

Animasofie aneb Soukromá věda bez pravidel

Ülo Pikkov, *Animasofie: Teoretické úvahy o animovaném filmu*. Praha: NAMU 2017.

Jméno estonského animátora a režiséra Ülo Pikkova není ani v českém kontextu nijak neznámé. Když před několika lety zažila estonská animace výraznou vlnu zájmu, právě Pikkov byl i na českých festivalech považován za jednu z tváří nastupující generace, jež dokazovala, že estonský animovaný film není jen synonymem pro jeho nejpopulárnějšího představitele Priita Pärna. A to i přesto, že Pärn měl coby pedagog na Pikkova a některé jeho generační soupeřníky výrazný vliv, ježž bylo možné vysledovat i ve výtvarném rukopisu těchto tvůrců. Kromě technologicky poměrně široce rozkročené filmové tvorby se v roce 2006 k Pikkovově činnosti přidalo i pedagogické působení na katedře animace Estonské akademie umění, kde pak vyučoval deset let. V pedagogické praxi lze přitom hledat původ Pikkovovy snahy animované snímky nejen tvořit, ale také teoreticky uchopit. Výsledkem tohoto úsilí se potom stala kniha *Animasofie*, vydaná v roce 2010 jak v estonské, tak v anglické verzi. Nyní vyšla v českém překladu.

Ülo Pikkov není prvním praktikujícím animátorem, filmařem či umělcem, který se zároveň uchyluje k teoretickým úvahám. Jeho zkušenost vycházející z prostředí malé východoevropské kinematografie, navíc obohacená o pedagogické působení, je však na první pohled příslibem pod-

nětných úhlů pohledu na médium animace. Ta díky technologickému rozvoji nejenže neustále posouvá své vlastní hranice, ale čím dál tím výrazněji překračuje i hranice své příslušnosti k filmovému médiu. Jistou nedůvěřivost nicméně vzbuzuje už samotný titul knihy, za který Pikkov údajně vděčí svým vlastním studentům z akademie. Slovo je složeninou dvou kořenů, latinského „anima“ a řeckého „sofia“, přičemž „podobně jako řecké slovo ‚filosofia‘ můžeme překládat jako ‚lásku k moudrosti‘ nebo ‚touhu po věděni, animasofie může znamenat ‚moudrost duše‘ nebo nadneseně ‚moudrost animace‘ čili ‚vědu o animaci‘“ (s. 7). Započít první vlastní teoretickou práci vymezením nového vědního oboru, do značné míry ignorovat existující diskurs a zároveň tvrdit, že kniha má být „krůčkem k návodu na skvělý animovaný film“ (s. 7) — takový přístup evokuje jak pseudointelektuální velikašství, tak rychlokvasné příručky typu „jak napsat dobrý scénář“. Bohužel, přestože autor v úvodu tvrdí, že jeho záměrem bylo provokovat, a vybízet tak čtenáře k dalším úvahám, podobně jako sám název vyznívá i celá poměrně útlá příručka, jež se za ním skrývá, poněkud bezradně a neukotveně.

Kniha je rozdělena do jedenácti tematických kapitol. Do nich obsahově spadají dějiny animovaného filmu, úvahy o obecných fenoménech

času či prostoru, uchopení praktičtějších aspektů práce filmaře na příběhu, tvorbě postav či výrobě zvuku, ale i „případové studie“, ve skutečnosti krátké rozborů konkrétních filmů. V závěru je text doplněn o subjektivně vystavěný přehled dějin a významných animovaných filmů. Na rozsah výrazně nepřesahující sto stran jde o zaměření značně široké, s čímž souvisí i nevyhnutelná stručnost. Ta by — zvláště ve spojení s přehlednou strukturou krátkých odstavců, z nichž mnohé se věnují i naprostým technologickým základům animace — nemusela být na škodu, pokud bychom se rozhodli vnímat knihu jako učebnici či skripta pro začátečníky. Při čtení knihy je však evidentní, že vytvořit „pouhá“ skripta Pikkov nezamýšlel. Výklad technologických základů a elementárních pouček se dostává do kontrastu s metodologicky neukotvenými úvahami a hrubě zjednodušujícími výklady dějin filmu, z nichž je zjevná autorova snaha vydobýt animovanému filmu uznání coby plnohodnotnému uměleckému druhu. Přestože by se tedy mohlo zdát, že pro knihu slibující „teoretické kapitoly“ je strukturovaný výklad o technologických základech nedostatečnou náplní, u Pikkova jsou paradoxně nejproblematictější oddíly, v nichž se tomuto technicistně výkladovému přístupu vzdaluje.

Úlo Pikkov ve své knize nepřichází ani s vlastním teoretickým konceptem, ani nepřináší přehled různých přístupů a jejich aplikací na animaci. Namísto toho předkládá napříč jednotlivými kapitolami útržkovité a povrchní teze, často nepodložené další argumentací, které nekonfrontuje s možnými odlišnými pohledy, ale pokouší se je prezentovat coby jediné možné. Pro tento účel autor často využívá myšlenky známých filozofů či teoretiků, jež nezřídka samoúčelně ohýbá pro vlastní účely, jako například v momentě, kdy se na dvou krátkých odstavcích vypořádá s platónskou filozofií a Platóna přitom označí za prvního teoretika animace. Tento problém zřejmě souvisí i s omezeným objemem zdrojů, s nimiž Pikkov pracuje či — lépe řečeno — které uvádí. V knize lze totiž narazit na místa, která jsou nepřiznaný-

mi, ovšem zcela evidentními citacemi. Děje se to například v pasáži, kdy Pikkov (tradičně poněkud svérázným způsobem) pracuje s tezí Marshalla McLuhana, aniž by ji citoval či dokonce ukotvil v aktuálnější akademické perspektivě. Ačkoli by bylo možné leckteré překročení akademických zvyklostí omluvit tvůrčím konceptem, v daném kontextu se nelze ubránit pocitu hrubého porušování citační etiky.

Ve svých výkladech dějin filmu potom Pikkov s odbornými zdroji nepracuje takřka vůbec. V lepším případě uplatňuje značně nekritický přístup — například v kapitole věnované zvuku prezentuje ozvučení filmu *STEAMBOAT WILLIE* (1928) jako výsledek pouhého osobního rozhodnutí Walta Disneyho (s. 116) — v tom horším se dopouští výslovných chyb. Jen o několik odstavců dále (s. 123) se tak zabývá synchronním zvukem ve filmech *BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA* (1927) a *MUŽ S KINOAPARÁTEM* (1929), přestože oba snímky vznikly jako němé.

Nepřesnosti a manipulací se autor mnohdy dopouští ve zjevně upřímné snaze vykreslit animovaný film jako médium hodné skutečné úcty. Opakovaně se přitom vytvářením samoúčelných protikladů pokouší doložit mediální specifitu animovaného filmu, který do úmoru porovnává s filmem hraným. Zároveň se v době, kdy se hranice animace čím dál více rozostřují a začínají zasahovat do nových oblastí, Pikkov snaží úporně chránit čest animovaného filmu, opakovaně nadřazovaného „pouhé“ animaci, s níž se dnes setkáváme v mnoha aspektech běžného života. Přílišného vymezování hranic se ovšem autor nedopouští pouze při hledání mediální specifity animovaného filmu a dokazování jeho vyšší hodnoty (třeba ve srovnání s animací uživatelských rozhraní). V textu věnovaném filmové (či chcemeli animační) teorii totiž překvapuje rovněž naprostá zahleděnost do svého vlastního oboru a absentující reflexe příbuzných diskursů — například toho feministického, když autor bez jakékoli problematizace konstatuje, že „Disneyho Sněhurka představuje obecný obraz upřímné

a laskavé mladé dámy“ (s. 108). (Nutno podotknout, že v tomto ohledu knize nepřidá ani český překlad, pořízený z anglické verze knihy, jenž v daném kontextu nereflektuje navíc ani postkolonialistickou perspektivu a výraz „First Nations“ bez uzardění převádí jako „indiánské obyvatelstvo“.)

Ačkoli byla kniha již několik let legálně a zdarma k dispozici na internetu v anglické verzi, s českým překladem zřejmě *Animasofie* vstoupí do širšího povědomí odborné obce. Je přitom důležité zmínit, v jakém kontextu překlad vznikl. I přes existenci dvou významnějších, odlišně vyprofilovaných a hojně navštěvovaných festivalů zaměřených na animaci lze v České republice najít jen značně úzkou skupinu badatelů, kteří se animovaným filmem odborně zabývají. Z rozvíjejícího se oboru tzv. animačních studií (animation studies) není v češtině k dispozici téměř žádná literatura (jak původní, tak překladová), animaci se soustavně nevěnuje žádné z významných periodik. Důsledkem je velmi obtížná startovní pozice pro jakýkoli nový výzkum či odborný zájem. České psaní o animaci navíc tradičně trpělo značnou popisností, již sice někteří pamětníci oceňují jako dobrý způsob, jak se seznámit s nedostupnými filmy ze zahraničních festivalů, ovšem v soudobé situaci je zapotřebí nových impulzů. Otázka však zní, do jaké míry je v tomto ohledu přínosná právě *Animasofie*.

Přestože české vydání vyšlo i s novou předmluvou autora, podstatnější je zde obsáhlý původní doslov teoretičky Elišky Děcké. Ta svým příspěvkem vyplňuje část obrovské mezery, kterou má českojazyčná literatura v oblasti animation studies. Jak autorka zdůrazňuje, již od založení mezinárodní Společnosti pro animační studia (Society for Animation Studies) v roce 1987 poskytuje tento obor prostor interdisciplinární metodologii a komunikaci mezi teorií a praxí, a to díky cílenému budování společné komunity odborníků. Výsledkem je podle Děcké výrazné uplatnění prakticky zaměřených výzkumů, které sama dělí do tří základních typů. Zatímco orálně-historický vý-

zkum má dnes své pevné místo i v dalších příbuzných oborech, za relativní specifikum animačních studií bychom mohli považovat zbývající dvě kategorie: tzv. umělecký výzkum, podle autorky realizovatelný dokonce i formou sebereflexivního animovaného díla, a teoreticko-praktické výzkumy animátorů. I když tuto možnost autorka u druhé z kategorií nezmiňuje, mohli bychom sem zařadit například také disertace praktikujících animátorů, jejichž počet začíná postupně narůstat, čímž dochází k nepozorovanému rozšiřování u nás stále ještě neetablovaného oboru.

Ani Eliška Děcká se ve své stati zcela neubráníla některým nástrahám, které souvisejí s obecným rozostřením kategorií v animačních studiích — nelogicky směšuje filmovou teorii s dramaturgií, a podobně jako Pikkov se nevyvaruje ani přehnaně vzletných slov, jako když Vlastu Pospíšilovou označuje za „žijící legendu české animace“ (s. 153). A snad i díky svému vlastnímu odbornému zaměření (i když je zde nutné mít na paměti omezený rozsah knižního doslovu) také v uvažování o animaci nepřekračuje hranice filmového média. Do konfliktu s Pikkovovou urputnou snahou hledat mediální specifitu pravého animovaného filmu se ovšem přesto dostává, když tvrdí, že „obdobně jako neexistuje jediná pravda s velkým P, neexistuje ani jeden animovaný film s velkým A. Zatímco pro mnoho praktiků a teoretiků může stát v centru zájmu celovečerní animovaný film, jiní přikládají největší význam krátké autorské nezávislé tvorbě, anebo veřejnosti nejznámější animované seriálové produkci či animaci využití ve vzdělávání nebo dokumentární praxi“ (s. 176).

V dané situaci se Eliška Děcká nemohla vyhnout odkazu k Pikkovovu textu coby referenčnímu bodu své statě, a zřejmě i proto se v úvodu nevzdává opatrného chválení a současně (vedle zcela oprávněného pocitu přehlížení animace v akademickém prostředí) také akcentu na vzájemnou nedůvěru mezi teorií a praxí v oboru animace. Jestliže však autorka chtěla dokázat unikátní propojení teorie a praxe v oboru animačních

studií, nelze se ubránit dojmu, že zdůrazňování takovéto nedůvěry je do značné míry účelové a ve výsledku zakrývá (ať záměrně, či nezáměrně) závažné metodologické nedostatky Pikkovy knihy. Její obhajobě nenapomáhají ani čtyři body, které autorka v závěru svého příspěvku předkládá jako protiváhu možných rizik teoretické práce praktiků, „jako třeba nedodržení metodologických rámců či opomenutí již zavedených pojmů“ (s. 197). Tyto body, jež vycházejí z textů Paula Wellse a Paula Warda, zahrnují „obohacení animační teorie o nové perspektivy“, „obohacení animační teorie o nová a jinak snadno přehlédnutelná témata“, „posun směrem k větší aktuálnosti teoretických výzkumů“ a „popularizaci animačních studií i animace jako plnohodnotného kreativního uměleckého média“. S výjimkou posledního bodu, o jehož naplnění se snaží až přesopřilíš, se Ůlo Pikkov, byt sám aktivní tvůrce a pedagog, s vyjmenovanými cíli naprosto mĳí. Namĳsto rozvinutĳ nosnĳch tĳmat zabředává v rámci své soukromĳ vĳdnĳ disciplĳny bez pravidel do povrchnĳ vřebĳmajĳcĳch ųvah a fabulacĳ založenĳch na zastaralĳch koncepcĳch.

Āeskĳ vydání knihy *Animasofie: Teoretickĳ kapitoly o animovanĳm filmu* vĳce neř cokoli jinĳho vyvolává otaznĳky nad edicĳnĳm zámĳrem vydavatele, jĳmř je Nakladatelstvĳ Akademie mųzickĳch umĳnĳ v Praze. Vydání dalřĳ uĳebnice zĳkladų animace se vedle starřĳch a metodologicky kvalitnĳřĳch pųřĳruĳek Edgara Dutky¹⁾, Jiřĳho Kubiĳka²⁾ ĳi Jiřĳho Plasse³⁾ zdĳ jako nadbyteĳnĳ, deklarovanĳ parametry „ucelenĳ teorie animace“ (s. 206) — aniř bychom problematizovali, co mĳ termĳn „ucelenĳ teorie“ vlastnĳ znamenat — vřak kniha rovnĳř v řĳdnĳm pųřĳpadĳ nenaplųňuje. Zdĳ se, jako by spolu s autorem ani vydavatel pųesnĳ nevĳdĳl, komu je publikace urĳenĳ a k jakĳmu ųĳĳelu mĳ slouřit. Na svĳ atraktivitĳ navĳc nezĳskĳvĳ ani

řĳdnĳm grafickĳm zpracovĳnĳm, ani pųipojenĳm studijnĳho filmovĳho materiĳlu na dnes de facto vymřelĳm nosĳĳi DVD. V obou tĳchto aspektech je pųitom v pųřĳpadĳ nakladatelstvĳ vysokĳ umĳleckĳ řkoly zamĳřenĳ na oblast audiovizĳ oprĳvnĳnĳ oĳekĳvat podstatnĳ progresivnĳřĳ pųřĳstup. V situaci, kdy se pųĳvĳ *Animasofie* stĳvĳ v ĳeskĳm jazyce jednou z nejvřyznĳřĳch teoretickĳch knih zamĳřenĳch na animaci, se lze obĳvat, aby jejĳm hlavnĳm dopadem nebyla na stranĳ řirřĳ obce badatelų a filmovĳch teoretikų jeřřĳ vřyznĳřĳ nedųvĳra vųĳĳi animaci a oboru animation studies jako celku.

Matĳ Forejt

1) Edgar Dutka, *Minimum z dĳĳin svĳtovĳ animace*. Praha: NAMU 2004; Edgar Dutka, *Scenĳristika animovanĳho filmu / Minimum z historie ĳeskĳ animace*. Praha: NAMU 2006.

2) Jiřĳ Kubiĳek, *Ųvod do estetiky animace*. Praha: NAMU 2004.

3) Jiřĳ Plass, *Zĳklady animace*. Plzeų: Nakladatelstvĳ Fraus 2009.