

Eliška Děcká

Karnevaly animátorské komunity

*České a slovenské festivaly nezávislé animované tvorby
a jejich role pro animátorskou obec*

Festivalová studia se od svého začátku věnovala především festivalům hrané tvorby. Ve středu zájmu takto zaměřených výzkumů tak stojí převážně obchodní stránka festivalů, hvězdný systém, (geo)politika či mocenské vztahy v rámci festivalové sítě.¹⁾ Pokud se festivalová studia věnovala tzv. specializovaným festivalům, zaměřovala se hlavně na LGBT či dokumentární festivaly, nacházející se obvykle na pomyslném pomezí okrajovosti a mainstreamu, neboť jsou schopny vyvolat širší mediální a společenský zájem i přes své úzké zacílení a specifičnost. Tato případová studie se věnuje dvěma příkladům typově odlišných malých festivalů z prostředí nezávislé animace — Přehlídce animovaného filmu (PAF) v Olomouci a Mezinárodnímu festivalu animovaných filmů Fest Anča v Žilině — a ukazuje, že takovéto typy festivalů animované tvorby s sebou mohou přinášet i nová specifická témata badatelského zájmu na poli festivalových studií.

Tento text vychází z dlouhodobého výzkumu zaměřeného na finanční, produkční a distribuční podmínky současného nezávislého autorského animovaného filmu (podrobněji k jeho vymezení viz dále v textu). Stejně tak jako je řeč těchto většinou krátkometrážních snímků dosti specifická (viz například časté využití metafor, zkratk, nadsázky, výpustek), má i samotná komunita nezávislých animátorů a animátorek několik, do jiných oblastí audiovizuální tvorby jen stěží přenositelných specifik. Cílem této studie je ukázat, že pro tuto specifickou komunitu, stojící většinou na okraji finančního zájmu producentů, distributorů, médií i širší veřejnosti, hrají „jejich“ festivaly obzvláště významnou roli, a to především v posilování a dalším budování animátorské komunity samotné. Text kombinuje teoretické přístupy a koncepty z oblasti animačních studií a festivalových studií — fenoménem komunit (či „imaginárních komunit“) a karnevalu — s přímými svědectvími animátorů a organizátorů zmíněných festivalů — současných ředitelek Fest Anča Jany Slezákové a Evy Pavlovičové, bývalého programového ředitele Andreje Kolenčíka a součas-

1) Viz například texty Marijke de Valk, Nové objevení Evropy: Historický přehled fenoménu filmových festivalů. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 31–58 a Julian Stringer, Globální města a ekonomie mezinárodních festivalů. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 53–62.

ného ředitele PAF Olomouc Alexandra Jančíka — získanými a analyzovanými metodou orální historie.²⁾ Text tedy propojuje sebe-prezentační perspektivu organizátorů festivalů, zkušenostní perspektivu zúčastněných animátorů a vlastní postřehy autorky získané během účasti na těchto festivalech (z pozice divačky, spoluvůdkyně programu i novinářky). Jakkoliv jsem si vědomá rozdílnosti těchto diskursů ve smyslu jejich možných odlišných motivací, jako jsou například vytváření specifického profilu festivalů ze strany jejich organizátorů, domnívám se, že je přínosné představit je vzhledem k jejich úzké provázanosti až prolínání (zúčastnění animátoři začínají časem spoluvytvářet program, organizátoři sami animují) na jednom místě společně, ve vzájemných souvislostech, a poukázat tak na různé roviny vytváření komunity a vzorců chování jednotlivých skupin, jako jsou diváci, prezentující autoři či organizátoři, zapojených do festivalů animovaného filmu.

Subjektivita, objektivita, pozicionalita

Metodologie orální historie vychází z analytické a interpretační práce se získanými individuálními subjektivními svědectvími, čímž se nabízí jako ideální metoda pro zkoumání významu festivalů animovaných filmů pro animátorskou komunitu.³⁾ Jednak neexistuje mnoho oficiálních písemných pramenů, jednak je důležitou kvalitou materiálů získaných metodou orální historie jejich „emotivnost“. Jak upozorňuje například feministická socioložka Susan Rubin Suleimanová, „se svědectvími můžeme pracovat také z jiných důvodů než kvůli získávání faktů“.⁴⁾ „Emoční kvality“ osobních ústních svědectví odrážejí i „obrat“ v oblasti studií animace k minoritám a alternativním příběhům, v nichž „písemné údaje doplňují křehká orální svědectví“,⁵⁾ který je relevantní jako výchozí bod pro předkládanou studii.

S přiznanou subjektivitou ústních pramenů úzce souvisí i přiznaná subjektivita samotného badatele provádějícího takovýto druh kvalitativního výzkumu. Především v případě výzkumu „okrajových“ komunit bývá badatel často nějakým způsobem v dané komunitě sám angažován. Feministická socioložka Sandra Hardingová navrhuje pro takovou osobní angažovanost termín koncept tzv. „pozicionality“, někdy do češtiny překládané také jako „situovanost“ (standpoint theory).⁶⁾ Hardingové pozicionalita umožňuje pracovat

2) Jednotlivá svědectví byla získána formou polo-strukturovaných rozhovorů vedených vždy přímo autorkou textu v rozmezí několika let. Autorka vedle samotných organizátorů festivalu oslovila primárně animátory a animátorky, kteří se zúčastnili obou zmíněných festivalů. Rozhovory jsou aktuálně uloženy v elektronické podobě v archivu autorky a jedná se o podmínkách jejich umístění v oddělení orální historie NFA.

3) K metodě orální historie podrobněji viz Miroslav Vaněk – Pavel Mücke – Hana Pelikánová, *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007, s. 11.

4) Martina Pachmanová (ed.), *Věrnost v pohybu*. Praha: OWP 2001, s. 77.

5) „Nejen filmová a úžeji animační studia zažívají v posledních třech dekáдах silící zájem o menšiny, minoritní témata a méně probádané oblasti. Vedle velkých oficiálních dějin, teorie jediné pravdy a nezvratné progresivní kauzality se do popředí vědeckého zájmu dostávají alternativní příběhy, zmnožená hlediska, mnoha-směrná logika souvislostí; písemné údaje doplňují křehká orální svědectví. Pravda už není monolit, ve kterém nelze najít ani skulinku, již by pronikaly pochybnosti, stává se mihotavou strukturou jako pointilistický obraz.“ Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s. 2010, s. 9.

6) Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*. New York: Cornell University Press 1986.

s vnitřní subjektivitou badatele mimo jiné tím, že se otevřeně přiznávají vnější vlivy a badatelovo osobní či profesionální pozadí, které by mohly ovlivnit jeho diskurs. V případě tohoto textu je tedy nutno uvést, že se sama pohybuji řadu let v animátorské komunitě jako publicistka a teoretička. Oba zmíněné festivaly vybrané pro tento text jsem osobně jako divačka navštívila, na festivalu PAF Olomouc jsem po několik let působila jako dramaturgyně a dodnes s ním externě spolupracuji. Můj teoretický zájem o animátorskou komunitu tedy částečně vychází z těchto osobních zkušeností a pocitů podobných těm, které v úvodu knihy *Unsung Heroes of Animation* popisuje dlouholetý umělecký ředitel ottawského Mezinárodního festivalu animovaného filmu Chris Robinson a které, dle mých zkušeností, vystihují atmosféru v rámci nezávislé animační komunity. „Komunita nezávislého animovaného filmu je malá a intimní. Občas je to, jako kdybyste žili někde na vesnici. Každý ví, co ten druhý dělá,“ píše Robinson. Specifická blízkost pak podle něj ovlivňuje vztahy mezi účastníky i osobní vnímání festivalu:

V mnoha případech považuji [lidi, které jsem na festivalu potkal,] spíše za přátele než kolegy. Popravdě řečeno, hlavní důvod, proč jsem se vydal do podivného malého světa animace, byli právě tito lidé — ve většině případů vřelé, skromné a přátelské bytosti. Pro plachého, nejistého muže pár let po dvacítce to byl ráj — místo, kde jsem chtěl být.⁷⁾

Nezávislý autorský animovaný film

Mluvíme-li v tomto textu o animovaném filmu, máme na mysli jeho „nejotevřenější variantu“, která nejpravdivěji reflektuje současné široké technické, technologické i tvůrčí možnosti animační tvorby,⁸⁾ jež usnadňuje vstup do tvorby individuálním autorům nezávislých na institucích či složitých technologiích. Definice animace se následně rozvolňují a současní teoretici jdou tak daleko, že mluví o animaci jako o „jakékoliv manipulaci s pohyblivým obrazem“.⁹⁾ Pojem nezávislý „autorský“ film — stěžejní termín této studie — pak vychází z koncepce britského teoretika Paula Wellse.¹⁰⁾ Wells ve své definici animačního autorství reflektuje technická specifika výroby animovaného filmu, když přichází hned se třemi typy autorství. „Supra“ autor stojí pomyslně nad celou komplikovanou animační výrobou (většinou továrního typu s fragmentací jednotlivých úkolů). „Supra“ autor je tedy

7) Chris Robinson, *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey Publishing 2005, s. 2–3.

8) „Tradiční animační postupy a základní představy o animaci se rozpadají vlivem technologických inovací, které rozšířily možnosti výroby a distribuce pohyblivých obrazů. Období technických změn způsobilo v oblasti animace ontologickou nejistotu. Animace se vymezovala jako mediální na základě specifické techniky nebo používaných technologií. V současnosti se stává složitým souborem postupů, jehož hranice se neustále posouvají.“ Birgitta Hoseová, *Performativita, Post-Animace a jak jsem se stala animovanou postavou*. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 55.

9) Gareth Evans – Dick Arnall, *Build It and They Will Come: Animate! and the Extended Imagination*. London: LUX 2006, s. 52. Posun ve snahách definovat animovaný film je patrný dlouhodobě. Například Maureen Furnissová už v roce 1998 vymezuje opatrně a vágně animaci jako „součást širšího spektra aktivit v oblasti pohyblivých obrazů, jež sahají od nápodoby skutečnosti až po abstrakci“. Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. London: John Libbey 1998, s. 5–6.

10) Paul Wells, *Animation — Genre and Authorship*. Londýn: Wallflower 2002.

spíše ideovým manažerem než přímo animujícím animátorem. V minulosti například Walt Disney, v současnosti Nick Park a Peter Lord z britského studia Aardman Animations. Druhý typ autorství nazývá Wells „intra“ autor a představuje animátora, který prezentuje své osobité autorství právě v rámci kolektivní práce a jeho řemeslný přínos i jméno jsou všeobecně uznávané jako známka kvality. Mezi „intra“ autory zařazuje Wells například trikového mistra hollywoodských filmů Raye Harryhausena. Posledním typem autorství je pak tzv. „individuální autor“, který se nejčastěji vyskytuje právě na poli nezávislého autorského animovaného filmu. Autor či autorka (není určité náhodné a bezvýznamné, že drtivá většina žen působících profesně v animaci se věnuje právě nezávislé autorské tvorbě)¹¹⁾ bývají většinou režisérem i autorem scénáře, často i výtvarníkem a střiháčem. Avšak i v případě, že mají k dispozici výpomoc na jednotlivé zmíněné oblasti, vždy si ponechávají finální autorské právo veta, absolutní kontrolu nad výsledným dílem. Wells uvádí jako příklad individuálního autora kanadskou animátorku Caroline Leafovou. V českém prostředí se v současnosti s ohledem na neexistenci většího studia a průmyslu animovaného filmu jako takového vyskytují především tito „individuální autoři a autorky“. Do této kategorie spadají například Michaela Pavlátová či Jiří Barta. Vymezení individuálního autorství je důležité, neboť okolnosti spojené s tímto způsobem tvorby (zdlouhavost, časová náročnost, osamělost, izolovanost, intimní sepjetí s projektem...) hrají následně významnou roli v budování a udržování komunity nezávislých animátorů, tak jak se tomu děje během festivalů nezávislého autorského animovaného filmu. Například animátorka (a individuální autorka) Kristina Dufková popsala v rozhovoru své pocity spojené se svými filmy takto:

Diváky potřebuji. Během realizace konzultuji hodně 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 dlouho, je to intimní proces a celé je to takové mé. Prostě bych nesnesla, kdyby se film někomu nelíbil.¹²⁾

Osobní zkušenost izolace a nejistoty popisuje zase animátorka Michaela Pavlátová:

...člověk dělá animovaný film většinou sám, což je skryté plus, ale někdy i minus, protože nepoměr času práce a výsledku je hrozný. Když začínáte, říkáte si, že je to strašně divné. Tak dlouho se moříte a kdoví kdo výsledek nakonec uvidí.¹³⁾

11) Viz např. Jayne Pilling, *Historical Milestones: Who Gets to Tell Whose Stories?* In: Brigitt Wagner — Waltraud Grausgruber (eds.), *Tricky Women AnimationsfilmKunst von Frauen*. Marburg: Schüren 2011, s. 9–35.

12) Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 11. 7. 2008, archiv autorky. Španělská nezávislá animátorka María Lorenzo Hernándezová zase svou osobní zkušenost přenesla do obecnější roviny a s trochou nadsázky se připodobnila k upírovi. „Život animátora stejně jako upíra má svá zvláštní pravidla: nelze animovat za světla — animace je obecně především noční práce. Animátor stejně jak upír má tak trochu pokřivené vnímání času, je odtržen od jeho reálného momentálního plynutí. To vše dělá z animátorů a i upírů izolované, veřejnosti často nechápané jedince.“ María Lorenzo Hernández, *De la animación y otros vampiros*. *L'Atalante* 2010, č. 10, s. 45.

13) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008, archiv autorky.

Domnívám, že znalost tvůrčích specifik, jež zprostředkovává uvedené osobní svědectví české animátorky a jež odráží obecnější pocity dalších animátorů, je podstatná pro hlubší pochopení nezávislé animátorské komunity a následně její podpory skrze festivaly nezávislého autorského animovaného filmu.

Festivaly na okraji okraje

Olomoucká Přehlídka animovaného filmu (založena roku 2000) i žilinský Mezinárodní festival animovaného filmu Fest Anča (založen roku 2008) patří k festivalům, které by festivalový teoretik Mark Peranson zařadil dle svého dělení do kategorie festivalů obchodních (Business Festivals) a mezi festivaly divácké (Audience Festivals). Jednotlivé atributy, které přiřazuje k diváckým festivalům, je možné nalézt u obou přehlídek. Patří mezi ně například spokojenost se současným rozměrem festivalu (bez touhy s každým následujícím rokem expandovat) nebo to, že samotná soutěž není brána jako vrchol festivalu. Oba festivaly jsou spíše homogenní souvislou akcí, bez kladení důrazu na premiéry či tzv. festivalové „highlighty“. Diváci je navštěvují nejčastěji po celou dobu trvání. Kolem takové vize diváka je strukturovaná i dramaturgie festivalu, jak dokládá výrok ředitele PAF Alexandra Jančíka:

Víme, že filmy, které promítáme, jsou někdy těžké, o to víc se snažíme o přátelskou atmosféru v prostorách festivalu. Diváci si můžou odpočinout u kávy ve festivalové kavárně, lehnout si na fat boye a koukat na soutěžní videa [v sekci] Jiné vize nebo se jít podívat na nějakou z instalací v Konviktu. Pořád je co dělat. Pro nás je totiž důležité, aby chtěl divák zůstat na celý festival, protože s touhle vizí dramaturgicky připravujeme i propojený program.¹⁴⁾

Dalším znakem obou festivalů odpovídající Peransonově dělení je omezený počet hostů — v každodenním chodu obou festivalů chybí hierarchizace na VIP hosty či VIP návštěvníky. „Nemáme ani prostor, abychom je někde oddělovali! Ale nám se na Stanici-Záriečie líbí, že tam jsou všichni pohromadě,“¹⁵⁾ popisují koncept ředitelky slovenského Fest Anča. S jejich organizátorským úhlem pohledu souzní i zkušenost autorského animačního dua Ove Pictures, Michaely Čopíkové a Veroniky Obertové:

Fest Anča je festival, kde se každý rok potkáme se starými známými, ale i s nečekanými tvůrci animovaných filmů. Navíc díky prostoru žilinské Stanice-Záriečie se zde vždy stane něco magického, na co potom celý rok vzpomínáme.¹⁶⁾

Za příklad podobného momentu může sloužit i fotografie se vzkazem „The greatest cartoon I have ever seen in my life“ od Mika Reisse, scenáristy a producenta seriálu

14) Rozhovor s Alexandrem Jančíkem vedla Eliška Děcká, 15. 10. 2013, archiv autorky.

15) Rozhovor s Janou Slezákovou a Evou Pavlovičovou vedla Eliška Děcká, 13. 10. 2013, archiv autorky.

16) Rozhovor s Michaelou Čopíkovou a Veronikou Obertovou vedla Eliška Děcká, 27. 12. 2013, archiv autorky.

SIMPSONOVI, který Reiss vložil po projekci filmu PANDY (2013) do rukou jeho režisérovi, začínajícímu animátorovi Matúši Vizárovi. Pro divácké festivaly je dále typický nízký rozpočet (a s tím související malý organizační tým) a také to, že pro zúčastněné filmaře podle jejich výpovědí představuje návštěva festivalu spíše prázdniny a příležitost potkat nové kolegy než práci.¹⁷⁾ U obou festivalů tak vystupuje do popředí jejich funkce navazování kontaktů a upevňování těch existujících — networking —, který je pro nezávislé autorské animátory a jejich tvorbu, profesní rozvoj, ale vzhledem k absenci stále obchodní základny i z důvodů finančních klíčový. Specificky se osobní může postupně proměnit v pracovní a naopak. Z pohledu festivalových studií by pak Fest Anča i PAF náležely do kategorie specializovaných festivalů. Marijke de Valck, jež festivaly klasifikuje, ty animační přímo nezmiňuje, ale mezi specializované je možné je zařadit analogicky vzhledem k tomu, že v kategorizaci de Valck do ní patří například LGBT a dokumentární festivaly.¹⁸⁾

Kategorizace se však začínají problematizovat, porovnáme-li tyto dva malé lokální festivaly s většími akcemi (myšleno stále v rámci nezávisle-animačního měřítka), jako je třeba Mezinárodní festival animovaného filmu v Ottawě nebo zřejmě v současnosti nejvýznamnější animační festival v Annecy. Z perspektivy festivalových studií ovládaných měřítkem festivalů hraného filmu by totiž i tyto dva „obři“ na poli animace opět skončili v kategorii diváckých/specializovaných malých festivalů. Festivaly zaměřené na autorský nezávislý film se tedy nemohou stát ryze obchodními festivaly, protože žádný výraznější obchod v nezávislé animaci vlastně neexistuje. Například mezinárodní odborný časopis o animaci *Homo Felix* uvádí ve svém speciálním čísle věnovaném problematice distribuce nezávislé autorské animované tvorby detailní rozbor jednotlivých (pro autory ani producenty ne příliš uspokojivých) animačních distribučních kanálů, jako jsou televize, DVD, předfilmy, video on demand apod. Upozorňuje na fakt, že nezávislá autorská animovaná tvorba (která je ve výsledku převážně krátkometrážní — autorský snímek může mít třeba i minutu či dvě, zároveň však například i 30 minut — platí za svou kreativní svobodu spojenou s různorodou metráží (i s různorodým stylem) daň v podobě

neexistence ideálního distribučního kanálu na šíření tak rozmanitého a těžko kategorizovatelného materiálu. Festivaly se sice díky svému narůstajícímu počtu jeví pro animátory jako propagačně nejzajímavější, zároveň však také jako jednoznačně neziskový distribuční kanál.¹⁹⁾

Michaela Pavlátová, která se svými hranými snímky NEVĚRNÉ HRY a DĚTI NOCI navštívila i mnoho festivalů hraného filmu, porovnává rozdíly mezi podmínkami a nábojem tvorby animované a hrané následovně:

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 velko-studiových animovaných

17) Mark Peranson, First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In: Richard Porton (ed.), *Dekalog 3. On Film Festivals*. London: Wallflower, 2009, s. 23–37.

18) Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

19) Ivana Laučíková, Distribuce animovaných filmů. *Homo Felix* 2, 2011, č. 2, s. 9.

filmů, které jsou byznysem, ale krátké animované filmy, to je něco, co nikdo vlastně nepotřebuje. Jsme jen blázniví lidé, kteří si ničí zrak kreslením fázi.²⁰⁾

V podobném duchu se k „neobchodnímu“ charakteru animovaných filmů vyjádřil například i Jiří Barta:

V současnosti můžete promítnout film hlavně na festivalech, jenže to je hodně nevýdělečná záležitost. Když dá někdo peníze do animovaného filmu, který stojí třeba milion, tak zkrátka očekává, že se mu investice vrátí, což z festivalů jde těžko.²¹⁾

Festivaly nezávislého animovaného filmu jsou tedy tak trochu jako celá skupina na okraji mocenských obchodních festivalových zájmů. Pro tento text vybrané festivaly v Olomouci a Žilině však v rámci této množiny vytvářejí pomyslnou podmnožinu dvojnásobně marginalizovaných — extra diváckých a extra specializovaných festivalů. Viz například v Čechách ojedinělé pojetí animace festivalu PAF jako pohyblivého obrazu.²²⁾ Jsou to však právě tito dvojnásobně marginalizovaní, kteří mají často schopnost (nejen dle již zmíněné Sandry Hardingové, ale třeba i socioložky Liz Stanleyové)²³⁾ skrze svůj hlas z mocensky neovlivněné pozice (dle rétoriky Stanleyové) o to silněji vypovídat o společnosti nezávislých animátorů a dotvářet komplexní obraz aktuálního stavu domácí animované tvorby obecně — včetně například v ČR i SR problematiky navazování na přerušenu slavnou tradici „velkých animačních mistrů“ jako Jiří Trnka, Karel Zeman či Břetislav Pojar z období státního financování kinematografie. Komunitní charakter zmíněných festivalů tak může v tomto konkrétním případě poukazovat nepřímou i na současné nelehké tvůrčí podmínky animátorů. I proto mají tyto dva festivaly i funkci společenskou (ve smyslu interakce mezi diváky a animátory), motivační a inspirační. Zkušenost popisuje například Pavlátová, která zdůrazňuje aspekt izolovanosti animátora. Jakkoliv se její postřeh týká festivalu ve Stuttgartu, je možné jej vztáhnout i na festivaly PAF či Fest Anča:

Pro mě byla důležitá první návštěva mezinárodního festivalu ve Stuttgartu. Poprvé jsem viděla zahraniční filmy, které byly úplně jiné, než co jsem do té doby znala: daleko odvážnější. Zalíbila se mi i komunita animátorů [...] vlastně poprvé mě animace pořádně chytla... [s]poustu lidí váš film zajímal, chtěli o něm mluvit, protože dělali něco podobného. Skvělé byly třeba diskusní snídane s ostatními animátory. Během těch pár dnů jsem měla pocit, že animace je nejdůležitější věc na světě... Za-

20) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou pro Český rozhlas 7 vedla Jarka Hálková, 26. 4. 2006. Záznam rozhovoru dostupný on-line na <<http://www.radio.cz/en/section/czechstoday/michaela-pavlatova-an-oscar-nominated-czech-animator>> [cit. 30. 11. 2013].

21) Rozhovor s Jiřím Bartou vedla Eliška Děcká, 10. 4. 2009, archiv autorky.

22) Podrobněji viz text Martina Mazance, dramaturga festivalu PAF: Martin Mazanec, Animace filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 4, s. 71. „Hlavním cílem kurátorské volby bylo inovovat problematický termín animace a animovaného filmu v rámci reflexe technologických dějin vývoje pohyblivého obrazu a současného stavu jeho digitalizace. Elektronický pohyblivý obraz již není ovlivnitelný jen v rámci řádkovacích mechanismů jeho analogové éry, ale je možné jej zpracovat i jako objekt v rámci jeho digitalizované podoby.“

23) Liz Stanley, *The Auto/biographical I: Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press 1992.

líbilo se mi, že se animátoři na festivalech potkávají, protože po škole jich u animace nakonec moc nevydrží.²⁴⁾

Důležitý je i zmiňovaný aspekt inspirace projekty ostatních a přímá neformální komunikace s ostatními animátory i diváky, jež pomáhá vytvářet povědomí o tvorbě konkrétního filmaře i případný budoucí divácký zájem. Obojí souvisí s omezenými možnostmi distribuce filmů mimo takovéto festivaly i s častou tvůrčí izolovaností během animační práce. Tyto dva pro nezávislou animaci specifické faktory činí z festivalů jako PAF Olomouc nebo Fest Anča podstatnou komunitní událost. Jak zmiňuje opět i Pavlátová, která se obou zmiňovaných festivalů zúčastnila již jako uznávaná, zkušená animátorka:

Oba festivaly se mi zdají výborné a důležité, i proto, že jsou trochu jiné než ostatní, co znám. Neformální, s nápaditě sestavenými programy. Běžné festivaly převyšují množstvím přednášek, workshopů, výstav, doprovodných akcí — pro mě často objevných. Díky své neformálnosti jsou divákům bližší, neboť i oni se stávají součástí filmové (animované) komunity. Umí oslovit publikum, udržovat a rozšiřovat komunitu příznivců.²⁵⁾

Imaginární festivalové komunity

Pojem imaginární komunity (imagined communities)²⁶⁾ převzala festivalová studia z teorie britského politologa Benedicta Andersona, který termín představil v souvislosti s utvářením národního cítění a nacionalistických tendencí.²⁷⁾ Anderson označuje národ za imaginární komunitu, protože povědomí o národnosti není dle jeho názoru závislé ani tak na každodenní realitě a empirických prožitcích, jako na vnitřní představě (imaginaci) sdílení. Postupem času se však pojetí pojmu imaginární komunity rozvolnilo a je v současnosti obecně v humanitních vědách používán pro označení nereálné (imaginární/iluzorní a často zdánlivě ideální) komunity neschopné realistického každodenního dlouhodobého fungování. S konceptem imaginárních komunit pracují často například média, když vytvářejí spojení jako „hokejový národ“, „lidé otráveni politikou“ apod. V oblasti festivalových studií využívá koncept imaginárních komunit například Dina Iordanova a Ruby Cheung jako zastřešující pro svůj druhý sborník textů věnovaných problematice filmových festivalů.²⁸⁾

24) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008, archiv autorky.

25) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 28. 12. 2013, archiv autorky.

26) Do češtiny bývá tento termín často překládán také jako „imaginární společenství“. Avšak ve vztahu ke koncepci čínského geografa Yi-Fu Tuana, který důrazně rozlišuje pojmy společenství (skupina spolu žijících/koezistujících, avšak navzájem si cizích lidí) a komunita (skupina vzájemně spolu efektivně komunikujících lidí, společně fungujících dle modelu rozšířené rodiny) jsem se rozhodla použít v tomto textu překlad „imaginární komunita“, který dle mého názoru ve světle Yi-Fu Tuanova pojetí lépe reflektuje význam tohoto pojmu. Yi-Fu T u a n, Community, Society, and the Individual. *The Geographical Review* 92, 2002, č. 3.

27) Benedict A n d e r s o n, *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. Londýn — New York: Verso 2006.

28) Dina I o r d a n o v a – Ruby C h e u n g (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies 2010.

Festivaly nezávislého animovaného filmu mají ideální předpoklady pro vytváření imaginárních komunit. Setkávají se na nich lidé s podobnými preferencemi a zkušenostmi, kteří jsou v profesním životě spíše na okraji mediálního, finančního či producentského zájmu. Obzvláště v Čechách i na Slovensku, kde díky silné tradici animované tvorby pro dětského diváka stále ještě převládá veřejné povědomí o animaci jako dětském žánru a převážně krátkometrážní autorská nezávislá animace „pro dospělé“ se jen těžko dostává k širšímu publiku.²⁹⁾ Díky prostorové izolovanosti festivalů od vnějšího světa je iluze ideální komunity dokonalá, jak je patrné například z komentáře organizátorek Fest Anče:

Fest Anča se odehrává v kulturním centru Záriečie, což je vlastně přebudovaná, ale stále ještě funkční vlaková stanice. Věříme, že právě tento specifický prostor napomáhá k tomu, aby i promítané filmy vtáhly diváky do úplně jiného světa. Stanice se navíc nachází pod dálnicí, takže návštěvníci mají občas opravdu pocit, jako by se octli v nějaké fantazijní krajině, bublině mimo obyčejný svět.³⁰⁾

Animátorské duo Ove Pictures přirovnalo Fest Anču k „animátorským Vánocům“, během nichž se (jak zaznělo výše) vždy „stane něco magického, na co celý rok vzpomínáme“.³¹⁾ Imaginární komunity však i přes svou dočasnost a možnou iluzornost (ve smyslu jejich trvání) nesou pro animátory důležitý význam právě třeba ve schopnosti povzbudit a podpořit své členy. Jeden konkrétní případ popisuje Alexandr Jančík:

Můžeme některým autorům zvedat sebevědomí. Asi tři roky nazpátek vyhrál diváckou cenu Kryštof Pešek se svou vizualizací pracující s algoritmy. Když jsme mu řekli, že vyhrál, vůbec tomu nevěřil... Přitom jeho věci jsou nádherné, ale když je vidím, tak někde v galerii. [...] Chápu, že muselo být pro Kryštofa překvapující, že taková věc může mít festivalovou diváckou odezvu.³²⁾

Na podobný moment povzbuzení a pozvednutí sebevědomí vzpomíná i začínající animátorka Ludmila Poláková:

Na festivalu menších rozměrů, jako je PAF, se vždycky objeví věci, které by se „nevešly“ na velký festival. Které jsou možná tak trochu na okraji i samotné animace. Takto jsem před pár lety na PAFu objevila Miladu Marešovou a její domácí biograf. Přesvědčilo mě to, že má cenu dělat i „malé“ umění pro úzké publikum, což jsem v té době potřebovala slyšet a skutečně jsem z festivalu odjížděla s naprosto jasným pozitivním posunem v mé vlastní tvorbě.³³⁾

29) Viz Kateřina Surmanová, Editorial — Současné myšlení o animovaném filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 4, s. 39.

30) Rozhovor s Janou Slezákovou a Evou Pavlovičovou vedla Eliška Děcká, 13. 10. 2013, archiv autorky.

31) Rozhovor s Ove Pictures vedla Eliška Děcká, 27. 12. 2013, archiv autorky.

32) Rozhovor s Alexandrem Jančíkem vedla Eliška Děcká, 15. 10. 2013, archiv autorky.

33) Rozhovor s Ludmilou Polákovou vedla Eliška Děcká, 20. 12. 2013, archiv autorky.

Tyto dvě citace z perspektivy organizátorů festivalu i z perspektivy autorské ukazují, jak důležitou roli hrají v animační komunitě lidé připravující podobné festivaly a jak je jejich role úzce provázána s kreativní rolí samotných animátorů. Vzájemně na sebe reagují, ovlivňují své další profesní kroky a (společně s dalšími aktéry) ovlivňují další vývoj komunity nezávislé animace jako celku. To souvisí rovněž s již výše zmiňovanou specifičností těchto divácky zaměřených animačních festivalů, jejichž hlavní role ve vztahu k předváděným filmům je především propagační a informační, tedy představit divákům, co vzniklo nového. Vzhledem k nízké viditelnosti krátkometrážní autorské animované tvorby jinde než právě na těchto specializovaných akcích, získávají programoví ředitelé a dramaturgové výraznou pravomoc ve stanovování nových trendů a mohou ovlivnit další životnost konkrétních filmů. Důležitou roli v tomto ohledu pak hrají i osobní vztahy mezi organizátory a konkrétními animátory, kteří například často již během samotného animačního procesu prezentují vznikající film v tzv. „work in progress“ programových sekcích a připravují si takto půdu pro následné zařazení hotového filmu do soutěže či programu. Stávají se tak pozvolna členy festivalové animační komunity. Klíčové pro formování takového typu komunity je i přiblížení se obou festivalů karnevalu.

Festival jako karneval

Thomas Elseasser ve své úvaze o festivalu jako události (event) rozděluje typově festivaly na tři skupiny: rituály, ceremonie a karnevaly.³⁴⁾ Všem festivalům zároveň přiznává „moment komunitního sebe-oslavování,“ dříve vázaný například ke sklizni či k jiné významné události.³⁵⁾ Protože většina festivalů probíhá pravidelně jednou ročně, můžeme chápat jako významnou událost právě toto výročí, uplynutí jednoho roku, znovu se vidět s účastníky/kolegy/přáteli. Odlišnost jednotlivých typů festivalů pak Elseasser spatřuje v jejich rozdílném vztahu s publikem. K rituálům připodobňuje festivaly exkluzivní a uzavřené, k ceremoniím festivaly, kde je publikum převážně pasivní.³⁶⁾ Naopak karnevalové festivaly zapojují návštěvníky aktivně do děje a podobně jako karnevaly s sebou přinášejí určitý chaos a boření každodenních zaběhnutých pravidel.

Jak PAF, tak i Fest Anča jsou jednoznačně karnevalovými festivaly. „Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa — obrození a obnovení, kterého se zúčastní všichni lidé,“ píše ve svém filosofické analýze středověkého karnevalu Michail Bachtin a v jeho textu je možné najít spojitosti se vzpomínkami Michaely Pavlátové na festival ve Stuttgartu. V Bachtinově textu lze nalézt i postřeh podobný tomu (výše zmíněnému) od ředitelek Fest Anča o festivalovém životě v bublině. „Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá, a žijí v něm všichni, protože je povýtce všelidový. Pokud trvá karneval, neexistuje pro nikoho jiný život než karnevalový.“³⁷⁾

34) Thomas Elseasser, *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*. In: Týž, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 94.

35) Tamtéž.

36) Tamtéž.

37) Michail Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon 1975, s. 10.

Tak trochu všelidovým prožíváním na Fest Anča je ostatně i tamní karnevalový vynález Animation Karaoke Battle. V tomto souboji proti sobě vybraní diváci soutěží v improvizovaném dabování náhodně vybraných ukázek animovaných filmů. Samotná inovace programu dokládá i specifický komunitní charakter festivalu, kdy se organizátoři zapojují v rámci organizační improvizace do dění nad rámec jejich původně vymezených rolí. „Animation Karaoke Battle nám přišel jako dobrý nápad, jak oživit večerní atmosféru pro diváky, kteří strávili celý den v kinosálech, mnohdy i na docela těžkých filmech, a mohli by si tak trochu oddychnout,“ vysvětluje bývalý programový ředitel Fest Anči Andrej Kolenčík a dodává „[n]eměli jsme ale moderátora. Na žádného profesionála nebyly peníze, tak jsem se moderování musel ujmout sám.“³⁸⁾ Co začalo v roce 2009 jako recese, se postupem času stalo jedním z nejpopulárnějších bodů programu a zároveň následně prezentací samotného festivalu Fest Anča. Výjezdní Animation Karaoke Battle se již uskutečnila například v Praze, Vídni nebo Sao Paulu.

Tento příklad plynulé přeměny z organizátora či návštěvníků festivalu v účinkující odkazuje zároveň k další společné vlastnosti středověkého karnevalu a těchto dvou festivalů animace — dočasné zrušení tradičních společenských pravidel, prostorových hranic a hierarchie, jak píše Bachtin. „Karneval se slavil v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů.“³⁹⁾ Alexandr Jančík v této souvislosti například vzpomněl na dočasnou festivalovou proměnu olomouckého Konviktu (místa konání festivalu) ve výstavní galerii plnou instalací:

Čtyřdenní oživení Konviktu je jedním z hlavních bodů festivalového programu. Je pro nás důležité ukazovat tuto budovu v nových uměleckých souvislostech. Často se nám i stává, že nás animátoři, kteří přijeli prezentovat svůj film, sami osloví, že by chtěli příště i něco instalovat, že se jim líbí námi umožněný přesah animace.⁴⁰⁾

Podobně jako v deskripci bachtinovského karnevalu se tedy i zde boří hranice mezi aktivním účinkujícím a pasivním divákem. Ještě o něco podstatnější je však v případě olomouckého festivalu dočasné osvobození od stávajícího řádu v podobě tradičního fungování festivalového prostoru Konviktu, který je po zbytek roku sídlem Univerzity Palackého — tedy akademickou půdou s výukovými prostorami. Během PAFu se však budova stává proměnlivým, divácky vstřícným živým organizmem (animace a pohyblivé instalace jsou umísťovány například přímo do přednáškových sálů, k výtahům či do průchodových chodeb), čímž organizátoři zároveň trefně reflektují i otevřenost animace samotné a její proměny umožněné novými technologiemi. Současná animace totiž už dávno není prezentována pouze v kinosálech, nýbrž čím dál častěji i na stěnách galerií, ve veřejných městských prostorách či právě v úzkém propojení s konkrétními architektonickými objekty.

Jedním ze způsobů oživení olomouckého festivalového prostoru je i netradiční prezentace soutěžních videí sekce Jiné vize, které mohou návštěvníci v sedě či leže sledovat na

38) Rozhovor s Andrejem Kolenčíkem vedla Eliška Děcká, 25. 11. 2013, archiv autorky.

39) Michail Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon 1975, s. 12.

40) Rozhovor s Alexandrem Jančíkem vedla Eliška Děcká, 15. 10. 2013, archiv autorky.

obrazovkách umístěných v podkroví Konviktu po celou dobu festivalu. Zároveň tak organizátoři navozují i samotnými animátory vyzvednutou „neformálnost“ (viz dřívější postřeh Pavlátové), kterou upevňují dojem úzkého přátelského propojení mezi organizací festivalu a návštěvníky, nezvykle rovnocenného vztahu bez tradiční festivalové hierarchizace. Ta ostatně na podobně malých festivalech často padá i v rámci organizačního týmu. Aktivní propojení/prolínání diváků, účinkujících a organizátorů zmiňují ředitelky Fest Anča Jana Slezáková a Eva Pavlovičová:

Hierarchie během festivalu ani není možná. Co je třeba, udělá, kdo má zrovna čas. Jeden rok jsme třeba zametaly podlahy, když nedorazila uklízečka, umývaly nádoby v baru. Jednou jsem dokonce chodila po stanovém městečku a oznamovala, že zase funguje záchod.⁴¹⁾

Opět tak nevědomky odkazují na Bachtina a karnevalovou atmosféru plnou uvolnění a převrácení tradičních hierarchizovaných rolí a tradičního řádu. Nádech bourání zažitých každodenních pravidel, jak je typické pro karnevaly, v sobě odráží často i specifický jazyk organizátorů, který zároveň posiluje dojem pospolitosti a sounáležitosti. Za příklad promluvy posilující komunitní soužití lze uvést úryvek z oficiálního úvodního slova bývalého ředitele Fest Anča Petera Budínského z katalogu roku 2011. Budínský se představuje pouze přezdívkou a festival polidšťuje do podoby dívky Anči, která pomáhá barmanovi s festivalovou (karnevalovou) zábavou:

Okrem pasívneho pozerania sa každý bude môcť zapojiť do workshopov, naladiť sa na kvalitnú hudbu a hlavne zažiť ojedinelú atmosféru, o ktorú sa Anička a barman aj tento rok postará. Stačí sa uvoľniť a nechať sa uniesť hypnotickou Ančou z reality do snového sveta animovaného filmu plného farieb a fantázie. Na konci tejto cesty si určite budeme môcť povedať, že tento výlet stál za to. Váš Budík alias Alarm Clock.⁴²⁾

Podobně specifickým festivalovým jazykem promlouvá i Jančík, když v rovněž katalogovém textu zdůrazňuje význam lidí (komunity) stojících za organizací festivalu a doplňuje jej lehce karnevalovým „hippie“ pozdravem:

Píšu o nás, protože PAF není jen co, ale kdo. Tým obdobně smýšlejících lidí, který vytváří pozoruhodné události. V úctě ke svým předchůdcům, s respektem se svým stávajícím kolegům a se závazkem vůči festivalovým návštěvníkům slibuji, že festival PAF 2011 bude další nezapomenutelnou událostí. Láska.⁴³⁾

Obě výpovědi ilustrují způsob, jakým chtějí být sami organizátoři (a jejich festivaly) vnímáni. Jako přátelské, neformální, otevřené — bez společenských bariér. Touto svou an-

41) Rozhovor s Janou Slezákovou a Evou Pavlovičovou vedla Eliška Děcká, 13. 10. 2013, archiv autorky.

42) Katalog k Mezinárodnímu festivalu animovaných filmů Fest Anča 2011, s. 3.

43) Katalog k Přehlídce animovaného filmu 2011.

gažovanou rolí v rámci nezávislé animační komunity naznačují svou důležitost uvnitř ní. Tak, jak ji například zmiňuje i Michaela Pavlátová.

Na úspěchu obou festivalů je důležitý i tým organizátorů, který je na obou festivalech mladý — rozhodně mladší než obvykle. Udělali si festival takový, jak se líbí jim — a jejich vrstevníkům.⁴⁴⁾

Snad i pro tuto mladost, neformálnost a vymezování se vůči tradičním (festivalovým, společenským) pravidlům lze najít mnoho podobností mezi těmito dvěma festivaly a karnevaly, včetně jejich pro komunitu prospěšných, ozdravných účinků.

Závěr

Tato případová studie ukazuje na příkladu dvou festivalů nezávislé animované tvorby PAF Olomouc a Fest Anča v Žilině, jak důležitou komunitní (vzdělávací, propagační, motivační, sebe-utvrzující, obrozeneckou) roli mohou podobné festivaly sehrávat. Doplnuje tak současná festivalová studia o analýzu této specifické funkce festivalů v rámci lokálních kinematografií a upozorňuje na možnost rozšířit oblast zájmu i na specifické divácky orientované malé festivaly nezávislé animované tvorby. Zároveň studie slouží i jako další z příkladů ilustrujících důležitost propojení teoretických tezí a písemných pramenů s osobními přímými svědectvími z praxe, jak je nabízejí prameny orální. Obzvláště na poli animačních studií je takovýto přístup žádoucí⁴⁵⁾ vzhledem k úzké provázanosti praktiků a teoretiků (animátorů, novinářů, organizátorů festivalů, kurátorů, podporovatelů, diváků a mnoha dalších), kteří se spolupodílejí na směřování a vývoji komunity — v tomto případě konkrétně nezávislé autorské animace. Je tak možné studii vnímat i jako vstupní bod pro další podobně specifické výzkumy sledující různorodé marginalizované kreativní komunity (např. po mediální, finanční, producentské či distribuční stránce), budující si své (byť mnohdy jen dočasné) vlastní světy v pomyslných „karnevalových“ bublinách. Model, který může být v dnešní době rozpoznatelný zdaleka nejen v komunitě nezávislé animace.

44) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 28. 12. 2013, archiv autorky.

45) Viz například Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Illuminace* 21, 2009, č. 5, s. 4–54.

Mgr. Eliška Děcká (1982)

Vystudovala filozofickou fakultu (obor filmová věda) a právnickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, v současnosti je doktorandkou FAMU. Ve své dizertační práci se zabývá aktuálními produkčními a distribučními podmínkami nezávislé autorské animace v Čechách a na Slovensku a porovnává je s praxí animátorů a animátorek tzv. newyorské nezávislé animační scény.

Citované filmy:

Děti noci (Michaela Pavlátová, 2008), *Nevěrné hry* (Michaela Pavlátová, 2003), *Pandy* (Matúš Vizár, 2013), *Simpsonovi* (The Simpsons; Matt Groening, 1989–2014).

SUMMARY

Carnivals for the Animation Community*Czech and Slovak Festivals of Independent Animation Films
and their Role in the Animation Community*

Eliška Děcká

This text aims at drawing attention to the importance of the community aspect of today's festivals of independent auteur animation and the creation of so-called imagined communities (as originally described and analysed by Benedict Anderson) within them. Two specific Czech and Slovak festivals are used in the text as case studies: the Festival of Film Animation Olomouc (PAF) and Fest Anča Žilina. It employs oral history and its methodology as the main approach to a deeper analysis of the potential role of such festivals within the independent animation community. The author proceeds from the assertion that these types of festivals, within such marginalized communities as the independent animation community (for example, from the production, distribution or media point of view), have certain typical characteristics of medieval carnivals (as described and analysed by Michael Bakhtin) and could therefore provide similar benefits for the people involved.