivního dění na pomezí orální historie, ženského autorství a animačních studií, může posloužit bližší pohled na některé typické rysy orální historie v kontextu women's history a genderových studií. Orální historie je především kvalitativní výzkumnou metodou, pro kterou je typické demokratizující pojetí dějin. To se projevuje hlavně v její snaze „dát slovo“ opomíjeným (tzv. bezdějinným) vrstvám společnosti a v reflexi tzv. malých dějin (mikrohistorie) individuálních prožitků. Často bývá také popisována jako tzv. dějiny „psané zdola“ (history from below) zaměřující se na rozměr každodennosti.¹²⁾

Podobně i women's history se snaží „zapojit umlčené ženské hlasy do historických záznamů“,¹³⁾ a nabídnout tak alternativu k „historii vytvářené pohledem bílého heterose-

9) Andrew D a r l e y, *On the Persistence of Animation*. Předneseno jako úvodní příspěvek Conference Society for Animation Studies, Atlanta, 10. července 2009.

10) Paul W a r d, *Animation Studies, Disciplinarity and Discursivity*. *Reconstruction: Studies in Conetemporary Culture* 3, 2003, č. 2, s. 1. Dostupné online: <<http://reconstruction.eserver.org/032/ward.htm>>.

11) Paul W a r d, *Some Thoughts on Practise-Theory Relationships in Animation Studies*. *Animation* 1, 2006, č. 1, s. 229–245. Studie obdržela Cenu Normana McLarena a Evelyn Lambartové pro nejlepší odborný text věnující se animation studies za rok 2008. Pozn. red.: český překlad viz v tomto čísle *Iluminace*.

12) Miroslav V a n ě k – Pavel M ü c k e – Hana P e l i k á n o v á, *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007.

13) Kim G o l o m b i s k y – Derina H o l t z h a u s e n, „Pioneering Women“ and „Founding Mothers“: Women's History and Projecting Feminism onto the Past. *Women and Language* 28, 2005, č. 2, s. 12.

xuálního muže střední střídy“.¹⁴⁾ Historička Kim Globinskyová stejně jako Selma Leydesdorffová používají pro tyto opominuté skupiny termín „mute group“ nebo „voiceless group“ (umlčené či bezhlasé skupiny),¹⁵⁾ čímž nepřímo slovně odkazují k orální historii, pro niž jsou právě lidský hlas a vyprávění základními zdroji informací. Od maximálního důrazu na pravdivost a ověřitelnost ustupuje stejně jako orální historie i women's history směrem k subjektivním významům. Obdobě také klade větší důraz na dobový kontext namísto sledu jednotlivých významných událostí.¹⁶⁾

Těchto společných rysů orální historie a women's history si ostatně všimly kromě vědkyň v zahraničí také badatelky v oblasti genderových studií v České republice a na Slovensku, kde v posledních letech vzniklo hned několik genderově laděných orálněhistorických výzkumů, v nichž autorky Zuzana Kiezková či Pavla Frýdlová zpovídají narátorky z nejrozličnějších společenských skupin v různých historických obdobích.¹⁷⁾ Výzkum prezentovaný v této studii je na rozdíl od převážně obecných historických výzkumů, které se snaží zachytit různé historické etapy z pohledu žen a reflektovat jejich tehdejší postavení, poněkud specifičtější. Ve středu zájmu projektu stála reflexe ženského autorství na poli českého nezávislého animovaného filmu (vytyčení možných specifík či nových úhlů pohledu) ze strany samotných autorek s důrazem na autobiografické aspekty. Jedním z neopominutelných cílů výzkumu však byla také snaha zmapovat historický kontext domácí animované tvorby let nedávno minulých z pohledu těch, které příliš často oslovováni nejsou – žen autorek.

Animovaný film jako individuální tvorba

Autorství animovaného filmu může mít podobně jako samotný animovaný film mnoho nejrozličnějších podob. Paul Wells, ředitel Animation Academy (první takovéto samostatně existující akademické instituce) na anglické univerzitě v Loughborough a také člen SAS, ve své knize *Animation, Genre and Authorship*¹⁸⁾ představuje rovnocenně jak autorství Walta Disneyho, které označuje termínem „supra-auter“, tak i autorství nezávislé režisérky Caroline Leafové, jejíž autorské pojetí popisuje jako „pojetí avantgardního, experimentálního autora, který pracuje výrazně nezávislým způsobem se specificky ujasněnou autorskou perspektivou“. Disneyho „supra-auterské“ pojetí, pohlcující jednotlivá autorství konkrétních členů týmu, aby se výsledné dílo nakonec prezentovalo pod jednotnou autorskou korporátní hlavičkou (samotný Disney se přestal podílet na kresbě

14) Kim G l o b i n s k y, Gendering the Interview: Feminist Reflections on Gender as Performance in Research. *Women's Studies in Communication* 29, 2006, č. 2, s. 173.

15) Selma L e y d e s d o r f f, Gender and the Categories of Experienced History. *Gender & History* 11, 1999, č. 3, s. 597–611.

16) Jane S. D e H a r t, Policy History, Gender History, and Interactive Learning. *The History Teacher* 31, 1997, č. 1, s. 33–59.

17) Zuzana K i e z k o v á kol., *Pamäť žien. O skúsenosti sebaotvárania v biografických rozhovoroch*. Bratislava: Iris 2006; Pavla F r ý d l o v á, *Ženy mezi dvěma světy*. Praha: NLN – Nakladatelství Lidové noviny 2008.

18) Paul W e l l s, *Animation – Genre and Authorship*. Londýn – New York: Wallflower Press 2002, s. 49.

svých filmů hned po úspěchu figury Mickeyho Mouse), je charakterizováno především organizací jednotlivých procesů, sjednocováním, sladováním, prezentací a reprezentací. V mnoha ohledech tak může připomínat pojetí autorství na poli filmu hraného či celovečerních animovaných filmů velkých studií, kdy se rovněž jedná o práci rozsáhlého tvůrčího týmu. Oproti tomu autorství Caroline Leafové, autorky nezávislých autorských filmů, vykazuje mnohá specifika, která podobně jako Wells ve své knize zmiňovaly i oslovené české nezávisle tvořící autorky.¹⁹⁾ Na rozdíl od hraného filmu nabízí animace možnost natočit film zcela samostatně, bez podpory týmu. Tento typ animace (krátkometrážní autorská) pak umožňuje maximální autorský otisk do výsledného díla. Domnívám se, že i z tohoto důvodu oslovené autorky často mluvily o svých filmech bezmála jako o živých bytostech, například Michaela Pavlátová užívala přirovnání s rodičovským vztahem:

ŘEČI, ŘEČI, ŘEČI jsou většinou u diváků oblíbený film. Ale tenhle film získal již takový úspěch, že není nutné, abych ho měla ráda také. Už se postará sám o sebe. To je jako s dítětem. Jsem na něj velice pyšná, dělá mi radost, ale už mě nepotřebuje. Já mam nejradši AŽ NAVĚKY, to je film, který není zas tak oblíben.²⁰⁾

Kristina Dufková zase zmiňovala intimitu prezentace výsledného díla na veřejnosti²¹⁾ a Galina Miklínová přirovnala tvorbu takovýchto ryze osobních autorských animovaných filmů přímo k psaní deníku.²²⁾ Stejně tak byla v rozhovorech často zmiňována touha po absolutní kontrole nad výsledným dílem. Mezi další specifika animačního autorství patří, že lze mít skutečně vše doslova ve vlastních rukou. Tento faktor byl zmíněn a kladně hodnocen například i u Marii Procházkové a Michaely Pavlátové, které mají obě zkušenosti jak s hraným, tak s animovaným filmem. Další specifikum autorství v animovaném filmu vychází spíše ze společensko-ekonomického kontextu. I když se může především dřívější československá animační tvorba pyšnit mnoha mezinárodními kritickými úspěchy z dob Jiřího Trnky a dalších autorů jeho generace, stejně jako všeobecnou popularitou tradičních televizních večerníků, současná autorská animace je především kvůli zmíněným nedostatečným distribučním i finančním možnostem stále na okraji zájmu širší veřejnosti. Tímto způsobem alespoň situaci stále vnímají samotné autorky, které v tomto ohledu často zmiňovaly také možné praktické přesahy a důsledky této specifické komplikované distribuční situace.

19) Tamtéž, s. 101.

20) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008.

21) „Diváky ke svému filmu potřebuji, hodně během realizace konzultuji s různými lidmi. Ale když je film konečně hotový, je to po tak dlouhé době většinou takový šok, že mi chvíli trvá, než jsem ochotna se s někým na něj dívat. Je to jako jít s kůží na trh. Práce na filmu trvá tak strašně dlouho, je to tak intimní proces a celé je to takové mé. Prostě bych asi hned nesnesla, kdyby se někomu nelíbil.“ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 11. 7. 2008.

22) „Je to hrozně legrační, když se pak člověk zpětně dívá na své filmy, je to vlastně takový deník. Nemusíte si ho psát, namísto toho se kouknete na filmy a řeknete si, jo. ...ale je to drahý deník.“ Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 22. 7. 2008.

Vždycky, když dodělám film, tak jsem z toho strašně unavená. Teď, když se animované filmy už neuvádí jako předfilmy a můžete je vidět jen občas na „dvojce“ nebo na nějakých festivalech, tak ten rok dva práce je najednou strašně nezúročený. Film vám potom leží v šuplíku. Dokud třeba člověk žije sám, tak mu to tolik nevádí, a jakoby se takto sám pro sebe obětuje, ale teď, když mám třeba dítě, tak prosedět každý večer u animování, protože nejsou peníze na zaplacení animátora, to si člověk rozmyslí. Takže teďka mám takovou pauzu a dělám momentálně jen večerníčky.²³⁾

Jak je patrné i z uvedené citace, tyto společensko-ekonomické faktory mohou často výrazně ovlivnit ráz tvorby autorů a autorek animovaných filmů nejen co se týče volby formátu, ale i tématu (např. preference témat pro děti) či techniky. Michaela Pavlátová se tak například rozhodla ve filmu *REPETE* použít co nejjednodušších kreseb, aby tak na něm mohla pracovat sama, bez tvůrčího týmu.²⁴⁾ Kristina Dufková zase takto upřímně odpověděla na dotaz, proč se rozhodla natočit jednu z pohádek připravovaného *FIMFÁRA 3: DO TŘETICE VŠEHO DOBRÉHO* (tedy opět distribučního titulu určeného primárně dětskému publiku), když předtím s technikou loutky nikdy nepracovala: „Protože to byla situace, která se prostě neodmítá. Když se jedná o jediný film, který půjde do kin. To se nedalo odmítnout. A zároveň je to velká výzva vyzkoušet si loutku. Samotnou by mě to asi nikdy úplně nelákalo, ale když mě takhle oslovili, tak mi to přišlo skvělé.“²⁵⁾

O praktických konsekvencích marginalizace autorské animace se ostatně nezmiňují jen české autorky, ale i mnoho jejich kolegyně ze zahraničí. Se zajímavými postřehy přišla například během rozhovoru na toto téma v New Yorku sídlící animátorka litevského původu Signe Baumanová, která se během své tvůrčí dráhy mohla na vlastní kůži seznámit jak s evropským systémem grantové podpory animovaných filmů, tak s americkou cestou vlastního nezávislého financování autora/autorky samotné. Zatímco ze svých evropských zkušeností vzpomínala především omezení z hlediska scénáře (akceptována jsou hlavně témata „výchovná“ – s hlubším přesahem) či formátů filmů (animace bývají většinou součástí větších cyklů, které vyžadovaly podobnou délku či naopak použití rozdílných animačních technik jednotlivých částí), ze svého amerického tvůrčího období zase zdůraznila nutnost maximální rychlosti při tvorbě samotné (dokud nedojdou peníze), což motivuje autory/autorky k výrazně jednodušším výtvarným technikám i animaci samotné. Toto omezení je však na straně druhé vyvažováno naprostou tvůrčí svobodou a možností nezávisle na scénáři improvizovat či následovat momentální ideje ze dne na den, bez předem dohodnutých scénářů či připravených storyboardů.²⁶⁾ I na tomto příkladu se tak ukazuje, že ryze praktické faktory mohou hrát v marginalizovaných (slabě financovaných) oborech, mezi něž patří i autorská animace, mnohdy stejnou či někdy dokonce i výraznější roli než prvotní autorská myšlenka či koncept. Proto se domnívám, že právě

23) Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 22. 7. 2008.

24) Stanislav U l v e r, O animaci pocitů a jednoduchosti, která se komplikuje: Rozhovor s Michaelou Pavlátovou. In: Stanislav U l v e r (ed.), *Animace a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku 2004, s. 376.

25) Rozhovor s Kristinou Dufkovou 11. 7. 2008.

26) Eliška Děcká, *Stop-motion v New Yorku?* A2, 2009, č. 19, s. 11.

metodologie orální historie, čerpání z dalších společenskovedních oborů a úzké propojení animační praxe s teorií, je vhodnou cestou nejen pro zkoumání ženského autorství ale i dalších aktuálních fenoménů v animaci, které by z ryze teoretického pohledu (a zároveň odstupu) mohly být snadno interpretovány zkreslenou formou.

Ženy v animaci na okraji okraje

Ženské autorství bylo po dlouhou dobu upozaďováno a nereflextováno nejen v animaci, ale i v umění obecně.²⁷⁾ Ve vztahu k autorské animaci získává tato okolnost specifické konotace vzhledem k upozadění – marginalizaci tohoto typu animace v rámci celého oboru. V jednom ze zmíněných zahraničních orálněhistorických textů věnujících se v tomto případě australské animaci z pohledu tamějších autorek popisuje situaci tzv. „dvojitě marginalizace“ žen v animaci režisérka Ann Shenfieldová: „Animace sama o sobě je jako genderová problematika. Animace stojí na okraji, bez jakýchkoliv pochyb. Být ženou animátorkou je trochu jako stát na okraji okraje – ne že byste nemohla uspět, ale je to opravdu složité.“²⁸⁾

V reakci na složité postavení animátorek tak také v roce 1993 vznikla organizace Women in Animation (Ženy v animaci).²⁹⁾ Její členka, historička Maureen Furnissová, ji v úvodu své knihy *Animation in Motion* popisuje jako „profesionální neziskovou organizaci, věnující se zachování a posílení přínosu žen v oblasti animované tvorby“.³⁰⁾ Jedním z prvních projektů této organizace byl mimo jiné orálněhistorický výzkum, v jehož rámci byly zarchivovány desítky rozhovorů se ženami působícími v oblasti animované tvorby, ať už v pozicích režisérek či mnohem častěji v profesích pomocných.

Metoda orální historie byla tehdy zvolena jako vhodný způsob pro zachycení umlčeného hlasu (jiného než toho, který je součástí historického kánonu) nadvakrát marginalizované skupiny, tedy žen působících v animaci. Autorkám na poli animace tak bylo otevřeno příznáno postavení tzv. němé skupiny („mute group“).³¹⁾ Tomu, že postavení autorek v animaci je pozici němé skupiny velmi blízké, napovídá také úvodní slovo Lindy Simenskyové v eseji „Ženy v animovaném průmyslu – několik zamyšlení“: „Když v roce 1993 vznikla organizace Women in Animation, muži z oboru často vtipkovali, ‚A kde je nějaká organizace Muži v animaci?‘, na což ženy odpovídaly: ‚Ta přece existuje, jmenuje se animační průmysl.‘“³²⁾

27) V domácím prostředí se reflexi těchto upozaděných aspektů dějin československého umění věnují: Martina P a c h m a n o v á, *Neznámá území českého umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo 2004; Milena B e r t l o v á – Martina P a c h m a n o v á (eds.), *Artemis a dr. Faust: Ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha: Academia 2008.

28) Maria Q u i n g l e y, *Women Do Animate*. Sydney: Insight Publications 2005, s. 95.

29) Oficiální webové stránky organizace: <<http://wia.animationblogspot.com>>.

30) Maureen F u r n i s s, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. Londýn: John Libbey Publishing 2005, s. 4.

31) „Mute group“ je termín, který hojně využívá jak orální historie, tak i historie žen (Women's History), tedy obory, které se zabývají interpretací historie z pohledů marginalizovaných skupin. Viz např. Selma L e y d e s d o r f f, c. d.; Kim G l o b i n s k y, c. d.

32) Linda S i m e n s k y, *Women in the Animation Industry – Some Thoughts*. Dostupné online: <www.awn.com/mag/issue1.2/articles1.2/simensky1.2.html>, [vyšlo leden 1996; cit 2. 6. 2009].

I zde je ale třeba opět přihlížet k různorodosti animace. Zatímco v animačním průmyslu, který se zaměřuje na televizní seriály a celovečerní filmy a funguje jako konkurenční obchodní prostředí, se ženy prosazovaly a dodnes prosazují velice těžko, v oblasti nezávislého autorského filmu nachází postupně čím dál tím více autorek žen, tato v uměleckém prostředí téměř vždy marginalizovaná skupina, nečekaně klidný azyl, bezpečný prostor/pokoj pro osobní práci. Této skutečnosti si ve svém provokativně nazvaném textu „Steadier, Happier, and Quicker at the Work?“ (Jistější, šťastnější a rychlejší v práci?), zaměřeném na prostředí kanadské animace, všímá i teoretička Lynne Perrasová, když mluví o zesilování dříve umlčovaného ženského hlasu a o obohacení, které tento trend kanadské animaci přináší: „Zatímco v komerčním sektoru animačního průmyslu je přítomnost žen velmi slabá, v ostatních oblastech ženská tvorba kvete a přináší nové perspektivy, témata a techniky, čímž obrovsky obohacuje celou kanadskou animaci.“³³⁾ Oblast nezávislé autorské animace je tak další z mnoha struktur, která svým rozvržením upozorňuje na fakt, že bez určitých afirmativních opatření (ať už konkrétně praktických či obecně ideových), která by usnadňovala pronikání žen do mocenských struktur (zde můžeme touto strukturou rozumět filmový, ať už hraný či animační průmysl), nacházejí ženy jednodušší a častější možnost svého intelektuálního a tvůrčího uplatnění především mimo mocensky nasycené sféry. Pro příklad můžeme vzpomenout třeba rozdílné zastoupení mužů a žen ve vzdělávacích strukturách (univerzitní x základní školství) či v politice (vrcholná x komunální). Na druhou stranu však existovat mimo mocenské struktury má kromě očividných nevýhod (například nedostatek financí) i jisté výhody (svobodnější, ne tolika pravidly svázaný tvůrčí prostor), jak uvádí kromě samotných autorek ve svém eseji i zmiňovaná Simensky:

Neoddělitelným aspektem této politiky (marginalizace žen) je fakt, že ženy působící na poli animace mnohem častěji než muži zacilují svou kariéru do oblasti nezávislé autorské tvorby. Na tom ostatně není dvakrát nic překvapivého, koneckonců je to oblast animace, kde je mnohem více prostoru pro sebevyjádření a neexistuje tradiční hierarchie rolí, do kterých je třeba zapadnout.³⁴⁾

Nabízející se sociologické přesahy podobných úvah o autorkách v nezávislé animaci mohou opět odkazovat k aktuálnosti a interdisciplinaritě animation studies. Na základě sledování vývoje institucionálního a tvůrčího prostředí animované tvorby najednou začínají na světlo vystupovat i zcela jiné významy a otázky, které by u animace – zdánlivě dětské zábavy – mohly leckoho překvapit. Co se například stane, když je určitá skupina vytlačena z hlavního proudu na okraj? Vytvoří si nový vlastní prostor, kde se může v klidu realizovat? Lze chápat animaci ve spojení se ženami autorkami jako jistý druh kreativního exilu?

33) Lynne P e r r a s, Steadier, happier, and quicker at the work? *Animation Studies* 3, 2008, č. 1, s. 19.

34) Linda S i m e n s k y, c. d.

Za vším, kde není o co se prát, hledej ženu

Pravdou je, že mnoho autorek si poklidnost a absenci dravé rivality v prostředí nezávislého animovaného filmu pochvaluje, jako třeba Michaela Pavlátová, která má stejně jako Maria Procházková zkušenosti rovněž s režii celovečerních hraných filmů:

Svět animace není tak soutěživý jako svět hraného filmu, protože není tak moc o co se prát. Asi to může být jiné v případě celovečerních animovaných filmů, které jsou byznysem, ale krátké animované filmy, to je něco, co nikdo vlastně nepotřebuje, lidstvo bez nich přežije. Jsme jen kupa bláznivých lidí, kteří si ničí oči kreslením fází, ale z nějakého důvodu nás to strašně baví.³⁵⁾

Na druhou stranu všechny dotazované svorně uvádějí jako největší zápory své tvorby nedostatek financí a časovou náročnost v nevyrovnaném poměru s následnou minimální možností distribuce filmu.

Spojení žen s finančně ne tolik zajímavými či náročnými kreativními obory není nijak nové. Nad prosazováním se žen v marginalizovaných oblastech se zamýšlela například již v první polovině dvacátého století spisovatelka Virginia Woolfová, když ve svých úvahách označila právě tyto „laciné“ obory jako vstupní prostory pro prvotní úspěch žen:

Za šest pencí může každý koupit dostatek papíru, aby napsal všechny Shakespearovy hry – pokud na to má hlavu. Piána, modelky, Paříž, Vídeň, Berlín, mistři ani milenky nejsou zapotřebí, aby se člověk stal spisovatelem. Levnost prostředků pro spisovatelství je bezpochyby důvod, proč ženy uspěly jako spisovatelky dříve než v jiných profesích.³⁶⁾

Možná tedy právě nezávislá autorská animace může být tím vstupním pokojem pro pozdější další tvůrčí místnosti (obory), kde už nebudou ženy-autorky tvořit vedle mužů, ale početně i jinak rovnoprávně společně s nimi tak, jak se tomu děje v posledních letech například ve filmu dokumentárním. Množstvím nových témat, charakterů či výtvarných technik, které s sebou ženské autorky do animace přinesly, by tak mohla autorská animace posloužit jako příklad, jak obohacujícím prvkem může zapojení žen pro danou oblast být. Snad nejznámějším textem dotýkajícím se problematiky nezávislé ženské tvorby je esej *Vlastní pokoj* výše citované Virginie Woolfové. Mezi základní myšlenky této přednášky původně pronesené k univerzitním studentkám patří nezbytnost finanční nezávislosti a samostatného prostoru – vlastního pokoje. Bez těchto dvou předpokladů je dle Woolfové nemyslitelné, aby se ženy mohly profesionálně věnovat své tvorbě, v jejím případě stát se spisovatelkami:

35) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Jarka Hálková pro stanici Český rozhlas 7, 26. 4. 2006. Přepis dostupný online: <www.radio.cz/print/en/78278>, [cit. 2. 6. 2009].

36) Virginia Woolf, *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press 2008, s. 140.

Jediné, co jsem mohla udělat, bylo sdělit vám svůj názor na jednu nepříliš zásadní otázku, totiž tu, že pokud má žena psát literaturu, musí mít peníze a vlastní pokoj – čímž, jak samy uvidíte, zůstává klíčový problém skutečné podstaty ženy a skutečné podstaty literatury nedotčen.³⁷⁾

I když citovaná přednáška pochází z roku 1928, mnoho z jejích myšlenek lze vztáhnout i na oblast současné nezávislé autorské animace a na ženy v ní působící. Ostatně právě slovo „room“ (pokoj, prostor) se hojně objevuje i v aktuálních teoretických textech na toto téma a často zaznělo i ve výpovědích dotazovaných autorek. Tak jako Woolfová i současné teoretičky a autorky využívají slovo pokoj ve velmi obecné, symbolické rovině – pro označení prostoru vlastního sebevyjádření (jako například výše zmíněná Linda Simenskyová), svobody a absolutní kontroly nad vznikajícím dílem. Woolfová pak v této souvislosti staví do opozice vůči vlastnímu pokoji společný pokoj obývací. Ten představuje prostor veřejný, v němž je třeba zachovávat společenské dekorum, podřídit se společenským pravidlům a pro ženu často svazujícímu společenskému řádu. Místnost, v níž může být autorka ze své vlastní tvorby kdykoliv vyrušena: „[...]pokud si navykneme na svobodu a odvážíme se psát přesně to, co si myslíme, pokud se vymaníme ze společného obývacího pokoje a spatříme lidské bytosti ne pouze v jejich vzájemných vztazích, nýbrž ve vztahu ke skutečnosti.“³⁸⁾

Tento obývací pokoj lze z dnešního pohledu chápat jako prostor filmového průmyslu, (ať už hrané či celovečerní velkostudiové animované tvorby). Důraz na slovo pokoj/studio/ateliér kladly během rozhovorů i jednotlivé autorky, když téměř vždy zmiňovaly možnost samostatné práce ve vlastním prostoru jako velkou výhodu své profese, jako například Michaela Pavlátová:

Je skvělé, když máte možnost využít cizí pomoc, ale na druhou stranu vás to nutí k jinému způsobu realizace. Musíte věci připravovat dopředu, zajistit stálý přísun práce pro ty, kteří na filmu spolupracují, nemůžete se uprostřed výroby rozhodnout, že je třeba něco změnit. A přitom vás nějaké změny pořád napadají. Na REPETE jsem proto chtěla co nejvíce pracovat sama, mít všechno doma, pod kontrolou. Vyzkoušet si, jak dalece mohu být na studiu nezávislá, jak dělat film co nejlevněji, s minimální cizí pomocí. Abych to všechno zvládla, musela jsem kreslit co nejúsporněji – jednoduché postavy na bílých papírech bez pozadí.³⁹⁾

Vlastní pokoj není kuchyň, ale pracovna

Ačkoliv Woolfová popisuje ve svém textu obývací pokoj jako prostor veřejný, bylo by zavádějící chápat onen v opozici mu stojící „vlastní pokoj“ jako prostor soukromý ve smyslu tradičního stereotypního přiřazení veřejného prostoru mužům a soukromého prostoru

37) Virginia Woolfová, *Tři guineje/ Vlastní pokoj*. Praha: OWP 2000, s. 218.

38) Tamtéž, s. 320.

39) Stanislav Ulvēr, c. d.

ženám. Mnohem důležitější než slovo soukromý je v tomto uvažování slovo vlastní (samostatný, nezávislý). Vlastní animační pokoj totiž není skrýš, kam by ženské autorky utíkaly před světem, ale naopak vybojovaným prostorem, kde mohou konečně o světu ze své osobní (opomíjené, umlčené) perspektivy vyprávět. Vlasta Pospíšilová během rozhovoru vzpomněla na fakt, jak bylo v roce 1979, kdy natáčela loutkovou pohádku *O MARYŠCE A VLČÍM HRÁDKU*, nezvyklé, aby se v loutkovém filmu objevila taková nezávislá hrdinka jako Maryška:

Když jsem točila *MARYŠKU*, nebylo tady tehdy tolik hrdinek...nevím proč, jestli to bylo dramaturgií nebo něčím jiným, ale prostě hrdinky nebyly. O to víc jsem chtěla udělat scény s vlčicí opravdu strašidelné, aby si všichni diváci uvědomili, jak moc statečná musela Maryška být, když říkala: Já ti své dítě nedám.⁴⁰⁾

Podobně se k možnému obohacení animace ze strany ženských autorek vyjádřila i Kristina Dufková, když připomněla konzultace se svými profesory ohledně filmu *ZE ŽIVOTA MATEK*, odkazujícímu volně k jejímu vlastnímu mateřství:

Mám ve filmu scénu, v níž se maminka nad postýlkou promění ve vlka a všechny maminky to naprosto chápou, protože přesně ví, co je to za situaci. Ale můj profesor to nechápal vůbec a říkal mi, že tu situaci musím dát víc do kontaktu přímo s tou pohádkou. Takže jsem zjistila, že pohled mužů může být někdy doopravdy úplně jiný.⁴¹⁾

Zároveň však Dufková uvedla, že jí spolupráce s ryze mužským týmem vždy vyhovovala. Když si před kolegy nedokázala jednotlivé scény ve scénáři obhájit, chápala to jako důvod zamyslet se nad tím, zda by měly ve výsledném filmu skutečně být. Podobně úzce spolupracovala s kreslířem Vratislavem Hlavatým na svém zatím posledním animovaném filmu *KARNEVAL ZVÍŘAT* i Machaela Pavlátová. Ostatně na žensko-mužské spolupráci stojí i zatím mediálně největší ženský autorský úspěch na poli animovaného filmu – *PERSEPOLIS* – realizovaný v úzké spolupráci Marjane Satrapi a Vincenta Paronnauda. Není v žádném případě ani cílem orálněhistorických projektů animation studies uměle jakýmkoliv způsobem oddělovat či esencalisticky určovat, jaké je mužské či ženské autorství (v obou případech velmi různorodé). Spíše se soustředí na zachycení pohledu oné často umlčované skupiny a interpretaci možných opomíjených významů či specifik, kterými by se mohl jak animovaný film, tak i animation studies vyslechnutím tohoto dříve tichého hlasu obohatit. Díky tomu pak vyjde třeba najevo, jako v případě realizovaných rozhovorů s českými autorkami, že mnoho odpovědí na koncepční, autorské otázky může být ryze pragmatického charakteru. I z těchto důvodů je patrné, jakou důležitost má v animované tvorbě, kde hrají společensko-ekonomické faktory tak výraznou roli, přímý kontakt akademické/teoretické pudy s praxí, což může být umožněno například formou orální historie. Ostatně po úzkém spojení akademické a autorské obce volá i teoretik

40) Rozhovor s Vlastou Pospíšilovou vedla Eliška Děcká, 9. 6. 2008.

41) Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 11. 7. 2008.

Paul Ward ve svém textu příznačně nazvaném „Několik myšlenek o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií“⁴²⁾ a tento trend se odráží i v hojném zastoupení praktikujících animátorů a animátorek na každoročních konferencích Society for Animation Studies. Animovaný film i animation studies jsou bezpochyby propojeny více způsoby než jen společným předmětem. Navíc v případě autorek nezávislého animovaného filmu se nabízí srovnání s teorií britské feministické socioložky Liz Stanleyové, která ve své knize *The auto/biographical I* přisuzuje právě oné druhotně marginalizované skupině (v jejím případě se jednalo konkrétně o ženy černé pleti) ty potřebné předpoklady „formulovat komplikované povahy ženského já, přiměřeným jazykem smysluplně mluvit o sobě samých“.⁴³⁾ Podobně jako Stanleyová vyzdvihuje netradiční úhly pohledu na prožívanou realitu a to, že jejich prostřednictvím je obohacován pohled mainstreamový, tak se i mnoho současných teoretiků a teoretiček animace domnívá, že právě vyjádření samotných autorů či především dříve opomíjených autorek může přinést nové podstatné informace pro další vývoj animaton studies. Dynamický vývoj tohoto nového akademického odvětví zatím naznačuje, že úzké propojení nejen nejrozumnějších vědních disciplin navzájem, ale především překonání odstupů mezi teorií a praxí, bylo snad tím správným krokem, který nejlépe vystihne všechna specifika animované tvorby.

Eliška Děcká (1982)

Studentka magisterského programu Filmových studií Univerzity Karlovy v Praze. Ředitelka projektu Grantové agentury Univerzity Karlovy „Ženské postavy v animovaném filmu“.

(Adresa: EliskaDecka@seznam.cz)

Citované filmy:

Až navěky (Michaela Pavlátová, Pavel Koutecký, 1998), *Karneval zvířat* (Michaela Pavlátová, 2006), *O Maryšce a vlčím hrádku* (Vlasta Pospíšilová, 1979), *Persepolis* (Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, 2007), *Řeči, řeči, řeči* (Michaela Pavlátová, 1991), *Valčík s Baširem* (Waltz with Bashir; Ari Folman, 2008), *Ze života matek* (Kristina Dufková, 2005).

Studie vznikla s podporou Grantové agentury Univerzity Karlovy.

42) Český překlad viz v tomto čísle *Iluminace*.

43) Liz Stanley, *The Auto/biographical I: Theory and Practise of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press 1992, s. 122.

SUMMARY

AN ANIMATION ROOM OF ONE'S OWN

Contemporary Czech Animation Through the Eyes of the Women Who Make It

Eliška Děcká

The text focuses on the role of women as authors in the field of independent auteur animated cinema in the present-day Czech Republic. However, it does not attempt to define the role from the perspective of historians, critics or public but instead seeks the answers of women-animators themselves. In doing so, it employs the comparison of opinions elicited within an oral history project concerned with the autobiographical aspects of their works. The testimonies are put into the context of theoretical findings of Animation Studies, specifically the concept of authorship in the field of animation production, as well as into the context of related disciplines – Gender Studies and Women's History. The aim of the text was neither to find historically irrefutable facts nor to assess essentially the character or quality of animated films made by Czech female authors, but rather to offer a different, previously neglected, perspective on the contemporary situation and on the possibility or impossibility of independent auteur production in the field of animated cinema and to find or hint at the answers to the following questions: Why do women realize their creative potential exactly in animation? Is their contribution to the field specific in some way? To what extent is their production influenced by external socio-economic factors?

Translated by Jan Hanzlík