

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Diplomová práce

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Katedra filmových studií

Diplomová práce
Eliška Děcká

Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu

PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.

Praha 2011

Poděkování za pomoc při vzniku této diplomové práce patří v první řadě mé vedoucí PhDr. Petře Hanákové, Ph.D., a osmi režisérkám, které laskavě souhlasily s poskytnutím osobních výpovědí pro tuto diplomovou práci – Báře Dlouhé, Kristině Dufkové, Galině Miklínové, Michaelle Pavlátové, Ludmile Polákové, Vlastě Pospíšilové, Marii Procházkové a Lucii Štamfestové; dále Dr. Marií Lorenzo Hernández a Dr. Gan Sheuo Hui za poskytnutí cenných konzultací; Kateřině Athéně Rejdové za poskytnutí zázemí při dokončovacích pracích; Sylvě Polákové, Šárce Gmitterkové, Jindřišce Bláhové a Jaromíru Fulnekovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného či stejného titulu.

V Praze dne 29. července 2011

Podpis

Tato diplomová práce analyzuje nakládání s autobiografickými elementy v díle režisérek českého animovaného filmu. Pomocí rozboru výpovědí osmi aktivních režisérek, získaných na základě metodologie orální historie, a dále textové analýzy jimi natočených animovaných filmů (stejně tak jako aplikací základních principů animačních studií) odpovídá na otázku, zda z perspektivy genderu existují v díle režisérek českého animovaného filmu inklinace k využívání autobiografických motivů. Mimo to se tato diplomová práce zamýšlí rovněž nad potenciálem animačních studií obecně a ukazuje jejich efektivní využití ve spojení s příbuznými vědními disciplínami. Díky tomu poznatky získané v rámci této diplomové práce přesahují hranice animované tvorby a zasahují i do širších společensko-historických souvislostí, jako je například politicko-ekonomická transformace po roce 1989 v Československu/České republice.

Klíčová slova: animovaný film, autobiografičnost, animační studia, gender, politicko-ekonomická transformace po roce 1989.

This MA thesis analyses the use of autobiographical elements in animated films of contemporary female directors. The thesis employs data obtained from in-depth interviews with eight individual directors. As the main methodological tool for conducting these I used oral history. These data were further combined with the gender-specific textual analysis and interpretation of their films, regarding the main principles of animations studies. The goal was to reach a conclusion whether there is any inclination towards the use of autobiographical elements in animated films of Czech female directors. The thesis also contemplates the potential of animation studies in general and its effective use in connection with other academic disciplines. This approach leads towards obtaining findings, outreaching the mere sphere of animation and that may be enriching in the context of political-economic transformation after 1989 in Czechoslovakia/Czech Republic, for example.

Keywords: animated film, autobiography, animation studies, gender, political-economic transformation after 1989.

OBSAH

Úvod	s. 8
1 Orální historie	s. 11
1.1 Orální historie, animační studia a ženské autorství	s. 11
1.2 Metodologické postupy orální historie využité při výzkumu	s. 14
1.3 Faktická a emocionální svědectví získaná v rámci výzkumu	s. 18
2 Animační studia	s. 20
2.1 Animační studia, jejich vývoj a výzvy	s. 20
2.2 Současný stav animačních studií v ČR	s. 23
2.3 Současné trendy animačních studií ve světě	s. 25
2.3.1 Propojení teorie s praxí	s. 26
2.3.2 Interdisciplinarita	s. 30
2.3.3 Zapojení minorit	s. 32
3 Autorský krátký animovaný film	s. 34
3.1 Animovaný film obecně a hledání jeho definic	s. 34
3.2 Je definice animovaného filmu skutečně zapotřebí a proč?	s. 35
3.3 Autorství v autorském krátkém animovaném filmu	s. 37
3.4 Výrazové prostředky autorského krátkého animovaného filmu	s. 43
3.5 Distribuce autorského krátkého animovaného filmu	s. 48
4 Ženské autorství v animaci	s. 50
4.1 Peníze	s. 51
4.2 Vlastní pokoj	s. 53
4.3 Přínos žen autorek animované tvorbě	s. 54
5 Autobiografičnost v animovaném filmu	s. 57
5.1 Animovaný film a proud podvědomí	s. 57
5.2 Auto/biografie	s. 59
5.3 Specifika autobiografické tvorby ženských autorek v animaci	s. 61
6 Způsob výběru témat v animaci a vlivy na toto rozhodování	s. 63
6.1 Politické vlivy	s. 63
6.2 Finanční vlivy	s. 65
6.3 Distribuční vlivy a vliv dětského publika	s. 68
6.4 Vliv únavy a opotřebování	s. 71
6.5 Vliv školního prostředí a následného vhození do reality	s. 72

6.6 Vlivy a okolnosti volby využití autobiografičnosti v animaci u zpovídaných autorek	s. 75
7 Animované alter ego	s. 79
7.1 Vnitřní zrcadlení autorky skrze námět	s. 79
7.2 Vnější zrcadlení autorky skrze pohyb a vizuální podobu	s. 87
7.3 Vnitřní a vnější zrcadlení zároveň skrze dokumentárně-animovaný autoportrét	s. 93
7.4 Shrnutí nakládání s animovaným alter egem ve všech jeho podobách	s. 95
8 Animované dětství	s. 97
8.1 Reflexe vlastního dětství	s. 97
8.2 Reflexe dětství vlastních dětí	s. 102
8.3 Shrnutí reflexe dětství v animovaných filmech českých režisérek	s. 105
9 Reflexe aktuálně prožívaného	s. 107
9.1 Partnerské vztahy	s. 109
9.2 Specifická ženská zkušenost	s. 112
9.3 Animace jako deník	s. 113
9.4 Shrnutí reflexe aktuálně prožívaného	s. 115
10 Reflexe autorského já v zakázkové tvorbě	s. 117
10.1 Zakázková tvorba pro Českou televizi	s. 118
10.2 Zakázková tvorba pro neziskový sektor	s. 122
10.3 Shrnutí reflexe autorského já v zakázkové tvorbě	s. 124
Závěr	s. 126
Citované filmy	s. 130
Bibliografie	s. 132
Citované přednášky	s. 136
Soupis obrazové přílohy	s. 137
Obrazová příloha	s. 138

Úvod

Cílem této diplomové práce je prozkoumat a analyzovat nakládání s autobiografickými elementy v díle režisérek českého animovaného filmu. Pomocí rozboru výpovědí osmi aktivních režisérek, získaných na základě metodologie orální historie, a dále textové analýzy jimi natočených animovaných filmů stejně tak jako aplikací základních principů animačních studií (propojení teorie s praxí, interdisciplinarita a zapojení minoritních perspektiv) chci získat odpověď na otázku, zda z perspektivy genderu existují v díle režisérek českého animovaného filmu inklinace k využívání autobiografických motivů a zda lze v tomto směru nalézt tendence společné více autorkám. Tyto poznatky chci zároveň zasadit do kontextu světové ženské animované tvorby a zjistit, zda se nakládání s autobiografičností v českém animačním prostředí vyznačuje nějakými specifiky, či zda naopak zapadá do globálnějšího ženského autorského trendu. Získané poznatky dále zasadím do širšího socio-ekonomicko-politického kontextu České republiky s ohledem na výrazná, nejen produkční a distribuční specifika transformačního období po roce 1989. Tímto začleněním (rekontextualizací) práce vycházející původně z animačních studií do kontextu neanimačních (ale úzce souvisejících) oblastí chci získat odpovědi na otázky, jaký mají nalezené poznatky širší společenský význam a co vypovídají o současném stavu českého animovaného filmu obecně.

Je to totiž právě otevřenost animačních studií, jejich flexibilita, schopnost propojovat se příbuznými vědními obory a následně z nich čerpat, v čem vidím hlavní přínos této mladé a stále se dynamicky rozvíjející akademické disciplíny. Animační studia podobně jako animovaný film samotný dokážou mnohdy číst nečekaně mezi řádky. Obdobně jako v animovaném filmu (dle slavné McLarenovy definice) není nejdůležitější to, co na první pohled vidíme v jednotlivých záběrech, nýbrž to neviditelné, co se děje mezi nimi – vznik iluze pohybu,¹ tak i animační studia často přináší nejzajímavější poznatky v oblastech, kde jsou na první pohled nerelevantní –

¹ „Animace není umění pohyblivých kreseb, ale umění kreslených pohybů; to, co se odehraje mezi každými dvěma okénky, je mnohem důležitější než to, co je na nich; animace je tedy umění manipulace s neviditelnými mezerami mezi jednotlivými okénky.“ Jiří Kubíček, *Úvody do estetiky animace*. Praha: AMU 2004, s. 8.

neviditelné.² Tak jako animovaný film vzniká často ve tmě³ a byl po mnoho desítek let přehlížen jako pouhá dětská zábava, i animační studia stále ještě někdy bojují se svou „dobou temna“, když jsou nespravedlivě přehlížena a nedoceňována. Jejich obrovský potenciál (animovaná audiovizuální tvorba je dnes ve svých nejrůznějších podobách de facto všudypřítomná a zasahuje do bezpočtu oblastí lidské aktivity) zůstává stále nevyužit. Zejména v České republice je i kvůli silné tradici dětské tvorby animovaný film stále zbytečně svazován a škatulkován do této jediné z mnoha jeho rozličných podob.

I z těchto důvodů jsem během tří let sběru dat pro tuto diplomovou práci postupně dospěla k závěru, že vedle zodpovězení samotné otázky, jak české animátorky ve svých filmech nakládají s autobiografickými motivy, je stejně podstatné odpovědět i na otázku, jak po teoretické stránce co nejefektivněji nakládat s animovaným filmem, jak plně využít potenciál animačních studií. V případě této práce tedy co všechno může autorská krátká animovaná tvorba českých animátorek vypovědět o tak rozličných problematikách, jako jsou například genderová (ne)rovnost, politicko-ekonomická transformace ČR po roce 1989, tradiční chápání historie umění, marginalizace či autobiografičnost.

Na základě toho se práce dělí do dvou zhruba stejně velkých částí. Prvních pět kapitol (Orální historie, Animační studia, Autorský krátký animovaný film, Ženské autorství v animaci, Autobiografičnost v animaci) je svým laděním spíše metodologických, zatímco druhých pět (Způsob výběru témat v animaci a vlivy na toto rozhodování, Animované alter ego, Animované dětství, Reflexe aktuálně prožívaného, Reflexe autorského já v zakázkové tvorbě) se více soustředí na samotnou textovou analýzu. Tyto dva pohledy se však v diplomové práci často prolínají, obdobně jako se v animačních studiích mnohdy prolíná teorie s praxí, akademické bádání s tvůrčím prostředím. I já jsem se během tří let realizace této diplomové práce pohybovala

² Například i zdánlivě nepodstatná zábavná kreslená postavička Betty Boop dokáže pod správným úhlem pohledu vypovědět mnoho o americké cenzuře a politickém vývoji USA obecně. Viz Eliška Děcká, Betty Boop: Boop-Oop-A-Doop/Animovaná hvězda, která narušila Disneyho sladké růžové sny. *Cinepur* 15, 2008, č. 58, s. 8-9.

³ „Jean-Luc Godard kdysi slavně prohlásil, že film je pravda čtyřicetkrát za sekundu. Pokud budeme parafrázovat McLarena, můžeme říct, že animace je temný interval pětadvacetkrát za sekundu.“ Benjamin Cook – Gary Thomas (eds.), *The Animate! Book: Rethinking Animation*. London: LUX 2006, s. 15.

střídavě na straně akademického (účast na konferencích Society for Animation Studies, publikování pro časopis *Illuminace*)⁴ a tvůrčího (dramaturgická spolupráce s festivaly, účast ve festivalových výběrových komisích)⁵ animačního prostředí a jsem přesvědčena, že oba úhly pohledu byly pro výslednou podobu práce stejně přínosné. Doufám tedy v podobném duchu, že tato diplomová práce přinese obohacující informace a poznatky nejen pro samotnou zvolna rozkvétající oblast animačních studií v ČR a další badatele a badatelky, kteří by se chtěli reflexi a analýze animované tvorby věnovat, ale stejně tak snad i zajímavé poznatky či inspiraci pro tvůrčí komunitu českých animátorek a animátorů obdobně jako pro místní produkci a distribuci animovaných filmů.

⁴ Aktuální vývoj této diplomové práce jsem představila například na konferenci Society for Animation Studies v příspěvku nazvaném *Autobiographical Elements in Animated Films of Czech Female Directors*, předneseném 11. července 2009 v Atlantě, nebo také na letošní konferenci SAS 18. března v Athénách příspěvkem částečně se tématu mé diplomové práce dotýkajícím *Changing Tradition in Changing Times – Evolution of Czech and Slovak Puppet Animation after Political Transformation in 1989*. Dále jsem vývoj tohoto výzkumu prezentovala postupně v časopise *Illuminace*: Eliška Děcká, Projekty: Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 178-182. Eliška Děcká, Vlastní animační pokoj: Současný autorský animovaný film pohledem českých režisérek. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 99-111.

⁵ V současnosti například dramaturgicky připravuji genderově zaměřenou sekci pro Přehlídku animovaného filmu v Olomouci, výrazně vycházející právě z realizace této diplomové práce a přenášející mnoho z jejích teoretických poznatků do festivalové dramaturgické praxe.

1 Orální historie

Jako jeden z hlavních metodologických přístupů pro získávání pramenů pro tuto diplomovou práci byly využity postupy orální historie. Orální historie tedy v rámci tohoto výzkumu není chápána jako samostatný multidisciplinární obor, nýbrž jako metodologický soubor určitých postupů vedoucích k co nejefektivnějšímu sběru dat – v tomto případě k zaznamenání osobních zkušeností, postojů a názorů autorek českého animovaného filmu. Při stanovování základních pravidel pro realizaci svého orálněhistorického výzkumu jsem vycházela kromě osobních konzultací v Centru orální historie⁶ především z metodologické publikace *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*, vydané týmem historiků z tohoto centra. Aplikovala jsem z ní následující definici orální historie:

Jedná se o řadu propracovaných, avšak stále se vyvíjejících a dotvářejících postupů, jejichž prostřednictvím se badatel v oblasti humanitních a společenských věd dobírá nových poznatků, a to na základě ústního sdělení osob, jež byly účastníky či svědky dané události, procesu nebo doby, které badatel zkoumá, či osob, jejichž individuální prožitky, postoje a názory mohou obohatit badatelovo poznání o nich samých, případně o zkoumaném problému obecně.⁷

V případě této diplomové práce se zkoumaným problémem stalo ženské autorství v oblasti autorského krátkého animovaného filmu a autobiografické motivy v něm, osobami, jejichž individuální prožitky, postoje a názory obohacují badatelovo poznání, osm autorek těchto filmů, a jako postup bylo zvoleno osm dvoufázových rozhovorů (vyprávění a následné interview).

1.1 Orální historie, animační studia a ženské autorství

Při volbě metody orální historie pro tento výzkum sehrála velkou roli inspirace ze zahraničí, kde jsou v posledních letech postupy orální historie v souvislosti s tématem

⁶ Více informací o Centru orální historie a jeho aktivitách na <http://www.coh.usd.cas.cz/cs/>.

⁷ 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.

ženského autorství v animovaném filmu hojně využívány.⁸ Ve svém textu nazvaném *Vedení animačního výzkumu* je zmiňuje i teoretička Maureen Furniss:

Alternativní cesta k návštěvám archivů je vytvořit si vlastní data. Například korespondencí či vedením rozhovorů s konkrétními jedinci zapojenými do zkoumané animované produkce. Těmi nejzajímavějšími subjekty pro takovéto rozhovory často bývají lidé na okraji, jejichž přínos bývá obvykle přehlédnut.⁹

A například i jedna z prvních vědeckých aktivit neziskové profesní organizace Ženy v animaci (Women in Animation – WIA) byl orálněhistorický výzkum, v jehož rámci byly archivovány desítky rozhovorů se ženami působícími v nejrůznějších profesních oblastech animované tvorby, od režisérek až po pomocné profese. K vysvětlení tohoto aktivního dění na křižovatce orální historie, ženského autorství a animačních studií může posloužit bližší pohled na některé podobné rysy a oblasti zájmu orální historie a animačních studií.

Orální historie inklinuje k demokratizačnímu, otevřenému pojetí dějin a snaží se obohatit tradiční úzký historický kánon o hlas minoritních, v historiografické literatuře opomenutých, tzv. umlčených skupin (*mute groups*) stejně jako o reflexi tzv. malých dějin neboli mikrohistorie a individuálních prožitků. Orální historie bývá také často popisována jako tzv. dějiny „psané zdola“ (*history from below*), zaměřující se na rozměr každodennosti.¹⁰ Animační studia v kontextu filmových studií (a autorský krátký animovaný film například v distribučním kontextu), podobně jako tvorbu žen v

⁸ Měla jsem možnost seznámit se s podobně zaměřenými výzkumy například ze Španělska či Austrálie. Isabel Herguera – Begona Vicario, *Mamá quiero ser artista: Entrevistas a mujeres del cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio 2004. Maria Quingley, *Women Do Animate*. Sydney: Insight Publications 2005.

⁹ Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. London: John Libbey Publishing 2005, s. 10.

¹⁰ Viz například Selma Leydesdorff, Gender and the Categories of Experienced History. *Gender & History* 11, 1999, č. 3, s. 597-611. Kim Golombisky, Gendering the Interview: Feminist Reflections on Gender as Performance in Research. *Women's Studies in Communication*, 2006, č. 2, s. 165-192. Kim Golombisky – Derina Holtzhausen, „Pioneering Women“ and „Founding Mothers“: Women's History and Projecting Feminism onto the Past. *Women and Language* 28, 2005, č. 2, s. 12-22. Jane S. De Hart, Policy History, Gender History, and Interactive Learning. *The History Teacher* 31, 1997, č. 1, s. 33-59.

kontextu dějin umění a ostatně i postavení žen v kontextu dějin obecných, je možné klasifikovat jako takovéto umlčené skupiny. Oba obory tedy sdílí zájem o minoritní pohled na dějinný vývoj i aktuální společenské dění, jak připomíná i filmová teoretička Kateřina Surmanová v úvodu sborníku *Ostrovny animace*, zaměřeného právě na reprezentaci minorit v animovaném filmu:

Nejen filmová a úžeji animační studia zažívají v posledních třech dekadách sílící 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, mnohasměrná logika souvislostí; písemné údaje doplňují křehká orální svědectví. Pravda už není monolit, ve kterém nelze najít ani skulinku, jíž by pronikaly pochybnosti, stává se mihotavou strukturou jako pointilistický obraz.¹¹

Podobnou myšlenkou, jakou vyslovuje Surmanová, když přirovnává pravdu k pointilistickému obrazu, se zabývá například i feministická socioložka Penny Summerfield, když mluví o postupném odklonu od historických výzkumů hledajících jedinečnou, encyklopedickou pravdu (*truth*) směrem k výzkumům zaměřujícím se primárně na nalezení významu (*meaning*) dané historické situace či fenoménu.¹² Ostatně chybějícího minoritního/ženského pohledu na interpretaci dějin si už v první polovině minulého století prozíravě povšimla Virginia Woolf, když ve svém eseji upozornila na to, že se ženy v historických pracích objevují jen výjimečně a jednotlivě:

Ale žena středních vrstev, nevládnoucí ničím víc než hlavou a charakterem, se v žádném případě nemohla jakkoliv zapojit do těchto velkých hnutí, která ve svém souhrnu vytvářejí historikův pohled na minulost ... Schází nám, napadlo mne – a proč to nějaká nadaná studentka z Newnhamu nebo Girtonu nezjistí? – spousta informací: v jakém věku se vdávala, kolik zpravidla měla dětí, jak vypadal její dům, jestli měla vlastní pokoj, jestli vařila, jestli obvykle mívala sluhu.¹³

A v podobném opomenutém/vynechaném postavení se častokrát nachází i ženy v rámci animované tvorby. Teprve v posledních letech se jim začala věnovat zasloužená větší

¹¹ Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrovny animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010, s. 9.

¹² Penny Summerfield, *Dis/composing the Subject: Intersubjectivities in Oral History*. In: Tess Cosslett – Celia Lury – Penny Summerfield (eds.), *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London: Routledge – Taylor & Francis Group 2000, s. 92.

¹³ Virginia Woolfová, *Tři guineje / Vlastní pokoj*. Praha: OWP 2000, s. 255.

pozornost, která úzce souvisí s jejich postupným prosazováním se v další (z celkového pohledu animovaného průmyslu) marginalizované oblasti – autorském krátkém filmu.

Tato práce by tedy ráda zaplnila tuto informační mezeru na poli české animované tvorby. Kromě zmiňovaných orálněhistorických výzkumných vzorů ze zahraničních animačních studií mi v tomto směru jako inspirace posloužily české a slovenské výzkumy Pavly Frýdlové či Zuzany Kiczkové,¹⁴ zaceľující onu „díru“ po chybějících informacích z obecného historického pohledu, či práce Martiny Pachmanové, zaměřující se z genderového hlediska na dějiny umění.¹⁵ Na rozdíl od těchto výzkumů obecnějšího rázu se tato diplomová práce kvůli svému rozsahu věnuje pouze úzce vymezenému problému autobiografičnosti; pro svůj výzkum jsem si jej vybrala na základě inspirace dílem feministické socioložky Liz Stanley, která ve svých textech vyzvedá právě význam autobiografičnosti marginalizovaných mezi marginalizovanými (v našem případě tedy žen aktivních na poli autorského krátkého animovaného filmu).¹⁶ Proto doufám, že orálněhistorický výzkum naslouchající ženským autorkám a jejich zkušenostem (mikrohistoriím) z tvůrčího prostředí autorského krátkého animovaného filmu může doplnit chybějící informace a obohatit současný kánon českých animačních studií, zaměřených stále především na historický diskurs „velkých jmen“.

1.2 Metodologické postupy orální historie využité při výzkumu

První fází realizace mého výzkumu byla volba jednotlivých narátorek (zpovídáných autorek). Na základě konzultací v Centru orální historie jsem vzhledem k rozsahu diplomové práce zvolila jako vhodný počet osm narátorek, které jsem chtěla do

¹⁴ Například: Zuzana Kiczková a kol., *Pamäť žien. O skúsenosti sebaútvárania v biografických rozhovoroch*. Bratislava: Iris 2006. Pavla Frýdlová, *Ženy mezi dvěma světy*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008.

¹⁵ Například: Martina Pachmanová, *Neznámá území českého umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo 2004. Milena Bartlová – Martina Pachmanová (eds.), *Artemis a dr. Faust: Ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha: Academia 2008. Martina Pachmanová (ed.), *Věrnost v pohybu*. Praha: OWP 2001. Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*. Praha: OWP 2002.

¹⁶ Liz Stanley, *The Auto/biographical I: Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press 1992.

výzkumu zapojit. Při výběru konkrétních jmen jsem vycházela ze snahy získat co nejpestřejší vzorek v současnosti stále aktivních českých autorek. Usilovala jsem, aby ve výběru figurovaly:

1. různé generace autorek (nikoliv z důvodu samotného věku, ale především kvůli svým zkušenostem s animovanou tvorbou za různých produkčních, finančních a distribučních podmínek, například před rokem 1989, na počátku devadesátých let či neaktuálněji v současnosti);
2. různá vzdělávací zázemí (FAMU, VŠUP, Střední filmová škola v Písku ad.);
3. zkušenosti z odlišných tvůrčích oblastí mimo animovaný film (hraný film, dokument, konceptuální umění, ilustrace, reklamní tvorba);
4. různé zastoupení autobiografičnosti v díle autorek (nevybírala jsem pouze autorky, u nichž jsem byla přesvědčena, že je autobiografické motivy oslovují, jelikož jsem se chtěla dozvědět i důvody, proč tomu tak třeba není);
5. různý způsob tvůrčí práce (z hlediska technik i zapojení/nezapojení velkého/malého počtu spolupracovníků do výroby filmu);
6. různý přístup k animaci z profesního hlediska (animace jako pouhý koníček, animace jako hlavní zdroj obživy, animace jako jedna z oblastí tvorby autorky).

Věřím, že skrze osm oslovených autorek – Michaelu Pavlátovou, Vlastu Pospíšilovou, Marii Procházkovou, Kristinu Dufkovou, Galinu Miklínovou, Báru Dlouhou, Ludmilu Polákovou a Lucii Štamfestovou – se mi podařilo této pestrosti docílit. Prvotně jsem pro výzkum oslovila Michaelu Pavlátovou a Vlastu Pospíšilovou, které pro jejich zkušenosti a rozsáhlost jejich díla považuji za základní kámen této diplomové práce a bez jejichž zapojení by podobný orálněhistorický výzkum zaměřený na české animační prostředí neměl ani smysl. Po jejich souhlasu se zapojením do výzkumu jsem oslovovala další narátorky, částečně na základě metody *snowball sampling* (nabalování sněhové koule – doporučení od dříve oslovených narátorek), částečně na základě znalosti jejich tvorby a životopisu tak, aby bylo docíleno zamýšlené co největší pestrosti. Všechny oslovené narátorky se spoluprací na výzkumu souhlasily, žádná neodmítla. Mnoho oslovených projevilo naopak potěšení, že se někdo o autorský animovaný film odborně vůbec zajímá a že mohou být součástí tohoto výzkumu (což byl jeden z mnoha drobných detailů, na něž jsem během realizace rozhovorů narazila a

kteří indikovaly, že autorský krátký animovaný film skutečně stojí na pokraji zájmu nejen širší, ale například i užší filmové profesní veřejnosti). Jedinou technickou komplikací bylo v mnoha případech logisticky náročné stanovování termínu, což v sobě však – s trochou nadsázky – neslo již samotné autobiografické prvky, jelikož nejčastějším důvodem přeložení setkání bylo hlídání dětí, vnoučat nebo jiné překřížení rodinných a pracovních povinností.

Každému prvnímu setkání s konkrétní autorkou/narátorkou předcházelo co nejdůkladnější seznámení se s její tvorbou i s dříve poskytnutými rozhovory. V případě studia filmů jsem se mohla obrátit na archiv uměleckých škol (FAMU, VŠUP) a archiv festivalu animovaných filmů Anifest. Při prvním setkání probíhal rozhovor většinou formou životopisného vyprávění. Narátorky byly vyzvány, aby dle svých preferencí a uvážení vyprávěly o své cestě k animovanému filmu, o své tvorbě a aspektech, které jsou při ní pro ně důležité. Často se však stávalo, že narátorky, které nejsou zvyklé na dlouhý souvislý projev – bylo třeba povzbuzovat drobnými dotazy, aby mohly komunikovat pro ně přirozenějším způsobem, proto už některá první setkání svou formou připomínala spíše rozhovory než zamýšlená životopisná vyprávění. V období mezi prvním a druhým setkáním potom vždy proběhl rozbor prvního rozhovoru, na jehož základě byly připraveny dotazy pro druhé setkání, které již probíhalo více formou klasického rozhovoru. Vždy jsem však narátorkám ponechávala maximální prostor, co se týče preference jednotlivých témat a dotazů (o některých filmech například chtěly mluvit více, o jiných méně), protože i z míry jejich zájmu a nadšení jsem získávala podstatné informace (například o tom, které vlastní snímky preferují a které jsou pro ně osobně důležité). Veškeré záznamy (celkem tedy osm dvojic vyprávění a rozhovorů) jsou k dispozici v podobě souborů ve formátu RealPlayer v mém elektronickém archivu.

Při přípravě a vedení jednotlivých rozhovorů i během jejich následné analýzy a interpretace jsem vycházela jednak z obecných zásad orální historie, uvedených například v metodologické publikaci *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*, a z oficiálních Tipů pro tazatele dostupných na webových stránkách Centra orální historie, jednak z detailnějších a pro tento výzkum vhodnějších konkrétních poznatků a zkušeností feministické socioložky Kim Golombisky, získaných v rámci realizace jejích orálně historických výzkumů a zachycených v textu *Gendering the Interview: Feminist Reflection on Gender as Performance in Research*. V části zabývající se možnými komplikacemi a výzvami nejen jejího výzkumu, ale také

genderově-orálního výzkumu obecně upozorňuje Golombisky na následující možná rizika či chyby (*blunders*),¹⁷ na které bylo třeba se soustředit i v rámci mého výzkumu:

1. Riziko nedostatku pramenů

Míněním je obecný nedostatek záznamů o zkoumané látce, která většinou stojí na okraji zájmu etablovaných vědeckých oborů (tak jako například animační studia a animovaný film). V mém případě se jednalo o obtížnou dostupnost některých filmů, o jejichž přesnější existenci a archivaci neměly občas poněti ani samotné autorky, a naprostou nedostatečnost několika málo filmových databází, obsahujících údaje o filmografiích autorek a autorů animovaného filmu (oslovené autorky se v nich často ani nevyskytovaly).

2. Riziko nerozpoznání stereotypů

Tímto rizikem se rozumí především tendence ke stereotypnímu přisuzování „ženských charakteristik“ osloveným narátorkám, v orálněhistorických genderově zaměřených výzkumech stále přítomné. Proto jsem se zejména snažila vyhnout se při vedení rozhovorů přílišnému soustředění na rodinný/partnerský život autorek stejně tak jako na druhé straně automatickému a šablonovitému přisuzování feministických aspektů jejich tvorby a genderové sebereflexe jejich pozice žen jako umělkyně.

3. Chyba v aplikování mužsky orientovaného hodnotového systému

Za touto chybou se skrývá automatické zapojování společností nabízených patriarchálních hodnot a významů do genderově zaměřených výzkumů, které by se jim už ze své podstaty měly vyhýbat. Snažila jsem se proto například nebrat jako relevantní a větší pozornosti hodné kritérium počtu získaných ocenění jednotlivých autorek za jejich filmy či kritérium jejich společenské a mediální známosti a popularity. Rozhodující nebyla ani míra příznivosti odborné kritické reflexe jejich díla. Mnohem důležitějším kritériem byl naopak charakter samotných filmů, zkušenosti autorek s animovanou i jinou kreativní tvorbou, jejich školní a životní cesta k animaci a jejich ochota a schopnost souvisle mluvit a reflektovat sebe i své dílo.

¹⁷ Kim Golombisky, *Gendering the Interview: Feminist Reflections on Gender as Performance in Research*. *Women's Studies in Communication* 2006, č. 2, s. 177-181.

4. Riziko pokušení vytvářet hrdinky

Toto riziko úzce souvisí s předcházející chybou, spočívající v automatickém přebírání mužsky orientovaného hodnotového systému (tradiční dějiny jsou plné mužských géniů a hrdinů), zároveň však odráží i častý nešvar mnoha genderově orientovaných výzkumů, zabývajících se tzv. „ženami průkopnicemi“ či ženami v náročných profesních/tvůrčích oblastech s mnoha každodenními praktickými výzvami. Takovouto oblastí může být po finanční i distribuční stránce rovněž prostředí marginalizovaného autorského krátkého animovaného filmu. I vzhledem k přímé znalosti české produkční a distribuční situace a osobním kontaktům s autorkami jsem se tedy snažila zaměřit se na skutečnou podstatu výzkumu – nakládání s autobiografickými motivy – a vyvarovat se vytváření „hrdinných mučednických charakterů“.

5. Riziko potřeby ospravedlňovat předmět výzkumu

Míněním je především častý sklon orálněhistorických genderově zaměřených výzkumů obhajovat jejich důležitost a význam v protikladu k tradičním výzkumným postupům. Tento sklon totiž může do výzkumu přinášet nadbytečný aktivismus či jakési „fanouškovství“, které by mohly hodnotu výsledků získaných poznatků paradoxně spíše oslabit. Snažila jsem se tedy při argumentaci a analýze vycházet co nejvíce z filmových pramenů a záznamů jednotlivých rozhovorů.

1.3 Faktická a emocionální svědectví získaná v rámci výzkumu

Na závěr této kapitoly bych chtěla ještě zdůraznit, že smyslem a hlavním cílem získávání orálních svědectví nebylo odhalit nějaká doposud skrytá šokující fakta. Mnohem více jsem usilovala o zachycení atmosféry specifického tvůrčího prostředí autorského krátkého animovaného filmu a jeho reflexe z pohledu žen autorek. Zároveň, vzhledem k zaměření výzkumu na nakládání s autobiografickými motivy, bylo právě osobní orální svědectví často jediným způsobem, jak se přiblížit k potvrzení či vyvrácení postulované autobiografičnosti. Inspirací pro tento spíše plošně, na pokrytí mnoha „mikrohistorií“ zaměřený výzkum mi byl postoj feministické socioložky Susan Rubin Suleiman, která se k orálněhistorickým svědectvím vyjádřila v rozhovoru s Martinou Pachmanovou:

Myslím si, že ačkoliv jsou svědecké dokumenty považovány za „autentičtější“, protože jsou – nebo se alespoň zdají být – „bezprostřední“ a „nenacvičené“, měli bychom k nim přistupovat jako ke každému jinému historickému dokumentu, tedy s dávkou skepse i respektu ... Měli bychom mít vždy osobní odpovědnost a ptát se, na jaké úrovni to které svědectví vůbec může fungovat. Chceme je využít k tomu, abychom ustanovili nová „fakta“? Pokud ano, pak musíme mít nějaká ověřovací kritéria. Se svědectvím ale můžeme pracovat také z jiných důvodů než kvůli získávání faktů. Můžeme například využít jejich emotivnost. Budeme-li brát v potaz geografické, kulturní, politické a psychologické zvláštnosti člověka, který s námi sdílí své vzpomínky, pak se i svědectví může stát součástí dějin. Osobní svědectví – a může být faktické i emocionální – by nemělo být vytrženo ze širších souvislostí, jež mu dávají historický význam.¹⁸

V případě své práce se domnívám, že získaná osobní svědectví (i vzhledem ke zvolenému tématu autobiografičnosti) stojí na rozmezí svědectví faktického a emocionálního. Se Susan Rubin Suleiman rovněž souhlasím, že realizace podobného výzkumu bez zasazení do širšího kontextu by postrádala smysl. Ostatně zasazení do aktuálních historických okolností a širší pohled na zkoumaný problém je i jednou ze základních zásad orální historie stejně tak jako animačních studií: například Maureen Furniss ve své stati o obecných náležitostech animačních výzkumů upřednostňuje „projekty, které se vedle samotného historického výzkumu nevyhýbají teoretickým implikacím a které nezanedbávají vnější společenské vlivy a historické okolnosti“.¹⁹ I z těchto důvodů považuji za nezbytné v následujících kapitolách – před samotnou textovou analýzou filmů na základě získaných orálněhistorických svědectví – důkladně představit teoretické pozadí své diplomové práce, předmět jejího výzkumu, tj. autorský krátký animovaný film, a roli genderového aspektu v této tvůrčí oblasti. V neposlední řadě je pak pro hlubší dosah výzkumu důležité analyzovat i možné vnější vlivy na rozhodování autorek (jak co se volby témat filmů týče, tak i z pohledu potenciálního zapojení autobiografických motivů). Věřím, že právě díky tomuto zasazení získaných informací v podobě orálních svědectví do širšího kontextu získám poznatky reflektující reálnou situaci, a budu tak moci dojít k důkladněji podloženým závěrům ohledně nakládání s autobiografickými motivy v díle režisérek českého animovaného filmu.

¹⁸ Martina Pachmanová (ed.), *Věrnost v pohybu*. Praha: OWP 2001, s. 77.

¹⁹ Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. London: John Libbey Publishing 2005, s. 10.

2 Animační studia

Animační studia²⁰ (Animation Studies) jsou podobně jako předmět jejich zkoumání – animace – vnitřně různorodým, dynamicky se vyvíjejícím oborem. Jejich historie je v porovnání s filmovými studii, která bývají často zjednodušeně označována jako množina neoddiskutovatelně zahrnující i animační studia, poměrně krátká. O to intenzivněji však čerpají z úspěchů a berou si ponaučení ze slepých uliček bohatší historie filmových studií, snaží se o úzký kontakt s dalšími spřízněnými humanitními vědními obory a kladou důraz na výrazné propojení teorie s praxí, jak se budu dále snažit doložit v této kapitole; budu se v ní zabývat rovněž tím, jak zásady a principy animačních studií aplikuji ve své práci.

2.1 Animační studia, jejich vývoj a výzvy

Důležitým historickým momentem, který by mohl být také považován za „oficiální vznik“ animačních studií, je rok 1987, kdy Harvey Deneroff založil Společnost pro animační studia (Society for Animation Studies, dále jen SAS). Tato mezinárodní společnost sdružující akademiky a akademičky z celého světa byla založena za účelem podpory a propagace animačních studií stejně jako pro vytvoření široké mezinárodní platformy, umožňující efektivní přeshraniční spolupráci na konkrétních animačních výzkumech.²¹ V současnosti SAS pořádá každoroční konference, vydává recenzovaný

²⁰ Český překlad je v této diplomové práci použit na základě dřívějších překladů tohoto termínu, například ve sborníku *Ostrovy animace* či v časopise *Illuminace*. Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 41. Kateřina Surmanová, Úvod: Animace jako společenský skalpel. In: Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrovy animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010, s. 9.

²¹ Tato diplomová práce vznikala v úzké spolupráci s dr. Marií Lorenzo Hernández z Fakulty užitého umění Polytechnické univerzity ve Valencii, která se ve svém výzkumu věnuje právě genderovým otázkám na poli animovaného filmu stejně jako autobiografičnosti. Viz například: María Lorenzo Hernández, A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators. *Animation: An Interdisciplinary Journal* 2, 2011, č. 6, s. 73-90. María Lorenzo Hernández, Through the Looping Glass: The Self-Portrait of the Artist and the Re-Start of Animation. *Animation Studies* 4, 2010, č. 5, s. 4-58.

Animation Studies Journal (publikující příspěvky z jednotlivých konferencí), uděluje cenu pro nejlepší odbornou publikaci na poli animačních studií za každý rok či poskytuje svým členům výzkumná stipendia.²² Tato „institucionalizace“ animačních studií napomohla tomu, že začala být stále více uznávána a alespoň částečně vystoupila ze stínu filmových studií.

Maureen Furniss, bývala prezidentka SAS, popisuje rozdíl v akademickém přístupu k hranému filmu a animaci před založením SAS takto:

Ačkoliv se filmová studia rychle rozvíjela již od svého uvedení do univerzitních programů na začátku šedesátých let, animační studia zůstávala výrazně na okraji – zatímco mnoho škol nabízelo praktické kurzy animace, studiu animační estetiky, historie a teorie byl často vyhrazen pouze status volitelných, speciálních, jen příležitostně nabízených kurzů.²³

Tato marginalizace animačních studií souvisela úzce také s předsudkem, že samotný animovaný film je především dětskou zábavou. Úzké propojení mezi chápáním (a tím také uznáním) animace a animačních studií zdůrazňuje v úvodu své knihy *A Reader in Animation Studies* Jayne Pilling, když uvádí, že

během posledního desetiletí se animace snad konečně vymanila ze svého historického marginalizovaného statusu. A to jak co se týče zvětšujícího se dospělého publika, které je zvědavé na různorodou nabídku produkce označené nálepkou animace, tak i pokud jde o akademické prostředí. Tento nárůst akademického zájmu reflektuje sílicí uznání animace jako média, které pokrývá mnohem širší paletu filmů než jen kreslené seriály pro děti. Vznik SAS je důkazem této změny přístupu stejně jako krokem k dalšímu uznání animačních studií v budoucnosti.²⁴

Úzký vzájemný vztah mezi statusem animačních studií a animovaného filmu zdůrazňuje rovněž Brian Wells. Vztah animace a animačních studií přitom vnímá nikoliv jako vztah jednosměrný, nýbrž oboustranně potenciálně přínosný. Podobně jako Pilling shledává také on jako jeden z důvodů (i v dnešní době přetrvávajícího) neakceptování či nerespektování animačních studií na akademické půdě

²² Více informací o činnosti SAS stejně jako jednotlivé texty publikované v Animation Studies Journal na <http://gertie.animationstudies.org/index.php?option=frontpage&Itemid=22>, [cit. 22.7. 2011].

²³ Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. Londýn: John Lingey 2005, s. 4.

²⁴ Jayne Pilling, *A Reader in Animation Studies*. Sydney: John Lingey 1997, s. 2.

chybné chápání animace mnoha akademiky jako pouhé dětské zábavy, jejímž cílem je jen prodat více přeslazených cereálií dětem k snídani, či jako popkulturní dětskou výživu založenou na vtípcích, jako je plácání po zadku.²⁵

Upozorňuje však na to, že poškozeným při takovémto povrchním uvažováním nejsou pouze animační studia, ale i samotný animovaný film:

Programy vyučující animační praxi by se měly výrazně opírat o poznatky animační teorie. Bez těchto poznatků a legitimacy, kterou animační historie a teorie přináší, budou praktické kurzy animace i nadále vnímány jako něco méněcenného, co nevyžaduje tolik intelektuálního nasazení jako jiné akademické kurzy, a především výstupy z těchto kurzů nebudou tak kvalitní.²⁶

Propojení animační teorie s praxí tak Brian Wells chápe jako oboustranně obohacující a přínosné. Pro podporu tohoto názoru můžeme citovat ještě jednoho významného teoretika v oblasti animačních studií – Paula Wellse, který ve svých textech zaměřených na výchovu a vzdělávání v oblasti animace opakovaně v podobném duchu uvádí, že „není teorie bez praxe, praxe bez teorie a žádného pokroku bez historie“.²⁷

Je tedy pravděpodobné, že kdyby širší publikum mělo možnost se seznámit se širší škálou animace než s tou, která je aktuálně nabízena v televizi či kinodistribuci, mělo by to pozitivní dopady také pro animační studia jako taková. I z těchto důvodů se v poslední době na poli animačních studií objevuje stále více vědeckých prací a konferenčních příspěvků, které se zabývají produkčními a distribučními faktory v rámci animované tvorby nebo se této problematice alespoň dotýkají.²⁸ Ráda bych, aby se tato

²⁵ Brian Wells, Frame of Reference: Toward a Definition of Animation. *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1, s. 30.

²⁶ Tamtéž, s. 31.

²⁷ Paul Wells, Editorial. *Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1, s. 2.

²⁸ Velmi zajímavou dizertační práci, zabývající se polistopadovou ekonomicko-politickou transformací v ČR a jejím vlivem na animovaný film, připravuje k publikaci novozélandská teoretička českého původu Lucie Joschko. Prozatím je veřejně dostupný výtah z této práce publikovaný v rámci sborníku *Ostrovny animace*. Lucie Joschko, Politická cenzura v českém animovaném filmu: kamarád, či veřejný nepřítel? In: Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrovny animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010, s. 21-28.

práce mezi ně zařadila, jelikož i já jsem během její realizace dospěla k závěru, že se animační studia stejně jako animovaný film stále ještě nacházejí v jakémsi „obrozeneckém“ období, kdy oboustranné napomáhání ke zvyšování povědomí o animovaném filmu i animačních studiích nejen v akademické veřejnosti může pro komunitu animačních praktiků i teoretiků přinést jen a jen benefity.

2.2 Současný stav animačních studií v ČR

Reflexi současného stavu animačních studií v ČR záměrně zařazuji hned za podkapitulu o vývoji animačních studií ve světě, jelikož mnoho překážek a výzev zmíněných výše v rámci světového vývoje animačních studií je aktuálních pro současné české akademické prostředí. Stále převládá důraz na výuku a rozbor technologií a způsobu výroby animace na úkor animační teorie a estetiky. Na poli historie sice v nakladatelství AMU vyšlo několik publikací, vesměs však mají přehledový charakter.²⁹ Nej kvalitnějším a také nejrozsáhlejším příspěvkem na poli animované historie tak i nadále zůstává kompendium textů publikovaných v časopise *Film a doba*, který se v minulosti jako jediné domácí odborné periodikum animaci výrazněji systematicky věnoval.³⁰

Situace se na poli animačních studií v ČR se však v poslední době přece jen pozvolna zlepšuje díky nastupující generaci filmových vědců a vědkyň, kteří se již oprostují od zúženého vnímání animace jako dětské zábavy a rovněž nejsou tolik zatíženi kánonem velkých mistrů animátorů, jako byli Jiří Trnka, Břetislav Pojar a další. V časopise *Cinepur* pravidelně vycházejí texty věnující se animované tvorbě s hlubšími teoretickými přesahy,³¹ v roce 2009 vyšlo rovněž na animaci zaměřené číslo *Iluminace*, jehož cíle (a částečně i současnou situaci animačních studií v ČR) shrnula hostující editorka Kateřina Surmanová výstižně v úvodním editoriale:

²⁸ Jiří Kubíček, *Úvody do estetiky animace*. Praha: AMU 2004.

²⁹ Edgar Dutka, *Minimum z dějin světové animace*. Praha: AMU 2004. Edgar Dutka, *Scenáristika animovaného filmu – minimum z historie české animace*. Praha: AMU 2006. Jiří Kubíček, *Úvody do estetiky animace*. Praha: AMU 2004.

³⁰ Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba*. Praha: Film a doba 2004.

³¹ Například texty Kamily Boháčkové o krátkém autorském filmu či Kamila Fily o fenoménu japonského animé.

Následující monotematický blok vznikl z popudu zachytit tendence současného myšlení o animaci a prostřednictvím animace. Zařazené texty spojuje interdisciplinární zaměření a především snaha prozkoumávat a překračovat zažitě stereotypy uvažování o animaci jako kresleném nebo dětském filmu.³²

Tento počín na poli domácích animačních studií je o to významnější, že pracuje s jedním ze současných trendů a principů animačních studií ve světě – interdisciplinaritou. Podobně aktuální téma – animaci ve spojení s minoritami – pokrývá sborník textů vydaných v rámci Přehledky animovaného filmu Olomouc nazvaný *Ostrov animace*,³³ který vedle zmíněného čísla *Illuminace* představuje jediný původní materiál vydaný v ČR a uvažující o animaci hlouběji a v širším kontextu, s využitím poznatků z dalších spřízněných oblastí vědění, tak jak je to typické v zahraničí, například na každoročních konferencích SAS.

Významným příspěvkem na poli hlubšího uvažování o animovaném filmu i v ČR je nově vzniklý slovenský časopis *Homo Felix*, který se jako vůbec první periodikum z česko-slovenského prostředí věnuje výhradně animovanému filmu a obsahuje texty ve slovenštině i v češtině. *Homo Felix* navíc kráčí ve stopách současných světových trendů animačních studií, když klade důraz na úzké propojení animační teorie a praxe:

Tvorba není jen záležitostí talentu a broušením řemeslných zručností. Pod její kvalitu se podepisuje množství přidanych ingrediencí – orientace autora ve světovém kulturním kontextu, znalost historie a teorie oboru, vnímání a přehodnocování aktuálních ideových, žánrových či technologických trendů.³⁴

V konkrétní podobě časopisu se tato v editoriale prvního čísla nastíněná filozofie projevuje například pravidelným zařazováním obsáhlých, odborně vedených rozhovorů s autory stejně jako sondami do aktuální produkční situace na Slovensku. V tomto ohledu je zvláštního zájmu hodný fakt, že první časopis věnující se výhradně animaci nevyhází v Česku, které má v porovnání se svým sousedem výrazně bohatší animační historii, ale na Slovensku, kde je aktuální animovaná produkce na pokraji zájmu veřejnosti, na což šéfredaktorka Ivana Laučíková ve svém editoriale rovněž upozorňuje:

³² Kateřina Surmanová, Současné myšlení o animovaném filmu. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 39.

³³ Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010.

³⁴ Ivana Laučíková, Editorial. *Homo Felix* 1, 2010, č. 1, s. 1.

Nezajímavému člověku by se mohlo zdát, že na Slovensku neexistuje současná animovaná tvorba. V pásmech večerníků se opakovaně střídají staré tituly a o dlouhometrážních filmech pro kina od slovenských autorů jsme roky neslyšeli ... Animovaný film na Slovensku však žije. Má jen jiné podoby a vzhledem k distribučním standardům se jen velmi těžko dostává k divákům.³⁵

Homo Felix tak kromě jiného plní i „obrozeneckou“ funkci, když zvyšuje povědomí a upozorňuje na existenci animované tvorby (pro širší veřejnost takřka neviditelné), což je situace velmi podobná té aktuální české a také snad nejvýstižněji reflektuje současnou situaci a aktuální výzvy animačních studií v ČR.

Jistou „obrozeneckou“ funkci (kterou za aktuálního stavu animačních studií v ČR považují stále za přínosnou) plní snad i přítomná práce, zaměřující se na krátkou autorskou animovanou tvorbu, která je v ČR divákům rovněž velmi skrytá. Doufám, že i svou metodologií a teoretickým uvažováním, upřednostňujícím textovou analýzu před rozbořením technologií, bude tato práce na poli českých animačních studií přínosem a dalším krokem na cestě k aktuálnímu uvažování o animované tvorbě v širším kontextu, tak jak je tomu již ve světě běžné.

2.3 Současné trendy animačních studií ve světě

Jak už bylo řečeno výše, animační studia jsou v současnosti – podobně jako sám animovaný film – vnitřně různorodá a dynamicky se vyvíjející disciplína. Stejně jako je v dnešní době digitálních technologií složité definovat, co všechno ještě je animovaný film, nepanuje mezi akademiky ani na poli animačních studií shoda, jaké všechny oblasti zájmu lze ještě bez větších pochyb za animační studia považovat. Obdobně jako v otázce nutnosti definice animace převládá i v otázce definování animačních studií mezi akademiky tendence k velmi volným definicím. Nejvýrazněji se této problematice v posledních letech věnoval Paul Ward, současný prezident SAS, který přišel s pojmem „cesta slabé klasifikace“,³⁶ za pomoci kterého ve svých textech argumentuje, že právě

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 52n.

volné, žádným novým oblastem se dopředu neuzavírající pojetí animačních studií může této mladé akademické disciplíně (či interdisciplinární oblasti)³⁷ přinést nejvíce benefitů, spočívajících v obohacení z jiných, spřízněných disciplín.³⁸ Většina aktivních akademiků se tak v současnosti po vzoru Paula Warda nesoustředí na formální definování animačních studií, nýbrž spíše na dodržování jakýchsi základních principů aktuálních výzkumů zabývajících se animovaným filmem, které jsem pro účely této práce shrnula do tří bodů a heslovitě pojmenovala 1. propojení teorie a praxe, 2. interdisciplinarita a 3. zapojení minorit. Tyto tři principy animačních studií mi rovněž posloužily jako vodítka při výběru tématu i při samotné realizaci této práce.

2.3.1 Propojení teorie s praxí

Jak už bylo zmíněno v souvislosti s časopisem *Homo Felix*, úzce propojeným s praxí, teorie a praxe jsou si v rámci animačních studií velmi blízké. Důvody tohoto propojení můžeme hledat jednak v samotné povaze animovaného filmu, jehož tvorba těsně souvisí s řemeslnými dovednostmi, jednak v otevřeném charakteru animačních studií, díky kterému jsou schopna a ochotna přijímat i mimoakademické podněty a pohledy a za pomoci znalosti teorie a historie animovaného filmu v nich nacházet nové významy a kontexty. Mezi největší propagátory této tendence patří Paul Wells, který je mimo jiné i šéfredaktorem nejnovějšího recenzovaného periodika publikujícího právě texty zaměřující se na propojení animační teorie a praxe – *Animation Practice, Process & Production*.³⁹ Autoři jednotlivých příspěvků pocházejí jak z akademické, tak i tvůrčí obce. Paul Wells kromě potenciálního přínosu takového přístupu v editorialech časopisu reflektuje i možná rizika, spočívající v tom, že „mnoho důležitých argumentů hodných uvážení může být v neakademických textech přehlédnuto či mnoho již dříve

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Jayne Pilling mezi nejfrekventovanějšími akademickými oblastmi vstupujícími do příspěvků prezentovaných na konferencích SAS uvádí: mediální studia, studia populární kultury, sociologii, filmovou historii, filmovou teorii, feministická studia a divácká studia.

³⁹ První číslo tohoto časopisu je dostupné i on-line na <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-issue,id=1965/>. [cit. 22. 7. 2011].

akademickou obcí dohodnutých principů či vyargumentovaných postojů ignorováno“.⁴⁰ I přesto však trvá na tom, že toto riziko stojí za podstoupení, protože výsledný zisk v podobě „seznámení se s argumenty a postoji přímo z nitra animační produkce, vycházející často z nepřenositelné tvůrčí zkušenosti“,⁴¹ je nenahraditelný.

Pro tuto práci jsem z argumentace Paula Wellse převzala obezřetnost ve vztahu k výpovědím animátorek a animátorů, které vnímám vždy jako subjektivní, i v situaci, kdy se zpovídání pouštějí do hlubších, obecnějších úvah. Zároveň však podobně jako Wells musím konstatovat, že díky přímému a dlouhodobému kontaktu s tvůrčí praxí (především s vybranými osmi animátorkami) byla tato práce obohacena o postřehy a argumenty (týkající se například náročnosti dlouhodobé práce v izolaci či přímého vlivu slabé distribuce na vnímání vlastní animace ze strany autorek), se kterými bych se jiným způsobem nemohla nikdy do takové hloubky seznámit a snadno bych je ve svých teoretických úvahách opomenula.

Velkou inspirací mi byl i text Paula Warda „Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií“, za který v roce 2008 obdržel cenu Normana McLarena a Evelyn Lambert pro nejlepší odborný text věnující se animačním studiím. Ward v něm shrnuje obecné zásady zmiňované Wellsem do tří základních výzkumných principů: principu legitimní periferní účasti, principu kritického autora a principu rekontextualizace.

Princip legitimní periferní účasti částečně reflektuje dřívější (a do jisté míry stále přetrvávající) marginalizaci animačních studií. Ward argumentuje, že podobná marginalizace je typická pro všechny nové odborné disciplíny a že namísto stížností by měla animační studia z této pozice těžit. Klást ve svých výzkumech důraz na nalézání nových, nečekaných interakcí, napomáhat přesunu periferních témat do centra dění:

Člověk se něco naučí tehdy, když se aktivně zapojí do kontaktu s odlišnými kontexty. Z toho tedy vyplývá, že každé vědění se utváří neustálým kritickým hodnocením a přehodnocováním svého objektu a vztahu k jeho (mnoha) kontextům.⁴²

⁴⁰ Paul Wells, From Sunnyside to Soccer: Reading up on Animation... *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 45.

V této práci se princip legitimní periferní účasti odráží v použití marginalizovaného materiálu – krátké autorské animace – obdobně jako ve vyslyšení marginalizovaného hlasu ženských autorek tak, aby byly z periferie přeneseny do centra – do kontextu aktuálního dění na poli produkce a distribuce současné autorské animace v ČR. Jinými slovy, díky uvažování v souladu s principy legitimní periferní účasti mohou i filmy, které s trochou nadsázky „nikdo neviděl“, a autorky, o kterých „nikdo neslyšel“, vypovědět mnoho podstatného o stavu současné české animace, o které „všichni mluví a všichni se o ni zajímají“.

Ve spojitosti s principem kritického autora dělí Ward ve svém textu tvůrce na reflexivní, teoretické a kritické.⁴³ Reflexivního tvůrce popisuje jako schopného reflektovat výrobní proces animace; takovýto tvůrce se zaměřuje hlavně na technologii na úkor jiných faktorů. Teoretický tvůrce projevuje naopak sklon vyzdvihovat text jako místo, kde se nachází význam (tj. například způsob, jakým střih určité sekvence konstruuje význam). Ward však jako ideál vidí kritického tvůrce, který je jako jediný schopen „zkoumat politiku reprezentace, přecházet z textu do kontextu“. Kritického tvůrce popisuje jako autora, „který je ochotný a schopný promýšlet důsledky své práce a situovat je do společenského, historického a politického kontextu“.⁴⁴ Podobně jako Wells vnímá i Ward zapojení tvůrců do akademické debaty jako oboustranně přínosné.

Rovněž já jsem se během realizace této práce snažila o maximální zapojení zpovídaných, nejen na úrovni popisu a vzpomínání, ale i v rovině obecnější reflexe autobiografičnosti, charakteristik animované tvorby stejně jako domácího produkčního a distribučního prostředí. V mnoha případech byly k podobnému uvažování autorky nabádány zcela poprvé a často nakonec docházely k pro ně samotné překvapivým závěrům (například důvody volby vizuálních podob ženských postav nebo nevědomé využití autobiografických motivů). Někdy však naopak samy projevovaly zájem o uvažování o své tvorbě v širším kontextu (například Vlasta Pospíšilová sama realizovala vlastní statistický minivýzkum ohledně nízkého procentuálního zastoupení ženských hrdinek v loutkovém filmu). V každém případě jsem přesvědčena, že „vyprovokování“ autorek k hlubším úvahám nejen na téma autobiografičnosti znamenalo velký přínos pro výslednou podobu této práce a napomohlo k získání mnoha nenahraditelných poznatků z prostředí animované tvorby. Obdobně doufám, že i já jsem

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

(například seznámením autorek s existující podobnou zahraniční tvorbou) napomohla k rozšíření jejich obzorů a možných zdrojů inspirace.

Princip rekontextualizace úzce souvisí s již zmíněnou (záměrnou) slabou klasifikací animačních studií i animace samotné – s jakýmsi tichým konsenzem mezi akademiky opřít se od jasných a čistých definic ve prospěch toho, aby se animační studia i animace zbytečně neuzavíraly před novými „vnějšími“ podněty. „Animace existuje na křižovatce širokého spektra diskursů,“ připomíná Paul Ward, „tyto diskursy uchopuje a rekontextualizuje, ale současně je jimi uchopována a rekontextualizována.“⁴⁵ Jinak řečeno, v nových kontextech je obohacován i pohled na samotnou animaci. Zároveň však také animace a animační studia přinášejí nové poznatky pro oblasti vědění, které se dříve animaci třeba vyhýbaly. Nutnost neuzavírat se okolním oblastem a uvažovat o animaci v širším společenském kontextu byla rovněž jedním z hlavních argumentů Andrewa Darleyho v úvodním příspěvku na jedné z konferencí SAS, v němž vyzval badatele na poli animačních studií, aby své výzkumy zbavili „provinčního přístupu“ a stali se „odvážnějšími v hledání hlubších významů, aby výsledky svých výzkumů zasazovali do širšího kontextu, a především aby brali v potaz neustále se měnící společenské, politické a ekonomické okolnosti“.⁴⁶

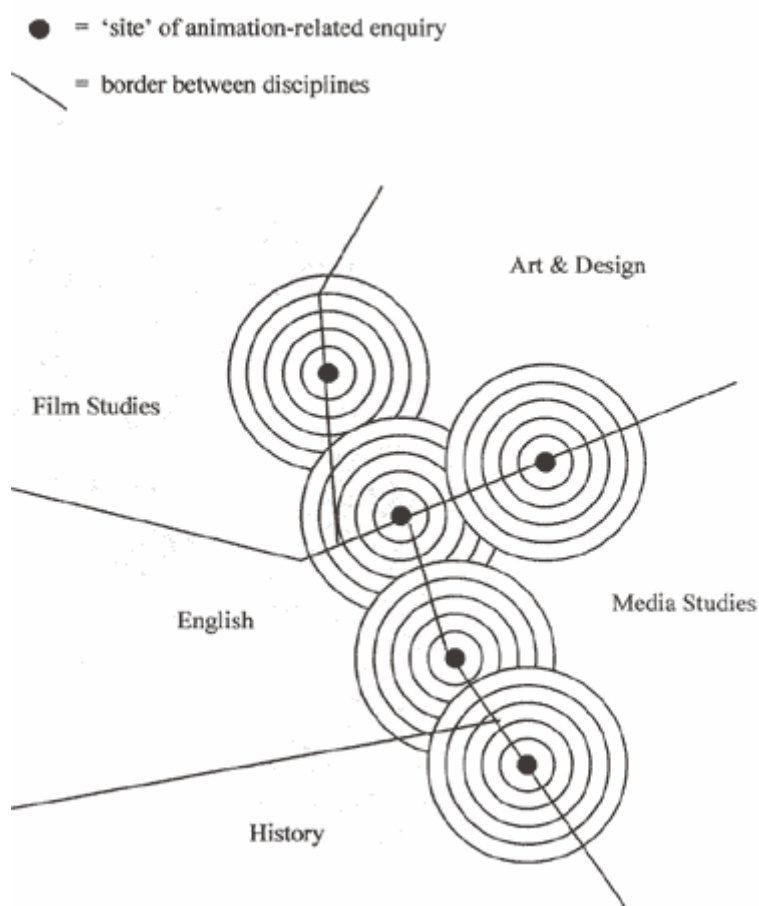
Tuto současnými badateli většinou přijímanou filozofii jsem se snažila promítnout i do své práce, když jsem poznatky z oblasti animačních studií uváděla do kontextu genderu, orální historie, aktuální produkční a distribuční situace českého animovaného filmu a v neposlední řadě rovněž do kontextu ekonomicko-politické transformace, kterou česká společnost po roce 1989 prošla. Domnívám se, že právě prostřednictvím této rekontextualizace animačních studií vyjde v závěru mé práce jasně najevo, že animace a uvažování o ní může napomoci k lepšímu pochopení mnoha společenských fenoménů či problémů, i když se na první pohled může zdát, že s touto tvůrčí oblastí vůbec nesouvisí.

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

⁴⁶ Andrew Darley, „On the Persistence of Animation.“ Předneseno jako úvodní příspěvek konference Society for Animation Studies, Atlanta, 10. července 2009.

2.3.2 Interdisciplinarita

Princip interdisciplinarity v animačních studiích úzce souvisí s výše analyzovaným pojmem rekontextualizace a v mnoha ohledech se s ním logicky překrývá, jelikož obě zásady sdílejí společný cíl – otevřít animační studia co největšímu množství podnětů z mimoanimačních oblastí. Na tomto místě bych tedy chtěla pro lepší ilustraci uvést model, který ve svém textu zaměřujícím se právě na interdisciplinaritu⁴⁷ používá Paul Ward, a zapojit jej do kontextu své práce (obr. 1).



Obr. 1. Model vztahu animačních studií a příbuzných disciplín, převzato z Paul Ward, *Animation Studies, Disciplinarity and Discursivity*, *Reconstruction* 3, 2003, č. 2.

⁴⁷ Paul Ward, *Animation Studies, Disciplinarity and Discursivity*. *Reconstruction* 3, 2003, č. 2.

Černé zvýrazněné body uprostřed jednotlivých kruhů představují oblasti zkoumání související s animací, a tedy i s animačními studii. Dalo by se proto říct, že všechny tyto černé body dohromady představují jakousi interdisciplinární mnohaúrovňovou křižovatku, na které se animační studia a oblast jejich zájmu nacházejí (viz zmíněnou cestu slabé klasifikace animačních studií). Úsečky protínající v různých směrech jednotlivé kruhy jsou pak symbolem pro hranice mezi slovně pojmenovanými disciplínami, které Paul Ward považuje za nejvíce spřízněné s animačními studii: filmová studia, výtvarné umění, mediální studia, literatura (zde označeno jako „English“, z kontextu celého článku však vyplývá, že autor má na mysli spíše literaturu a jazyk jako takové) a historie.

Když jsem tento model aplikovala na svůj výzkumu o nakládání s autobiografickými elementy v animovaných filmech ženských režiserek v ČR, dospěla jsem k pokrytí všech zmíněných disciplín a zároveň si lépe uvědomila jednotlivé zvýrazněné body průniku (a tedy vzájemné souvislosti a vlivy získaných poznatků) v rámci svého výzkumu.

Filmová studia jsou v přítomné práci zastoupena jednak samotnými animovanými filmy autorek, jednak i kontextem celovečerního hraného filmu, kterému se některé z nich (Michaela Pavlátová, Maria Procházková) v posledních letech začaly také věnovat. Výtvarné umění se zde objevuje v reflexi jednotlivých použitých výtvarných technik, v analýze vizuální podoby ženských hrdinek (možného alter ega) či v připomenutí kontextu ilustrace, oboru, do nějž některé autorky rovněž vstupují (Galina Miklínová, Ludmila Poláková). Mediální studia jsou zastoupena kontextem televizní tvorby, především večerníčků (Bára Dlouhá, Galina Miklínová). Oblast jazyka a literatury se pak v mém výzkumu konkretizuje nejen reflexí použitých scénářů, ale také knižních počinů úzce souvisejících s animovanou tvorbou, které mají některé autorky již také za sebou (Kristina Dufková, Galina Miklínová). A konečně historie je zde reprezentována použitím metodologie orální historie při získávání jednotlivých výpovědí i jejich následném rozboru a také zasazením získaných výpovědí do širšího kontextu politicko-ekonomické transformace v ČR po roce 1989. Věřím tedy, že tento výzkum je přínosně otevřen s animací spřízněným oblastem, a že tedy smysluplně naplňuje interdisciplinární princip animačních studií.

2.3.3 Zapojení minorit

Animační studia byla a mnohdy ještě stále jsou marginalizovanou, méně podstatnou minoritou žijící ve stínu filmových studií. I tento faktor mohl tedy sehrát roli v tom, že zájem o minoritní témata a výpovědi prochází napříč tolika aktuálními texty a výzkumy o animaci. Významnější příčinu vedoucí k tomuto principu animačních studií však nacházím především v jejich novosti a aktuálnosti, díky které se interdisciplinárně otvírají mnoha dalším vědeckým oblastem a trendům, mezi něž právě zájem o minority v poslední době rovněž patří, jak uvádí i Kateřina Surmanová v úvodu sborníku *Ostrovny animace* (viz citaci v podkapitole 1.1). A právě krátký autorský film, stojící na okraji finančních a distribučních zájmů (a de facto svým způsobem také minoritní tvůrčí oblast), nabízí často ideální tvůrčí prostředí pro vyjádření minoritních témat, zájmů a preferencí. Obdobně nápomocný pro prezentaci minorit a jejich problémů (často úzce souvisejících se stereotypy a předsudky) může být i specifický jazyk krátké autorské animace plný zkratk a nadsázek, pokud se sám vyhne nežádoucímu zjednodušování, jak uvádí jedna z příspěvatelek téhož sborníku Nea Ehrlich:

Animace usnadňuje tvorbu kulturních stereotypů, protože může být použita jako jednoduchá vizuální zkratka, která vypouští nebo přidává žádoucí prvky. Na druhou stranu z úplně stejných důvodů může animace odhalit zažitá předsudky a kulturní stereotypy jako konstruované a falešné, protože je ukáže v přemrštěné, komické podobě nebo jednoduše tak, aby bylo zřejmé, že daný výklad je jen jedním z mnoha. Jinými slovy – zřejmá konstruovanost animace odhaluje konstruovanost kulturních stereotypů.⁴⁸

Animace tedy může být v oblasti zkratk a stereotypů nebezpečně dvojsečná, o to silnější však může být její společenské kritika a výsměch, pokud uvedené nástrahy překoná. Jako podpůrný argument této teorie mohou posloužit mnohé animované filmy či spoty vyrobené ve spolupráci s nejrůznějšími neziskovými organizacemi, propagující jejich myšlenky a cíle. (Viz například film jedné z autorek zúčastněných v mém výzkumu Galiny Miklínové *Byla třikrát jedna princezna*, zesměšňující genderové stereotypy v klasických pohádkách.) V této práci často půjde o stereotypy genderové, se kterými si autorky mnohdy – ať už vědomě či nevědomě – pohrávají. Zároveň samotné

⁴⁸ Nea Ehrlich, Sebe-prezentace a současný animovaný dokument v éře rasové profilace. In: Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrovny animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010, s. 17.

osobní výpovědi animátorek získané formou série orálněhistorických rozhovorů představují zapojení často upozadované skupiny – ženských autorek, a přinášejí tak další důležitý okrajový hlas, který může do tématu, v tomto případě nakládání s autobiografickými motivy, přinést nové světlo, díky němuž se může monolitní pravda roztržít do více možných interpretací a čtení.

3 Autorský krátký animovaný film

3.1 Animovaný film obecně a hledání jeho definic

Pojem „animovaný film“ pokrývá širokou a různorodou oblast tvorby, kterou lze jen složitě postihnout jedinou definicí. O tom svědčí rovněž dodnes probíhající debata mezi akademiky a akademičkami v oboru animačních studií o nalezení unikátního, pro praxi jednoduše použitelného vymezení animovaného filmu. I díky neustálému technologickému vývoji dnes totiž animace zasahuje do oblasti „umění, zábavy, ale například i lékařství, forenzní vědy či vzdělávání“,⁴⁹ jak uvádí jedna ze zakladatelek Společnosti pro animační studia Maureen Furniss. Teoretik Paul Wells považuje animaci „za všudypřítomnou obrazovou formu dnešní moderní doby.“⁵⁰ Jeho argumentaci podporuje ve svém textu „Animace, instalace a politika prostoru“ i teoretička Suzanne Buchan, když mluví o charakteristické „rozpínavosti animace do oblastí nových technologií, výstavních prostor i společenského prostoru jako takového“.⁵¹ Dávno už také neplatí, že animace musí být cosi zaznamenaného a trvalého, jak upozorňuje v českém prostředí třeba Martin Mazanec ve svém textu o živé animaci, která bývá pravidelně prezentována v rámci Přehlídky animovaného filmu v Olomouci.⁵² „Jedná se o animaci procesuální, která podléhá manipulaci s prezentací obrazu v reálném čase.“⁵³ Zařazením živé animace do programu přehlídky chtěli přitom kurátoři právě „inovovat problematický termín animace a animovaného filmu v rámci reflexe technologických dějin vývoje pohyblivého obrazu a současného stavu jeho digitalizace“.⁵⁴

⁴⁹ Maureen Furniss, *The Animation Bible: A Guide to Everything – from Flipbooks to Flash*. London: Laurence King Publishing 2006, s. 7.

⁵⁰ Paul Wells, *Animation – Genre and Authorship*. London – New York: Wallflower Press 2002, s. 1.

⁵¹ Suzanne Buchan, Editorial. In: Suzanne Buchan (ed.), *Animated Worlds*. London: John Libbey Publishing 2006, s. 134.

⁵² Více informací o Přehlídce animovaného filmu Olomouc na <http://www.pifpaf.cz/>.

⁵³ Martin Mazanec, Animace filmu. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 71.

⁵⁴ Tamtéž.

Vědomi si neustále nových technologií i způsobů animované prezentace tak v současnosti teoretici a teoreticky opouštějí jednověté definice animovaného filmu, které již neodpovídají současnému stavu vývoje (viz například definice Paula Wellse z roku 2000, která popisuje animaci jako „film vytvořený ručně, okénko po okénku, poskytující iluzi pohybu, jenž nebyl natočen přímo v konvenčním fotografickém smyslu“),⁵⁵ a přiklánějí se spíše k výčtu nejtypičtějších charakteristik animovaného filmu. V nejaktuálnějším textu zabývajícím se definicí animace se Brian Wells zastavuje na deseti bodech, mezi nimiž uvádí například, že:

- animace je vizuální formou komunikace,
- animace musí vytvářet iluzi fyzického pohybu nebo proměny,
- animace by měla vyvolávat dojem „živosti“,
- animace musí fungovat na principu kólenkového skládání pohybu.⁵⁶

3.2 Je definice animovaného filmu skutečně zapotřebí a proč?

Pro účely této práce však není ani tak podstatné vyjmenování všech deseti charakteristik, ke kterým Brian Wells ve svém textu nakonec dochází a které budou v budoucnu jistě podrobeny dalším akademickým diskusím. Zajímavější je jeho závěrečné zamyšlení nad tím, zda je podobné definice pro animovaný film vůbec zapotřebí. Tato debata, podobně jako ta o nutnosti či nadbytečnosti jasného vymezení animačních studií, se v posledních letech stejně jako v případě předmětu animačních studií přiklání spíše k „cestě slabé klasifikace“,⁵⁷ kdy převažuje názor nechat pole animované tvorby vágní a otevřené pro případné nově vznikající technologie a s nimi spojené invence. S tímto názorem souhlasím i já a pokládám jej za další pozitivní stránku aktuálnosti animovaného filmu. Na druhou stranu se však podobně jako Brian Wells domnívám, že veřejná diskuse a propagace aspoň náznakového vymezení pojmu

⁵⁵ Paul Wells, *Understanding Animation*. London: Routledge 2000, s. 11.

⁵⁶ Brian Wells, Frame of Reference: Toward a Definition of Animation. *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1, s. 28.

⁵⁷ Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 52.

animace může pomoci etablování animované tvorby a současně i animačních studií jako respektované oblasti autorské tvorby a akademické oblasti bádání:

Často jsem se během svého akademického působení setkával s postoji nerespektující animaci jako akademickou disciplínu hodnou univerzitního prostředí. I na univerzitní půdě totiž stále mnohdy převládá mylné uvažování o animaci jako o dětské popkulturní zábavě obsahující jen vulgární vtípky. A právě proto by se učební programy vychovávající nové animátory a animátorky měly opírat mnohem více o teoretické poznatky z oblasti animačních studií a jedním z nich je například i definice animace. Domnívám se, že vytvoření formální definice animace by výrazně napomohlo k legitimizaci animace i animačních studií na akademické půdě.⁵⁸

Podobný názor, odkazující rovněž na přetrvávající předsudky o animaci jako médiu určenému převážně dětem, zaznívá i z českého prostředí, kde jsou animační studia a autorský animovaný film oproti zahraničí ještě výrazněji upozadovány:

V tuzemském prostředí má animovaný film stále cejch pohádky nebo dětského filmu. Patrně se jedná o škodlivý vedlejší efekt kvality a dlouhodobého nazrání československé tvorby pro děti, což je teritorium, kde se zdejším animačním kruhům dostalo uznání coby oborové velmoci. Takový zjednodušující, ba přímo mystifikační náhled na vrstevnaté a polysémantické pole animace vede k tomu, že v České republice zůstává teoretické bádání okolo animace jako techniky nebo média neprozkoumaným nevýznamným územím, zatímco v zahraničí vznikají četné publikace od těch publicistických a populistických až po pravověrně akademické.⁵⁹

I z tohoto důvodu se domnívám, že pro animovaný film ani animační studia není prospěšné vyhýbat se jakýmkoliv definicím a schovávat se tak trochu alibisticky za otevřené, všemu a všem přístupné vágní pojetí animace. V následujících odstavcích jsem se tedy pokusila o co nejpřesnější definování jednoho z předmětů tohoto výzkumu – autorského krátkého animovaného filmu, v němž chci převážně zkoumat nakládání autorek s autobiografickými elementy.

⁵⁸ Brian Wells, *Frame of Reference: Toward a Definition of Animation*, *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1, s. 28.

⁵⁹ Text „Call for Papers“ k tematickému číslu *Illuminace* 4/2009 „Současné myšlení o animovaném filmu“, připravený hostující editorkou Kateřinou Surmanovou, programovou ředitelkou Přehlídky animovaného filmu – PAF Olomouc.

Autorský krátký animovaný film – výseč z rozmanité oblasti animované tvorby – jsem pro tuto diplomovou práci zvolila, protože právě v něm dostává slovo a svobodné rozhodování autora či autorky největší prostor. Proto se domnívám, že je autorský krátký animovaný film pro výzkum nakládání s autobiografickými elementy obzvláště vhodným materiálem. Zároveň je však důležité neopomíjet v definici analyzovaného filmového materiálu ani adjektivum „krátký“, jelikož stejně jako jsou různorodé formy animované tvorby, jsou různorodé i jazyky a výrazové prostředky využívané v jednotlivých odvětvích animovaného filmu. A právě řeč autorského krátkého animovaného filmu je v tomto ohledu velmi specifická a výrazně se odlišuje například od narativních struktur žánru celovečerních rodinných animovaných filmů, které se nejčastěji objevují v české kinodistribuci. Ostatně distribuci (či v případě autorského krátkého animovaného filmu v ČR lépe řečeno absenci distribuce) považují vedle specifického autorství a jazyka za třetí výraznou charakteristiku autorské krátké animované tvorby, která ve výsledné podobě filmů hraje často také významnou roli, jak vyplynulo z rozhovorů s jednotlivými animátorkami. Podrobnějším popisem těchto tří charakteristik chci v následujících třech podkapitolách (3.3, 3.4, 3.5) co nejpřesněji definovat autorský krátký animovaný film – materiál, na němž bude dále zkoumáno nakládání s autobiografickými elementy.

3.3 Autorství v autorském krátkém animovaném filmu

Tak jako jsou různorodá animovaná tvorba i animační studia, rovněž pojem autorství má v prostředí animovaného filmu mnoho navzájem se výrazně lišících podob. Nejpodrobněji se této problematice věnuje ve své knize *Animation, Genre and Authorship* teoretik Paul Wells, který dělí autorství v animovaném filmu do tří základních kategorií: nadautor (*supra-auteur*), vnitřní autor (*intra-auteur*) a tradiční nezávislý autor.⁶⁰ Pro ilustraci pojmu nadautor využívá příkladu Walta Disneyho jako autora reprezentujícího své filmy převážně navenek, zároveň však zastřešujícího filmy vznikající pod jeho jménem/značkou i stylově. Je známo, že Disney vstupoval velmi aktivně do jednotlivých fází procesu tvorby jak po designové, tak i ideové stránce. Tuto

⁶⁰ Paul Wells, *Animation – Genre and Authorship*. London – New York: Wallflower Press 2002, s. 101.

teorii jeho neustále přítomného nadautorství podporuje i fakt, že po Disneyho smrti v roce 1966 se jeho studia ocitla v dlouhodobé krizi.⁶¹ Není tedy pochyb, že i přesto, že Disney zaměstnával stovky animátorů a koloristek, jeho nadautorství nad touto dalo by se říct tovární výrobou hrálo stále významnou roli a Disney byl vždy pomyslným držitelem posledního autorského slova. V případě vnitřního autorství pak Wells jako ilustraci využívá styl tvorby Raye Harryhausena, autora mnoha animovaných trikových sekvencí v klasických hollywoodských velkovýpravných filmech převážně z padesátých a šedesátých let minulého století.⁶² Wells na několika příkladech ukazuje, že ačkoliv působil jako článek řetězce v rámci početného tvůrčího týmu, dokázal si Harryhausen na poli své tvorby zachovat autorskou nezávislost a rovněž rozhodné autorské slovo. Pro tuto práci je však nejpodstatnější třetí kategorie, kterou Wells ve své knize ilustruje příkladem kanadské nezávislé animátorky Caroline Leaf a kterou pojmenovává jako tradiční nezávislé autorství; tradiční ve smyslu dřívějších romantických představ o vzniku uměleckých děl z rukou a mysli jednoho génia, nezávislé ve smyslu minimalizace vnějších vlivů na tvůrčí proces i následnou výslednou podobu filmu.⁶³

Wells dále uvádí několik charakteristik typických pro tento tradiční způsob autorství v animovaném filmu. Obdobné charakteristiky jako on jsem našla i já při realizaci svého výzkumu, během rozhovorů a studia způsobu práce zpovídaných autorek:

1. Přímý dotyk rukou autora

V autorském krátkém animovaném filmu je autor často tím, kdo přímo vytváří animovaný materiál (kresbu, loutku, malbu na sklo apod.). Počet spolupracujících osob – prostředníků stojících mezi autorem a materiálem – je většinou minimální, pokud vůbec takovéto osoby existují. I proto je konkrétní autorství v animovaném filmu často

⁶¹ Viz například přednášku Dr. Marka Langeru *Walt Disney's Post-Death Authorship*, přednesenou na letošní konferenci Society for Animation Studies – The Rise of Creative Economy, Athény, 19. března 2011.

⁶² Například *Obluda z hlubin 20 tisíc sáhů* (*The Beast From 20 000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1952), *Jáson a Argonauti* (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963) nebo *První lidé na Měsíci* (*First Men in the Moon*, Nathan Juran, 1964).

⁶³ Paul Wells, *Animation – Genre and Authorship*. London – New York: Wallflower Press 2002, s. 72nn.

úzce propojeno s technikou používanou při tvorbě filmu či s osobitým výtvarným pojetím a je jimi charakterizováno. (V československé/české animaci je takto identifikována například Vlasta Pospíšilová s loutkou nebo Kristina Dufková s malbou na sklo.) Zároveň díky přímému dotyku autora/autorky se autorství v animovaném filmu může projevovat také skrze experimentování s novými či časově náročnými technikami a vizuální podobou filmu, jelikož to jsou nejčastěji právě autorovy ruce, které musí tyto ideje nakonec zmaterializovat. (V případě Wellsem zmiňované Caroline Leaf je to třeba časově náročná animace písku či rytí přímo do filmového pásu.) Mnoho autorů a autorek chápe svůj přímý kontakt s materiálem rovněž jako jedinou možnou záruku toho, jak udržet soulad mezi původním autorským záměrem a výslednou podobou filmu, mít kontrolu nad jeho stylovou jednotou. V rozhovorech pro tuto diplomovou práci o tom hovořila například Maria Procházková, když se rozhodla dát přednost svému, byť z jejího pohledu možná nedokonalému výtvarnému animačnímu stylu před stylovou nejednotností:

Jednou jsem dělala zakázkový film, kde jsem měla k dispozici animátory, a to mi strašně nevyhovovalo, protože já mám vždycky docela reálnou představu, jak to chci. A ono se to najednou odchýlí a nejde to tam a nejde. A pak už mám určitou hranici, kdy prostě té paní animátorce nevysvětlím, že to dělá dobře, akorát jinak, než chci já. Nemůžu ji to nechat pošesté předělat. Navíc si myslím, že to je na výsledku vidět, když film animuje víc lidí najednou. Takže já to radši budu mít třeba trošku špatně, ale sama a budu mít pocit, že jednotlivé kresby na sebe víc reagují.⁶⁴

2. Autor jako původce významu a sladění jednotlivých myšlenek filmu

Rovněž v animovaných projektech, které jsou vytvářeny na zakázku či vznikají v širším tvůrčím kolektivu, lze však v některých případech nalézt jasné stopy tradičního autorství (jak jej pojmenovává Wells), které na první pohled prozrazují, kdo je tvůrcem animací. Jako příklad může posloužit početná klipová tvorba Báry Dlouhé. Autorka během rozhovoru vzpomínala na náročnost tohoto úkolu především po invenční autorské stránce, kdy musela stále vymýšlet různé originální nápady do opakující se metráže jednotlivých klipů. Jak ale sama dodala a jak je hlavně patrné z výsledných animací, její výtvarný styl a svérázný smysl pro humor je v klipech nepřehlédnutelný a na první pohled není pochyb, kdo je jejich autorem:

⁶⁴ Rozhovor s Marií Procházkovou vedla Eliška Děcká, 1. 4. 2008.

Takováto jednoduchá metoda zkratkovitého inscenování, co jsem zažila ve Sklepeš, pak mé filmy určitě ovlivnila. Vlastně využívám v animaci asi podobně minimalistický humor, který je ale zároveň pořádně praštěný, úchylný, cynický. Jde to pak vidět i třeba v těch mých klipech, že myslím pořád „po sklepečku“, že mi nic není svaté.⁶⁵

3. Snaha o maximální kontrolu ze strany autora

Dalším nepřehlédnutelným znakem tzv. tradičního autorství je snaha o maximální kontrolu celého výrobního procesu. Na rozdíl od filmu hraného, kde by něco takového bylo jen stěží proveditelné, dává mnoho autorů a autorek přednost časově náročnější práci o samotě. Hlavní motivací jim (dle výstupů z jednotlivých rozhovorů) kromě absolutní autorské kontroly bývá i možnost neustále i během samotného výrobního procesu svobodně měnit původní autorskou ideu. Mnohdy jsou kvůli této autorské svobodě ochotni zjednodušit svou výtvarnou techniku, aby byla samostatná práce na filmu vůbec časově proveditelná, tak jako třeba v případě Michaely Pavlátové a jejího filmu *Repete*:

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 pořád nějaké změny 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.⁶⁶

4. Autor požívající umělecké svobody, do níž jen okrajově zasahují

ekonomické faktory

Další faktor tradičního autorství, kterého si Wells ve svém rozboru všímá a který rovněž vyplynul během výzkumu s českými animátorkami, je relativní ekonomická nenáročnost realizace autorského krátkého animovaného filmu například v porovnání s filmem hraným či s celovečerní animovanou tvorbou. Díky přímému kontaktu autora s

⁶⁵ Rozhovor s Bárou Dlouhou vedla Eliška Děcká, 21. 7. 2008.

⁶⁶ Stanislav Ulver, O animaci pocitů a jednoduchosti, která se komplikuje: Rozhovor s Michaelou Pavlátovou. In: Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba*. Praha: Animace a doba 2004, s. 376.

materiálem může animovaný film vzniknout skutečně i pod rukama jednoho člověka. Zároveň kvůli tomu, že u autorských krátkých animovaných filmů často nelze očekávat finanční návratnost, nejsou tvůrci zpravidla nijak omezováni producentskými tlaky či diváckými očekáváními. Na okrajovém, tak trochu mimo zájem veřejnosti stojícím poli autorského krátkého animovaného filmu tak nejednou vzniká prostor pro velmi svobodná autorská vyjádření. Této přidané hodnoty animované tvorby jsou si dobře vědomi i samotní autoři a rovněž zpovídané autorky tento pocit větší míry tvůrčí svobody v rozhovorech často zmiňují:

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 a zrak kreslením fází, ale z nějakého důvodu nás to strašně baví.⁶⁷

5. Přenos osobní vize a silná osobní investice autora

Tím, že autorský krátký animovaný film stojí na okraji ekonomických zájmů a může díky svým materiálním specifikům vznikat jako dílo jednotlivce či velmi úzkého tvůrčího týmu, dává velký prostor pro přenos osobních vizí autora bez výraznějších omezujících vlivů zvenčí. Zpovídané autorky toto velmi silné sepětí se svými filmy často zmiňovaly. Úzké pouto mezi autorkami a jejich filmy kromě výrazného osobního vkladu podporuje často také dlouhodobost a časová náročnost každého takového autorského nezávislého animovaného projektu, jak říká například Kristina Dufková:

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 nesnesla, kdyby se někomu nelíbil.⁶⁸

⁶⁷ 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. 22. 7. 2011].

⁶⁸ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 11. 7. 2008.

Podobně jako Dufková, když přirovnává své filmy k vlastní kůži („jít s kůží na trh“), i Michaela Pavlátová použila v rozhovoru velmi osobní metaforu, když své filmy a svůj vztah k nim přirovnala k vztahu matky a dítěte:

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 mám nejradši *Až navěky*, to je film, který není zas tak oblíben.⁶⁹

6. Autor jako od života odtržený upír

Poslední charakteristikou nezávislého tradičního autorství krátkých animovaných filmů, kterou zde chci zmínit, aby byl celkový obraz tohoto specifického autorství úplný, je faktor dlouhodobé a často (vzhledem k nedostatku financí na pomocné animátory) osamělé noční práce (přes den animátoři a animátorky musejí většinou vydělávat peníze zakázkovou tvorbou), která teprve po několika měsících či letech vyplodí kýžených několik minut rozpořbovaných obrázků. Paul Wells ji sice ve své knize přímo nezmiňuje, prochází však nenápadně všemi předchozími charakteristikami. Proto si myslím, že je vhodné připomenutím této „izolovanosti“ animátorů a animátorek uzavřít výčet specifík animačního autorství, jelikož tím snad lépe dokreslím, co přesně jsem měla na mysli osobní investicí autora, snahou o maximální kontrolu či přímým dotekem rukou autora.

Poetickou metaforu upíra jsem si vypůjčila z textu „O animaci a dalších upírech“ teoretičky a animátorky Marie Lorenzo Hernández, která s trochou nadsázky a fantazie nachází mezi animátory a upíry hned několik souvislostí. Podle jejího názoru spřízněnost upírů a animátorů souvisí už se samotným faktem, že animace je oživením neživého a díky svému specifickému jazyku často útočí na naše niterné pocity a podvědomí. Podobnost pak nachází i v dalších aktivitách animátorů a upírů:

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

⁶⁹ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008.

momentálního plynutí. To vše dělá z animátorů a i upírů izolované, veřejností často nechápané jedince.⁷⁰

Především onen faktor pokřiveného času byl často zmiňován také v mnoha rozhovorech realizovaných v rámci této diplomové práce a považuji jej za velmi důležitý, jelikož je mnohdy schopen ovlivnit i výslednou podobu samotného filmu či další kroky v tvůrčí dráze jednotlivých autorek. Ve spojení se specifickou slabou distribucí autorských krátkých animovaných filmů a ostatními vnějšími vlivy, které animátorům a animátorkám ztrpčují život, se tak i samotná nezávislá animovaná tvorba může snadno proměnit v upíra, který svým stvořitelům pořádně pije krev.

Všemi výše popsanými autorskými specifiky animovaného filmu jsem se snažila podpořit argument, že autorský krátký animovaný film nabízí vhodné pole pro silnou a svobodnou osobní angažovanost autorů a autorek a že je zde specifickými výrobními i dalšími vnějšími okolnostmi umožněn jejich výrazný vliv na výslednou podobu filmů a značný osobní autorský vklad. Analýza druhého specifika autorského krátkého animovaného filmu – jazyka neboli specifických výrazové prostředky – v následující podkapitole by měla pomoci dokreslit, že tento typ animovaného filmu dovede zmíněný autorský vklad vyjádřit často hlubokým a vrstevnatějším způsobem, než by se mohlo jevit na první pohled.

3.4 Výrazové prostředky autorského krátkého animovaného filmu

Autorský krátký animovaný film se vyznačuje specifickým jazykem či lépe řečeno výrazovými prostředky, které na jedné straně reflektují nutnost sdělit autorskou výpověď během krátkého časového úseku (obvykle během několika minut), na straně druhé se v nich odráží i nepřeborné vizuální možnosti, které animace umožňuje (na rozdíl od hraného filmu, úžeji spjatého s reálným světem):

Jestliže je úkolem hraného filmu představovat fyzickou realitu, pak pro animovaný film je prioritou realita metafyzická – ne to, jak věci vypadají, ale to, co znamenají.⁷¹

⁷⁰ María Lorenzo Hernández, De la animación y otros vampiros. *L'Atalante* 2010, č. 10, s. 45.

⁷¹ Paul Wells, *Animation – Genre and Authorship*. London – New York: Wallflower Press 2002, s. 1.

Autor výroku Paul Wells stejně jako třeba Giannalberto Bendazzi („Médium animace je stručné – díky zkratce, nadsázce nebo karikatuře svede sdělit v deseti minutách to, nač by hraný film potřeboval půl hodiny“)⁷² a z českých autorů například Jiří Kubíček⁷³ se ve svých textech zamýšlejí nad specifickými výrazovými prostředky autorského krátkého animovaného filmu a zmiňují několik tradičních postupů a specifik, která se ve formátu krátkého animovaného filmu nejčastěji uplatňují. Trefnost jejich výběru jsem se vždy snažila doložit příkladem z filmů autorek zpovídáných pro tuto diplomovou práci.

1. Nadsázka

Pro animaci je díky její neomezené výrazové škále neživých postav a nereálné mizanscéně typický sklon k přehánění a nadsázce, která napomáhá ráznějšímu, rychlejšímu a často také vtipnějšímu sdělení konkrétní myšlenky. Na druhou stranu však necitlivé využití tohoto prvku může vést stejně tak ke stereotypnímu zobrazení a charakterovému zploštění. Za nadsázku lze například ve filmu *Malé pohádky* Kristiny Dufkové označit příběh o tlusté princezně, která byla tak velká, že si s dotěrnými draky poradila tím, že je jedla. Ve filmu můžeme vidět, jak drak vletí přímo do úst přehnaně zvětšené princezně, která vzápětí jen spokojeně polkne.

2. Zkratka

Tento další typický animační prvek úzce souvisí s nadsázkou, protože i využití zkratky je důsledkem zhuštěného časového prostoru v autorské krátké animaci. Pomocí elips – vynechání veškerého nepodstatného děje – získává animace jednak větší spád, jednak mohou skrze zkratku vznikat nové vtipné momenty. Tak jako například ve filmu *Vladimír Remek byl...* Báry Dlouhé, kde je postava prvního kosmonauta přesunuta ještě ve skafandru z raketoplánu rovnou do televizního pořadu *Křeslo pro hosta* bez sebemenšího komentáře k neobvyklosti celé situace.

⁷² Kateřina Surmanová, Rozhovor s Giannalbertem Bendazzim. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 114.

⁷³ Jiří Kubíček, *Úvod do estetiky animace*. Praha: AMU 2004, s. 85.

3. Časování (timing)

Časování je jeden z klíčových prvků krátkého animovaného filmu. Ovlivňuje divákovu vnímání nejen do několika málo minut vtěsnaného příběhu, ale také vnímání vtipu a odlehčujících momentů, které mají za úkol poskytnout divákovi chvilkový odpočinek před koncentrací na další rychlý dějotvorný vývoj krátkého animovaného filmu. Jako příklad takového (s časováním skvěle pracujícího) animovaného vtipu může posloužit postava žlutého psa ve filmu *Řeči, řeči, řeči* Michaely Pavlátové. V mozaikovitém příběhu, sledujícím najednou několik kavárenských rozhovorů, se v nepravidelných intervalech objevuje postava žlutého psa, který vždy brčkem nepozorovaně vycucne zbytek nápoje ponechaný bez dohledu na stole. Postava ani samotný vtip sice neposouvají děj nijak kupředu, slouží však jako odlehčené oddělení jednotlivých epizod a dodávají filmu jako celku pevnější scénářistickou kostru a rytmus.

4. Využití choreografie (dynamičnosti pohybu)

Díky možnosti zcela se oprostit od reality a svazujících fyzikálních zákonů má animovaný film možnost nakládat s vytvořenou kresbou (co se času i místa týče) naprosto volně a bez zábran. Dynamika pohybu této kresby tak může sloužit jako výrazná narativní figura udávající rytmus a následně atmosféru filmu. Tak je tomu například ve filmu Michaely Pavlátové *Karneval zvířat*. Bláznivý erotický film, fungující jako jakýsi doprovodný videoklip ke stejnojmenné skladbě Camilla Saint-Saëns, obsahuje mnoho takovýchto choreografických pasáží, v nichž se do rytmu hudby zas a znova objevují roztančená prsa, penisy či vagíny. Přitom to, co by normálně vyznělo vulgárně nebo příliš provokativně, dostává díky choreografickému aranžmá ve stylu divadelního pódia mnohem více odlehčený, rozverný nádech.

5. Využití symboliky a metafor

Práce se symboly a metaforou je hojně užívaným postupem krátkého animovaného filmu pro svou schopnost vyjádřit během několika málo sekund význam či myšlenku, která by se jinak musela zdlouhavě opisovat. Symbolické zobrazení ve svém filmu *Ze života matek* využila například Kristina Dufková, když v jedné scéně nechala naklonit se nad postýlkou křičícího dítěte namísto matky rozrušeného vlka, aby tak trefně vyjádřila jeden z momentů rodičovského zoufalství.

6. Specifické nakládání s mizanscénou

Specifická práce s mizanscénou opět napomáhá k maximálnímu využití vyprávěcího času v krátkém animovaném filmu. Na rozdíl od hraného filmu lze z animovaného prostoru například vypustit vše nepodstatné a ponechat v obraze pouze relevantní významotvorné prvky. Naopak zahuštěním scény vhodnými rekvizitami lze dodat divákovi další informace, dokreslující třeba charakter postavy, jež se v něm pohybuje. Tímto způsobem s mizanscénou pracuje například Vlasta Pospíšilová v pohádce *O kloboučku s pírkem sojčím*. Když na úvod příběhu představuje tři královy syny, ukazuje je vždy v mizanscéně, shrnující v kostce jejich charakter, tak aby bylo divákovi hned zřejmé, jakého chování se od těchto postav může v budoucnu dočkat.

7. Metamorfóza (plynulá proměna)

Využitím metamorfózy těží animátoři a animátorky z nevázanosti animované kresby na realitu a fyzikální zákony. Plynulou proměnou předmětu či postavy v jiný objekt bývá většinou zdůrazněno určité jejich charakterové propojení či se upozorní na důležitý skrytý význam. Bára Dlouhá například ve svém filmu *O sexu* nechává v jeden moment proměnit postavu muže lepícího se na cizí ženu v chobotnici, aby tak zdůraznila vyznění celé nepříjemné situace z pohledu ženy. Zároveň touto vtipnou metamorfózou výchovný film pojednávající o sexuální tematice odlehčuje.

8. Asociativnost

Postupy asociativního vyprávění se ze své povahy vyskytují především v kresleném animovaném filmu. Tak jako metamorfóza proměňuje jednotlivé figury, asociativní vyprávění proměňuje celý děj. Díky obrazu existujícímu zcela v moci jeho autora lze pomocí společných vizuálních bodů přeskokovat mezi místy i časy vyprávění. Z autorek zpovídaných pro tuto diplomovou práci využívá metody asociativního vyprávění především Ludmila Poláková. Ve filmu *Kebule* například jedna dětská vzpomínka plynule přechází v druhou pomocí obrazu hladiny horké čokolády, kde lze již zahlédnout další postavu, uvozující následující vzpomínku. Díky asociativnímu vyprávění tak lze do krátkého časového prostoru zhustit co nejvíce významných narativních momentů.

9. Využití materiálnosti animovaného filmu

Tento specifický výrazový prostředek využívá rukodělného materiálního základu animovaného filmu. Díky zdůraznění materiální stránky animovaným filmem znázorněných objektů může autor či autorka vytvořit jakousi metarealitu, skrze kterou dokáže s větším důrazem vyjadřovat své myšlenky. Například ve filmu Lucie Štamfestové *Lednice* se jednotlivé plastelínové předměty v lednici vlivem globálního oteplování skutečně fyzicky rozpíjejí a vytvářejí odpudivou směs, zvýrazněnou právě svým plastelínovým materiálním základem.

10. Pronikání

Díky odpoutání se od fyzikálních zákonitostí reálného světa může animovaný film znázornit jádro myšlenky či problému animované postavy jednoduše a doslova tím, že přímo pronikne do jejího těla. Michaela Pavlátová nechává například takto nahlédnout do hlav postav ve filmu *Řeči, řeči, řeči*, když vizuálně znázorněné myšlenky pronikají v jedné podobě uchem dovnitř a v jiné podobě druhým uchem zase ven.

Popisem nejčastějších specifických výrazových prostředků v rámci autorského krátkého animovaného filmu jsem chtěla přiblížit, jak se tento animační jazyka liší od jazyka, na který je divák zvyklý z kinodistribuce v rámci sledování celovečerních animovaných filmů či filmů hraných. Bariéra mezi autorským krátkým animovaným filmem a divákem tak může dle mého názoru souviset i s tím, že si divák odvykl tento specifický jazyk číst. V podobném smyslu se vyjádřil i Jiří Barta, stále aktivní animátor se zkušenostmi s publikem jak před rokem 1989, tak i dnes:

Důležitá je divácká výchova. Není moc dobře možné vysvětlit někomu, kdo celý život zná jen večerníčky, že animace může vypadat třeba i jinak. A když nám animovaný film odumře a vymizí z našeho prostředí, bude cesta k divákovi zase o něco delší a obtížnější. To máte jako s výtvarným uměním, kde třeba abstrakce taky není každému přístupná, ale pokud o ní budou kritici psát a budou výstavy, tak si lidi na ni zvyknou a naučí se ji vnímat.⁷⁴

⁷⁴ Eliška Děcká, Nechci dělat filmy jako židle: rozhovor s Jiřím Bartou. *Magazín Hospodářských novin*, 2009, č. 18 (30. 4. 2009), s. 9-12.

3.5 Distribuce autorského krátkého animovaného filmu

Posledním charakteristickým znakem autorského krátkého animovaného filmu, který je dle mého názoru pro získání komplexního obrazu nutné zmínit, je specifická distribuce či snad lépe řečeno absence distribuce autorských krátkých filmů. Tento faktor je na první pohled aktuální až po dokončení výroby filmu. Během realizace rozhovorů s animátorkami jsem však zjistila, že zasahuje výrazně i do samotného tvůrčího procesu, a především ovlivňuje mentalitu a rozhodnutí nezávislých autorů a autorek, jak dokazuje například následující zamyšlení Galiny Miklínové:

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.⁷⁵

Paradoxně se tak současné autorky krátkých animovaných filmů s trochou nadsázky nedobrovolně vrací k jedné z opomíjených průkopnic animace v Československu – Miladě Marešové a jejímu Domácímu biografu („Fantaskním příběhům animovaným na způsob komiksového pásu a oživaným elektrickým světlem jednoduchého kinematografu laterny magiky...“),⁷⁶ který rovněž sloužil především pro pobavení několika jejích nejbližších a autorky samotné v soukromí jejího domova.

Festivaly animovaného filmu jsou v současnosti skutečně jednou z mála příležitostí, jak se seznámit s aktuální autorskou krátkou tvorbou. Nezávislí autoři a autorky už dopředu počítají s tím, že filmy, na kterých po mnoho měsíců či let usilovně pracují, uvidí nakonec jen velmi úzké publikum. Nejen citovaná Galina Miklínová, ale i ostatní autorky měly během rozhovorů sklon popisovat mi děje svých filmů a byly vždy velmi překvapené, když jsem podotkla, že jejich filmy znám. „A kde jste je probouha viděla?“ byla většinou následná reakce. Touto zkušeností chci jen ilustrovat svou domněnku, že autorský krátký animovaný film existuje v jakémsi „ghettu“, v němž

⁷⁵ Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 22. 7. 2008.

⁷⁶ Martina Pachmanová (ed.), *Milada Marešová: Domácí biograf*. Řevnice, Praha: Arbor Vitae a VŠUP 2009, s. 95.

často vznikají filmy spíše pro autory/autorky samotné, úzké festivalové publikum či přátele a blízké. Tím nechci říct, že by bylo širší publikum zcela ignorováno, jen se jaksi dopředu počítá s tím, že žádné širší publikum nemusí nikdy přijít. O zvláštním uzavřeném festivalovém světě se přitom zmiňují nejen zpovídané autorky, ale všímají si ho i někteří teoretici animovaného filmu:

Proč je zde taková propast mezi bohatou kreativní myslí autorů na jedné straně a nedostatkem pozorného publika na straně druhé? Autoři animovaných filmů navštěvují specializované festivaly animace, kde pouštějí své filmy, vidí se se svými kolegy, diskutují s hrstkou pravidelných návštěvníků, zatímco lidé „zvenčí“ se o animaci zase nic nedoví.⁷⁷

Giannalberto Bendazzi tímto komentářem uzavřenost světa autorského krátkého filmu spíše kritizuje a ve svých textech vidí řešení především v začlenění projekcí animovaných filmů do festivalů hraného či dokumentárního filmu. Mnoho zpovídaných autorek si však naopak ryze animační festivaly pochvalovalo pro jejich intimní atmosféru a silně motivující prostředí, povzbuzující je opět k další tvorbě, jako například Michaela Pavlátová:

Člověk dělá animovaný film sám, což je na jednu stranu výhoda, na druhou stranu ale strašně těžké. Nepoměr času a výsledku je hrozný. A vy si říkáte, že je na tom něco divného. A pak najednou na tom festivalu je spousta lidí, co váš film zajímá. A vy máte po jeden týden najednou pocit, že animace je to nejdůležitější na světě.⁷⁸

Specifická festivalová distribuce tedy na jedné straně může působit pozitivně motivačně pro některé autorky (je však otázka, jak by uzavřené festivaly animovaného filmu vnímaly, kdyby byla jejich tvorba distribuována vícero způsoby, například jako předfilmy k hraným filmům v rámci celostátní distribuce), na straně druhé však vytváří z publika autorského krátkého animovaného filmu jakési ghetto či elitu, do které lze zvenčí jen stěží proniknout. Důsledkem toho pak autorský krátký animovaný film zůstává marginalizován, mimo výraznější producentův zájem, což může následně ovlivnit výběr témat, technik či formátů u jednotlivých autorek, a tím i výslednou podobu konkrétních autorských krátkých animovaných filmů a jejich produkci celkově.

⁷⁷ Giannalberto Bendazzi, *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London: Bloomington 1994, s. xv-xvii.

⁷⁸ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008.

4 Ženské autorství v animaci

Ženské autorství a pohled na animovanou tvorbu z perspektivy genderu jsou v rámci animačních studií odpočátku velmi důležitým tématem. Napovídá tomu bohatá zahraniční literatura na toto téma z různých zemí, jako jsou například Austrálie, Španělsko, Kanada či Velká Británie,⁷⁹ stejně jako pohled na názvy konferenčních příspěvků Společnosti pro animační studia.⁸⁰ Akademickým aktivitám v této oblasti odpovídá i vysoký počet aktivních žen v praxi animovaného filmu. Kromě samotné tvorby se ženy na animačním poli prosazují například i v produkci,⁸¹ organizují se speciální festivaly ženské animované tvorby⁸² či se zakládají neziskové organizace zabývající se postavením žen v animačním průmyslu.⁸³ Je tedy patrné, že ženy jsou na poli animované tvorby velmi aktivní.

⁷⁹ Např. Isabel Herguera – Begoña Vicario, *Mamá quiero ser artista: Entrevistas a mujeres del cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio 2004. Maria Quingley, *Women Do Animate*. Sydney: Insight Publications 2005. Jayne Pilling (ed.), *Women and Animation*. London: British Film Institute 1992.

⁸⁰ Například příspěvky Marie Lorenzo Hernández (A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators) či Pierra Floqueta (From Toy to Foil: Tex Avery's Female Characters) přednesené v roce 2009 v Atlantě, Gan Sheuo Hui (The Transformation of the Teenage Image in Oshii Mamoru's *Sky Crawlers*) v roce 2010 v Edinburghu nebo příspěvek Laury Ivins-Hulley (Narrowcasting Feminism – MTV's Daria) prezentovaný letos v Athénách.

⁸¹ Například Ivana Laučíková a Ivana Šebestová v rámci slovenské produkční společnosti Feel Me Film, zaměřující se na výrobu animované tvorby. Více viz www.feelmefilm.com [cit. 22. 7. 2011].

⁸² Jedním z nejznámějších a nejprestižnějších festivalů zaměřených na tvorbu žen je Tricky Women Festival, pořádaný každoročně v březnu ve Vídni (více viz www.trickywomen.at) [cit. 22. 7. 2011].

⁸³ Například Women in Animation – profesní nezisková organizace podporující ženy v animovaném průmyslu (více viz <http://wia.animationblogspot.com>) [cit. 22. 7. 2011].

4.1 Peníze

Záběr výše zmíněných genderově zaměřených teoretických studií je sice široký a zahrnuje témata od postavení koloristek v Disneyho studiích přes vlivy kreslených seriálových hrdinek na dospívající dívky až po biografické studie jednotlivých autorek z rozvojových zemí, je však zajímavé a bližší pozornosti hodné, že naprostá většina genderových výzkumů je zaměřena právě na oblast autorského krátkého animovaného filmu. Je to totiž právě tato finančně i distribučně marginalizovaná oblast animační tvorby, ve které se ženy dlouhodobě dokážou nejmórazněji prosadit. Ostatně tohoto faktu si všímá i mnoho teoretiků a teoretiček animovaného filmu, jako například autorka kanadského výzkumu zaměřeného na tvorbu žen v animaci Lynne Perras či jedna ze zakladatelek neziskové organizace Women in Animation Linda Simensky:

Zatímco v komerčním sektoru animovaného 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.⁸⁴

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.⁸⁵

Je zajímavé, že při zamyšlení se nad možnými důvody a příčinami tohoto stavu dochází většina teoretiků a teoretiček (včetně Lindy Simensky) k podobnému závěru jako Virginia Woolf již na počátku minulého století ve své slavné eseji *Vlastní pokoj*: hlavní příčinou jsou peníze a „vlastní pokoj“:

Jediné, co jsem mohla udělat, bylo sdělit vám svůj názor na jednu nepřilíš zásadní otázku, totiž tu, že pokud má žena psát literaturu, musí mít peníze a

⁸⁴ Lynne Perras, Steadier, Happier, and Quicker at the Work? *Animation Studies*, 2008, č. 3, s. 19.

⁸⁵ Linda Simensky, Women in the Animation Industry – Some Thoughts. Dostupné na www.awn.com/mag/issue1.2/articles1.2/simensky1.2.html [publikováno leden 1996; cit. 22. 7. 2011].

vlastní pokoj – čímž, jak samy uvidíte, zůstává klíčový problém skutečné podstaty ženy a skutečné podstaty literatury nedotčen.⁸⁶

Tento mnohokrát citovaný výrok, ačkoliv byl poprvé pronesen před sto lety na přednášce zaměřené na ženy a literaturu, lze dle mého názoru použít i pro argumentaci o současném postavení žen v autorském krátkém animovaném filmu, protože trefně a i dnes velmi aktuálně vystihuje podstatu výhod i nevýhod nezávislé autorské tvorby. V citaci Virginie Woolf chci zdůraznit především ony nutné podmínky: peníze a vlastní pokoj.

Peníze, tedy lépe řečeno finanční nezávislost, potřebuje dle Woolf každá žena proto, aby mohla opravdu svobodně a otevřeně, bez existenčních obav a vnějších vlivů tvořit – v jejím případě psát. V jiném esejistickém textu pak Woolf zdůrazňuje, jak výhodná je pro tvůrčí prosazení se žen právě oblast literatury – psaní je totiž laciné:

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 jeden stal spisovatelem. Lacinost psaní je bezpochyby důvod, proč ženy uspěly jako spisovatelky dříve než v jiných profesích.⁸⁷

A v tomto ohledu je situace na poli autorského krátkého filmu velmi podobná. Ne že by se v něm pohybovalo hodně peněz, spíše naopak, ale podobně jako literaturu lze i krátký autorský snímek vytvořit s výrazným osobním nasazením a za relativně drobný peníz (v porovnání například s hraným filmem či třeba celovečerním animovaným filmem). A rovněž samotné autorky jsou si tohoto faktu dobře vědomy, jak v jednom z rozhovorů svérázně, nicméně dle mého názoru velmi výstižně uvedla Lucie Štamfestová:

Já si to ani nedovedu představit, že by někdo přišel a řekl mi: „Tady máš peníze, co potřebuješ“, já bych asi byla strašně vyděšená (smích). Jsi jako nějaký kaktus – jsi zvyklá přežívat na kapce vody. A kdyby tě najednou zalili, shnila bys nebo bys dostala takový šok, že by bylo hned po tobě. Nevím, nedovedu si to ani představit. Už jsem se nějak smířila s tou situací, jaká je, a už ani neuvažuji o možnosti, že by to mohlo být jinak.⁸⁸

⁸⁶ Virginia Woolfová, *Tři guineje / Vlastní pokoj*. Praha: OWP 2000, s. 218.

⁸⁷ Virginia Woolf, *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press 2008, s. 140.

⁸⁸ Rozhovor s Lucií Štamfestovou vedla Eliška Děcká, 15. 6. 2008.

4.2 Vlastní pokoj

Druhou důležitou podmínku nazývá Virginia Woolf symbolicky „vlastní pokoj“. Vlastním pokojem má přitom mnohem více než reálný pokoj (který však také dozajista hraje svou roli) na mysli to, co vlastní pokoj umožňuje – samostatnou, klidnou, ničím a nikým nerušenou tvorbu. „Zámek na dveřích znamená schopnost samostatného myšlení,“ dodává na jednom místě své eseje.⁸⁹ Symbolika pokoje je pro autorskou animovanou tvorbu obzvláště výstižná, jelikož dlouhodobá, obvykle časově extrémně náročná animátorská práce (v porovnání s několikaminutovým animovaným výsledkem) většinou probíhá v osamělosti v uzavřeném animačním studiu. Symboliku vlastního pokoje či podobného posvátného prostoru tak často používají i samy autorky či teoretičky věnující se ženskému autorství v animovaném filmu.⁹⁰ Takto například popisuje své studio Michaela Pavlátová ve svém autobiografickém animovaně-dokumentárním portrétu *This Could Be Me*:

Tohle je moje studio, můj soukromý prostor. Nikdo mě tu nenajde, nikdo mě tu nevyrušuje. Jsem obklopena věcmi, co jsou pro mě důležité: moje tajná zahrádka, můj tajný přítel, mé tajemné nástroje, moje domácí svícný... A stroj času, aby měřil rovnováhu mezi klidem a pohybem.⁹¹

Jayne Pilling zase v úvodu své knihy *Women and Animation* popisuje autorskou nezávislou animovanou tvorbu jako „výzvu a zároveň místo bezpečí [*room of safety*] pro její neomezené možnosti sebevyjádření a zároveň jako soukromý prostor, v němž je možno dle libosti experimentovat“.⁹²

⁸⁹ Virginia Woolfová, *Tři guineje / Vlastní pokoj*. Praha: OWP 2000, s. 313.

⁹⁰ Například María Lorenzo Hernández nazvala jeden ze svých textů *A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators*.

⁹¹ *This Could Be Me* (Michaela Pavlátová, 1995)

⁹² Jayne Pilling (ed.), *Women and Animation*. London: British Film Institute 1992, s. 12.

4.3 Přínos žen autorek animované tvorbě

Jayne Pilling podobně jako výše zmíněná Linda Perras opakovaně argumentuje (nejaktuálněji například ve svém úvodním textu pro sborník vydaný k desátému výročí festivalu *Tricky Women*, zaměřujícího se výhradně na ženskou animovanou tvorbu),⁹³ že jeden z hlavních důvodů, proč je stále opodstatněné věnovat zvýšenou pozornost ženskému autorství v animovaném filmu, je přetrvávající obohacování animované tvorby jako celku ženami. Ať už se jedná o nová scenáristická témata, nové charaktery hrdinů či hrdinek či prostě o z hlediska genderu rozdílné autorské zkušenosti, s kterými ženy do animované tvorby vstupují. Společně s Paulem Wellsem, který tématu ženského autorství věnuje celou kapitolu ve své doposud nejobsáhlejší teoretické publikaci o animaci *Understanding Animation*,⁹⁴ sestavila přehled obecných charakteristik, kterými se většinou krátké animované snímky ženských autorek vyznačují, aby tak názorně ukázala přínos žen animačnímu tvůrčímu prostředí a připomněla význam akademického zájmu v této oblasti. Domnívám se, že i přes jisté nebezpečí přílišné generalizace je výčet charakteristik ženského autorství Pilling a Wellse přínosný a do značné míry reflektuje reálnou situaci; že všechna jimi zmíněná specifika a přínosy jsem našla i v tvorbě zpovídáných autorek, jak bude patrné z textové analýzy jejich filmů ve druhé polovině této diplomové práce:

1. menší využití jazyka, kladení většího důrazu na vizuální stránku,
2. různorodost zapojení technik, často i časově vysoce náročných,
3. radikalita/provokativnost,
4. jiné nakládání se sexualitou a ženským tělem,
5. specifický humor,
6. větší zapojení ženských hrdinek,
7. důraz na reálný svět, dokumentárnost, autobiografičnost.

⁹³ 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.

⁹⁴ Paul Wells, *Understanding Animation*. London: Routledge 2000, s. 200.

Domnívám se, že akademický zájem o ženskou tvorbu nejen v animované tvorbě, ale i v rámci dějin umění obecně je stále opodstatněný i z hlediska doplnění celkového obrazu vývoje jednotlivých oblastí umění. Inspiraci jsem v tomto ohledu našla v textech Martiny Pachmanové, která se nad podobnou otázkou zamýšlí například v úvodu jí koeditovaného sborníku *Artemis a dr. Faust: Ženy v českých a slovenských dějinách umění*, který je věnován právě genderovému pohledu na aktivní účast žen v nejrůznějších uměleckých oblastech:

Žádná akademická disciplína dle našeho názoru nevzniká a nevyvíjí se ve společenském a politickém vakuu a nemůže aspirovat na absolutní objektivitu. Pohled optikou genderu považujeme za jednu z cest, jak přispět ke kritické sebereflexi dějin umění, jak pochopit jeho (i naši vlastní) historii, jeho pozici v konkrétním společenském prostoru a ve specifických kulturních vztazích.⁹⁵

V neposlední řadě mám rovněž za to, že i vzhledem k relativní novosti akademického oboru animačních studií je oprávněné, pokud budou studie zaměřené na ženské autorství představovat i určitou motivaci a povzbuzení pro budoucí tvorbu animátorek. Zpřístupnění informací o tom, jakým způsobem tvoří jiné autorky a jakým způsobem se dokážou či nedokážou prosazovat v prostředí výroby animovaného filmu, snad může posloužit i jako možná inspirace pro začínající autorky.

[...] mistrovská díla se nerodí jako osamělí jedináčci: jsou výsledkem mnoha let společného uvažování, uvažování lidu, takže za jediným hlasem se nachází zkušenost masy. Jane Austenová by měla položit věnec na hrob Fanny Burneyové a George Eliot vzdát hold robustnímu stínu Elizy Carterové – statečné staré ženě, která si k posteli přivázala zvonek, aby se budila včas a mohla se učit řecky.⁹⁶

S citovaným výrokiem Virginie Woolf souhlasím především v tom smyslu, že pokud se o tvorbě žen animátorek (ve všech jejích kontextech) bude nadále spíše mlčet než mluvit, jen stěží bude více žen spatřovat v poli animované tvorby prostor pro svou tvůrčí uměleckou činnost. A jak už bylo řečeno výše, animovaný film by se tím

⁹⁵ Milena Bartlová – Martina Pachmanová, Editorial. In: Milena Bartlová – Martina Pachmanová (eds.), *Artemis a dr. Faust: Ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha: Academia 2008, s. 14.

⁹⁶ Virginia Woolfová, *Tři guineje / Vlastní pokoj*. Praha: OWP 2000, s. 274.

zbytečně ochudil o nová témata a nové přístupy autorek, mezi něž patří i časté využívání autobiografických motivů.

5 Autobiografičnost v animovaném filmu

Na základě argumentů uvedených v předchozích kapitolách se domnívám, že animované filmy ženských autorek s autobiografickými elementy mohou představovat výrazné obohacení animované tvorby. V této kapitole se budu snažit toto tvrzení dále prohloubit a argumentačně podpořit.

5.1 Animovaný film a proud podvědomí

Díky širokým možnostem specifického animovaného jazyka mají autorky možnost bez omezení vyjadřovat své niterné prožívání, což by v jiném médiu mohlo být problematictější. Tento poznatek uvádí i Paul Wells, s jehož tvrzeními mohu po zhlédnutí desítek s autobiografickými motivy pracujících animovaných snímků autorů i autorek jen souhlasit:

Animace je obzvláště přesvědčivá ve znázorňování takových stavů vědomí, jako jsou vzpomínky, fantazie, snění apod., protože může jednoduše odolávat konvencím materiálního světa a realistické reprezentace, charakteristické pro hraný film. Tato schopnost je velmi mocná, jelikož může jak ilustrovat stavy vědomí, tak i vizualizovat různé psychické a emocionální situace.⁹⁷

Z pohledu animační praxe se k této psychologické otevřenosti vyjádřila i britská animátorka a psycholožka Ruth Lingford, když se snažila popsat, proč si právě animaci vybrala jako oblast své tvorby a co ji na ní tak fascinuje:

Pomocí animace můžu taky objevovat své podvědomí, protože častokrát, když začínám kreslit, mnoho kreseb vzniká zcela bez kontroly vědomí. Prostě začnu kreslit a nevím, co přijde pak. Když se na to pak zpětně podíváte, nejdete v kresbách spoustu různých náhodných detailů a určitá opakování, o kterých jste ani nevěděla, začnete se nad tím znovu zamýšlet a

⁹⁷ Paul Wells, *Animation – Genre and Authorship*. London – New York: Wallflower Press 2002, s. 49.

vést myšlenku nějakým konkrétním směrem. To mě na animaci skutečně fascinuje, ten částečně všudypřítomný proud podvědomí.⁹⁸

Teoretička specializující se na postavení žen v animaci Jayne Pilling ke specifičnosti animační tvorby doplňuje pohled z perspektivu genderu, když si ve stylu Virginie Woolf všímá, že tvůrčí svoboda získaná skrze „peníze a vlastní pokoj“ je na poli autorského krátkého filmu v porovnání s jiným audiovizuálními kreativními oblastmi pro ženy přece jen o něco dostupnější:

Formát animace nabízí neuvěřitelný potenciál pro zkoumání ženských otázek způsobem, který by v hraném filmu prostě nebyl možný. V prvé řadě je to proces výroby jako takový ... že je možné vyrobit animovaný film naprosto sám, dokonce i doma. A potom také protože možnosti provedení animace jsou tak široké, může být výsledné dílo mnohem svobodnější, nespázané konvenční délkou nebo strukturou.⁹⁹

Zájem teoretiků animace o autobiografičnost v animovaných filmech žen autorek tedy rozhodně nepramení z touhy po bulvárním odhalování skrytých tajemství, nýbrž ze snahy reflektovat vyjadřovací potenciál animovaného filmu obecně. A ten se právě skrze stále frekventovanější autobiografické snímky ženských autorek může výrazně rozšiřovat. Tyto filmy s autobiografickými motivy totiž kromě individuálních soukromých „mikrohistorií“ přinášejí často také obecné myšlenky univerzálního charakteru. Věnují se situacím a problémům oslovující různorodé publikum bez ohledu na znalost osobního života či zázemí autorky. Stále si však zachovávají svou jinou, ženskou perspektivu životní zkušenosti, z které vycházejí, takže se často liší od animované produkce vytvořené mužskými autory. María Lorenzo Hernández si ve svém textu *A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators*¹⁰⁰ (pohrávajícím si v názvu s esejem Virginie Woolf) všímá tohoto univerzálního přesahu a vyzvedává hned několik rovin, ve kterých spatřuje tematické i stylové obohacení současné animované tvorby prostřednictvím autobiografických filmů

⁹⁸ Benjamin Cook – Gary Thomas (eds.), *The Animate! Book: Rethinking Animation*. London: LUX 2006, s. 82.

⁹⁹ Jayne Pilling (ed.), *Women and Animation*. London: British Film Institute 1992, s. 5.

¹⁰⁰ María Lorenzo Hernández, *A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators*. *Animation: An Interdisciplinary Journal* 2, 2011, č. 6, s. 73-90.

žen autorek. Než se však začneme podrobněji věnovat jednotlivým přínosům autobiografie žen pro animovaný film, je nutné definovat, jak zde chápou autobiografičnost a nakládání s autobiografickými motivy. Co všechno do této kategorie z pohledu mého výzkumu patří či je pro ni relevantní?

Autobiografičnost a autobiografické motivy jsem se rozhodla pojmout volnějším způsobem. Řečeno slovníkem teoretika animace Paula Warda, vydala jsem se při definování animace a animačních studií „cestou slabé klasifikace“.¹⁰¹ Vedly mě k tomu podobné důvody jako jeho – snaha zbytečně se kvůli příliš rigidnímu vymezení zkoumaného pojmu neochudit o zajímavý materiál, který se může pro zkoumané téma ukázat relevantní a přínosný, i když o jeho začlenění do dané problematiky mohou být zpočátku pochybnosti. Problém domnělé autobiografičnosti a identifikace skutečných autobiografických motivů využitých pro animovaný film jsem však, jak doufám, vyřešila využitím metody orální historie (přibližně v první kapitole) – tedy přímým setkáním s jednotlivými autorkami a záznamem jejich orálních svědectví na sledované téma.

5.2 Auto/biografie

Rozpoznat, kde končí autobiografičnost v nejužším slova smyslu (tj. přenášení prožitých reálných životních zkušeností do uměleckého díla) a začíná fabulace, je ve většině případů složité; domnívám se však, že to do důsledku vzato není podstatné. Ve své knize *The Auto/biographical I*, která mi byla při realizaci mého vlastního výzkumu velkou inspirací, se feministická socioložka Liz Stanley v jedné pasáži zaměřuje na proces vzniku samotné auto/biografie. Uvádí, že i při dlouhodobé tvorbě biografie (vychází zde z literatury) se život popisované figury nevyhnutelně stává součástí života autora (a naopak), a to skrze intelektuální a emoční energii, kterou auto/biograf do díla vkládá.¹⁰² Dle její teorie proto vždy dochází k určitému prolnutí autobiografie s biografii, a proto se také rozhodla používat hybridní termín „auto/biografie“, který tuto

¹⁰¹ Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií, *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 52.

¹⁰² Liz Stanley, *The Auto/biographical I: Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press 1992, s. 59nn.

její neochotu přísně rozlišovat mezi autobiografií a biografií reflektuje. Na základě výstupů svého výzkumu souhlasím se Stanley, že v mnoha případech se reference k životu autora či autorky volně prolíná s odkazy k životům blízkých přátel, rodiny apod.

Tato specifická auto/biografičnost se obzvláště projevuje v animaci, už jen z povahy jejího výrobního procesu, kdy autorky pracují bez živých herců, ale zároveň svým postavám vytvářejí vizuální podobu (a nenechávají ji na představivosti publika – čtenářstva na základě slovního popisu jako v případě literatury). Se svými animovanými příběhy a charaktery tráví značné množství času, a mnohdy nenápadný a postupný auto/biografický proces má tudíž ideální podmínky ke svému rozvinutí.

Snad úplně nejdůležitější charakteristika animace, která napomáhá k auto/biografickému prolínání života postav a jejich autorek, se skrývá v samotném slovu animace, v jeho latinském původu ve slově *anima* – duše. Animátor totiž při rozpořívání kresby či loutky (která může mít v reálném světě podobu třeba neživého kapesníku či starých kamen) daruje animované postavě nejen samotný pohyb, ale především duši a charakter. Ten se v animovaném filmu častokrát nejvýrazněji projevuje nikoliv skrze slova či dokonalou mimiku tváře (tak jako třeba v případě živých herců v hraném filmu), ale právě skrze přesně zachycený a do posledního detailu propracovaný charakteristický pohyb. Jeho důležitost vyzdvihuje i Norman McLaren v jedné z dodnes nejčastěji citovaných definic tradiční animace:

Animace není umění pohyblivých kreseb, ale umění kreslených pohybů; to, co se odehraje mezi každými dvěma okénky, je mnohem důležitější než to, co je na nich; animace je tedy umění manipulace s neviditelnými mezerami mezi jednotlivými okénky.¹⁰³

A právě to, co se v animaci odehrává mezi jednotlivými okénky – vznik pohybu, vychází často přímo z těla animátorů a animátorek, pro něž je prvotním modelem pro odpozorování a tvorbu pohybu právě jejich vlastní tělo. Většina animačních studií má jako nutný rekvizitář velké zrcadlo, v němž si animátor nacvičuje pohyby před jejich přenesením na papír. S trochou nadsázky řečeno se tak animátor ve svých postavách skutečně doslova zrcadlí. Je tedy svým způsobem logické, že ženským autorkám jsou pak bližší ženské postavy se svými specifickými pohyby. Tak se současný český

¹⁰³ Jiří Kubíček, *Úvody do estetiky animace*. Praha: AMU 2004, s. 8.

animovaný film obohacuje o mnoho propracovaných, mnohvrstevnatých ženských figur, kterých v něm dříve bylo spíše poskrovnu.

Já nejradši animuji postavy ženy. Protože s těma babama, pokud to ještě děláte do svého, se můžete vždycky nejvíc vyřádit,¹⁰⁴

uvedla například v rozhovoru Vlasta Pospíšilová. I proto se v této diplomové práci budu vedle autobiografičnosti v nejužším slova smyslu jako prezentace sebe samotné výrazněji věnovat také pohybu a ženským hrdinkám. Tato tři dílčí témata shrnuji do sedmé kapitoly, nazvané Animované alter ego. Na ni pak navážou kapitoly Animované dětství a Reflexe aktuálně prožívaného a doplní je kapitola Reflexe autorského já v zakázkové tvorbě. Pokrývám tak okolnosti, za nichž se autobiografické motivy ve filmech ženských autorek vyskytují nejčastěji.

5.3 Specifika autobiografické tvorby ženských autorek v animaci

Nyní je ovšem třeba se ještě stručně vrátit k obecným charakteristikám a přínosům ženských animovaných autobiografií, které přesvědčivě shrnuje teoretička María Lorenzo Hernández; její výčet trefně vystihuje i kvality, které jsem nacházela ve filmech zpovídaných autorek:

1. oproštění se od negativních stereotypů,
2. představení vlastní kreativity z ženské perspektivy,
3. prezentace odlišných/různorodých pohledů na tradiční rodinný život, dětství, mateřství atd.,
4. hlubší a propracovanější ženské charaktery,
5. napadání stereotypů krásy,
6. důraz na autobiografické detaily a nuance.

Rovněž já spařuji v těchto specifikách a originálním obohacení animovaného filmu ze strany ženských autorek využívající autobiografické motivy hlavní smysl a přínos výzkumů zaměřujících se výhradně na tvorbu žen. Domnívám se, že stále ještě má své

¹⁰⁴ Rozhovor s Vlastou Pospíšilovou vedla Eliška Děcká, 9. 6. 2008.

výzkumné i společenské opodstatnění věnovat se takto vyčleněné autorské skupině, dokud její potenciál nebude adekvátně využit a její dílo patřičně analyzováno. V průběhu svého výzkumu jsem si navíc potvrdila svou původní domněnku, na kterou jsme narazila i u historičky Julie Swindells, že

právě autobiografie má potenciál stát se textovým polem utlačovaných a kulturních vyhnanců ... lidé, kteří jsou v pozici bezmocných ... začali sami sebe situovat do kulturních souřadnic prostřednictvím autobiografie, uplatněním osobního hlasu, jehož význam přesahuje sám sebe.¹⁰⁵

Domnívám se, že ve spojení s animací a jejími bohatými výrazovými prostředky mohou autobiografické příběhy žen animátorek posloužit k podobnému cíli. Ostatně obdobnou teorii zastává i Liz Stanley, když mezi auto/biografiemi vyzdvihuje ty, které jsou vytvořeny „marginalizovanými mezi marginalizovanými“. Dle Stanley jsou právě tyto skupiny žen častokrát schopny z okraje nejpřesněji formulovat to, čeho by se ženy pohybující se v mainstreamu mohly obávat či co by mohly ignorovat.¹⁰⁶ A jak již bylo naznačeno dříve, ženy působící na poli autorského krátkého filmu mohou do kolonky Liz Stanley „marginalizované mezi marginalizovanými“ zapadnout velmi snadno:

Animace sama o sobě je jako genderová problematika. Animace bez jakýchkoliv pochyb stojí na okraji ... Být ženou animátorkou je trochu jako stát na okraji okraje – ne že byste nemohla uspět, ale je to opravdu složité.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Julia Swindells, *Victorian Writing and Working Women*. Cambridge: Polity Press 1985, s. 7.

¹⁰⁶ Liz Stanley, *The Auto/biographical I: Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press 1992, s. 124nn.

¹⁰⁷ Maria Quingley, *Women Do Animate*. Sydney: Insight Publications 2005, s. 95.

6 Způsob výběru témat v animaci a vlivy na toto rozhodování

Když jsem v počátečních fázích tohoto výzkumu uvažovala o autobiografických motivech v díle režisérek animovaného filmu a seznamovala se s dostupným filmovým i publikačním materiálem na toto téma, vycházela jsem z představy, že autoři a autorky v relativně marginalizované a ekonomicky ne příliš významné oblasti výroby autorského krátkého animovaného filmu mají ničím a nikým neomezenou možnost volit si svobodně náměty a zaměření svých filmů. Tento můj prvotní předpoklad se však s rostoucím počtem rozhovorů s oslovenými animátorkami a hlubším studiem českého produkčního a distribučního prostředí záhy ukázal jako naivní. I po ukončení výzkumu se sice stále domnívám, že autorská volba a „rozhodovací pravomoc“ je v animovaném filmu stále silnější než například ve filmu hraném, také v případě animovaného filmu však do rozhodovacího procesu vstupuje mnoho dalších faktorů, které jsou pro výslednou kvalitu mého výzkumu a nezkrácenou reflexi nakládání s autobiografickými elementy v díle ženských autorek animovaného filmu podstatné.

6.1 Politické vlivy

V nejširší rovině je při hledání vlivů na volbu námětů v českém animovaném filmu třeba začít rokem 1989, přesněji řečeno politickou a ekonomickou transformací, která v souvislosti s tímto historickým datem nastala. Pro pochopení výrazné změny situace animované výroby, která přišla po roce 1989, je však nutno zmínit ještě starší letopočet – rok 1945, kdy došlo ke znárodnění filmového průmyslu v tehdejší Československu. Od té doby fungovala animovaná tvorba v Československu v rámci státem bohatě financovaného systému animačních velkostudií (Krátký film, Studio Bratři v triku) jako dobře namazaný stroj. Komunistický režim brzy vycítil potenciál animované tvorby, úspěšné na mezinárodních festivalech, pro propagaci kulturní vyspělosti socialistického státu a i nadále vytvářel ideální tvůrčí zázemí pro Jiřího Trnku, Břetislava Pojara, Jiřího Bartu a další úspěšné autory. Rovněž tento faktor mezinárodního úspěchu mohl být jedním z důvodů, proč tehdejší cenzura na rozdíl od filmu hraného nevěnovala animovanému filmu takovou pozornost, jak zmiňuje ve svém textu „Politická cenzura v českém animovaném filmu: kamarád, či veřejný nepřítel?“ novozélandská teoretička

českého původu Lucie Joschko. Stejně tak prospěšné ve vztahu k ukolébané cenzuře mohlo být i zjednodušené uvažování o animaci jako výhradně dětské zábavě:

Ve srovnání s nátlakem, který cenzura vyvíjela na tisk či televizi, zůstávala animační studia ušetřena některých ideologických požadavků vlády a cenzoři obecně věnovali animované tvorbě méně pozornosti než filmu hranému.¹⁰⁸

A podobně na situaci vzpomíná i hlas z tehdejší praxe Jiří Barta:

Perzekuce tehdy byly, ale animovaný jazyk přeci jen nemluví tak jasně, jedná se spíše o metafory či symboly. A navíc všichni brali animovaný film jen jako něco pro děti, kde to tolik nevadí.¹⁰⁹

Díky tomuto předsudku tak autoři československých animovaných filmů, kteří rozhodně neměli zájem zaměřovat se pouze na dětské publikum, paradoxně získali větší prostor pro umístění skrytých politických poselství do svých filmů a diváci postupem času začali podobná poselství sami očekávat a vyhledávat:

Pro publikum, které se záhy naučilo interpretovat metafory a číst mezi řádky, přestal být animovaný film pouhým zdrojem zábavy a začal fungovat jako prostředek nepřímé politické diskuse.¹¹⁰

Jako nejvýraznější příklad v tomto ohledu může posloužit film Jiřího Trnky *Ruka* (1965), který byl zpětně cenzurou zakázán až v roce 1970 poté, co obcestoval celý svět a sklídl mnoho úspěchů na festivalech.¹¹¹

Po roce 1989 s politickou transformací zmizela i politická cenzura. Každý se mohl k politickým tématům začít vyjadřovat bez obav veřejně. Najednou nebylo nutné sdělovat politická poselství skrze animovaný film a duchaplně v něm ukrývat hlubší významy. Přestala se vyžadovat „schopnost tvůrců komunikovat s divákem na různých

¹⁰⁸ Lucie Joschko, Politická cenzura v českém animovaném filmu: kamarád, či veřejný nepřítel? In: Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010, s. 21.

¹⁰⁹ Eliška Děcká, Nechci dělat filmy jako židle: rozhovor s Jiřím Bartou. *Magazín Hospodářských novin*, 2009, č. 18 (30. 4. 2009), s. 9-12.

¹¹⁰ Lucie Joschko, Politická cenzura v českém animovaném filmu: kamarád, či veřejný nepřítel? In: Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010, s. 23

¹¹¹ Například Zvláštní cenu poroty na Mezinárodním festivalu animovaného filmu v Annecy.

úrovních za použití nápaditých metafor“.¹¹² Filmy, které se dostaly k publiku po roce 1989, měly oproti svým předlistopadovým předchůdcům najedno mnohem zábavnější a mnohdy také, co se výrazových prostředků týče, plošší charakter. Ti, kdo nechtěli jít touto zábavnou cestou, která sama o sobě nepředstavuje pejorativní kategorii a určitě se v ní najde i mnoho kvalitních titulů, a chtěli animovaným filmem nadále sdělovat závažné myšlenky, zvolili většinou na rozdíl od dřívějších velkých politických poselství sdělení zdánlivě skromnější, vycházející často z osobních prožitků, ve svém výsledku však o nic méně výmluvné. Ze zpovídáných autorek se „symbolickým velkým námětům“ po vzoru předlistopadové éry věnuje pouze Lucie Štamfestová, která sama při rozhovorech reflektovala, že se v tomto ohledu cítí v dnešní době poněkud osamocena:

Já jsem vždycky byla spíš takový kazatel, který potřebuje řešit velká témata. Můj absolventský film *Automat* je například o pravdě a jejích nejrůznějších interpretacích. Zdá se mi, že spousta autorů dneska v animaci upřednostňuje zábavnost, ale to nikdy nebyla moje priorita.¹¹³

Tato česká situace však není ojedinělá. S podobným odlivem politických jinotajných témat se můžeme od devadesátých let setkat například i v polské autorské animované tvorbě, která patřila v sedmdesátých a osmdesátých letech na světových festivalech k nejopěvovanějším. Po změně politického a ekonomického režimu však podobně jako česká animovaná autorská tvorba jen stěží hledá nový dech.¹¹⁴

6.2 Finanční vlivy

Politická cenzura však není jedinou cenzurou, která omezuje autory a autorky při jejich rozhodování, jakým směrem se bude jejich tvorba dál ubírat. Jak vtipně a nadčasově poznamenává Virginie Woolf ve své přednášce o důležitosti peněz a vlastního pokoje: „Teorie, podle níž poetický génius vane, kam se mu zlíbí, a nehledí na chudobu a jmění,

¹¹² Lucie Joschko, Politická cenzura v českém animovaném filmu: kamarád, či veřejný nepřítel? In: Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010, s. 27.

¹¹³ Rozhovor s Lucií Štamfestovou vedla Eliška Děcká, 15. 6. 2008.

¹¹⁴ Petr Vlček (ed.), *Resuscitace neskutečných světů: sborník k cyklu polské animace*. Olomouc: Pastiche filmz, o. s., 2006, s. 100n.

neodpovídá pravdě.“¹¹⁵ S příchodem politické i ekonomické transformace v roce 1989 tak dřívější pozici politické cenzury – metaforicky řečeno – již ke konci devadesátých let obsadila cenzura finanční. Státní podpora animované tvorby dramaticky poklesla, grantový systém nebyl zdaleka dostačující. To se nutně promítlo rovněž do způsobu animované tvorby, jak si všímá i Lucie Joschko:

Mnozí animátoři popravdě pracují pod tlakem omezených financí a snaží se zaujmout platicího diváka, jenž se za své peníze chce bavit.¹¹⁶

Autoři a autorky mají tedy v situaci, kdy je animace jejich hlavním zdrojem obživy a ne pouhým koníčkem („Je to hodně drahý koníček, háčkováním čepic se uživíš lépe než animací“),¹¹⁷ možnost buď své filmy tvořit s neustálým ohledem na diváka, nebo se vyzbrojit trpělivostí a přizpůsobit se grantovým schématům a pravidlům, případně rozložit své animátorské síly mezi svou vlastní a zakázkovou tvorbu. Situace je podobná i v ostatních postkomunistických zemích. Michaela Pavlátová během rozhovoru narazila také na tento aspekt a ze svého úhlu pohledu, obohaceného o krátkodobou zkušenost, kdy pracovala v animačním studiu v USA, popsala proměnu na poli státní podpory animovaného filmu během devadesátých let:

A tam najednou nebyl ten luxus, že si člověk dělá, co chce a je za to placený, jak to bylo tehdy ještě v Čechách. Tam byl člověk šťastný, když vymyslel něco, za co byl placený, což je tady ostatně teď úplně stejné. Ale já jsem odjížděla do USA někdy kolem roku 1998 a to v Čechách ještě vcelku fungovalo, že jsem si vždycky udělala nějaký vlastní námět a dostala na něj grant a mohla z něj nějakým skromným způsobem žít. V USA najednou nastala tvrdá realita.¹¹⁸

I přes skeptičnost Michaely Pavlátové k současným finančním podmínkám animovaného filmu v Čechách jí musím trochu oponovat, protože ve srovnání například s nezávislou tvorbou ve zmíněných Spojených státech existují v Čechách stále ještě (i

¹¹⁵ Virginia Woolfová, *Tři guineje / Vlastní pokoj*. Praha: OWP 2000. s. 313.

¹¹⁶ Lucie Joschko, Politická cenzura v českém animovaném filmu: kamarád, či veřejný nepřítel? In: Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010, s. 28.

¹¹⁷ Vyjádření Lucie Štamfestové, která v době realizace rozhovoru pracovala jako výtvarnice v reklamní agentuře a animace se pro ni po dokončení VŠUP stala koníčkem vedle výdělečné práce. Rozhovor s Lucií Štamfestovou vedla Eliška Děcká, 17. 7. 2008.

¹¹⁸ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008.

když značně omezené) možnosti pro získání grantové podpory. Při studijním pobytu v New Yorku jsem na toto téma hovořila s několika nezávislými animátorkami, především se Signe Baumane, autorkou lotyšského původu, která se v devadesátých letech právě z důvodu pro ni nepřekonatelných finančních překážek v animované tvorbě v Lotyšsku přestěhovala do New Yorku,¹¹⁹ kde se v současnosti žije animací tím způsobem, že střídá období, kdy se věnuje své autorské tvorbě, s obdobími, kdy pracuje na zakázkách:

Není čas na bohémský život, když jste si režisérkou, výtvarnicí, producentkou a asistentkou zároveň. Když vydělám peníze zakázkovou tvorbou, musím pak na vlastních věcech pracovat, jak nejrychleji umím, abych nebankrotovala. Většinou mi peníze vystačí tak na tři čtyři měsíce.¹²⁰

Na druhou stranu však oceňuje absolutní tvůrčí svobodu a flexibilitu, která v tradičních grantových systémech není možná, což platí i pro české prostředí. Kdykoliv během realizace svého nezávislého autorského námětu může svůj nápad změnit, nemusí nic konzultovat ani předkládat výsledky. „Mám tenhle bláznivý nápad. Chci vyprávět o sexu a mělo by to být vtípné. Storyboard nemám, leda že byste chtěli ukázat nějaký obrázek přirození.“¹²¹ Naopak pokud chce někdo v Čechách získat grantovou podporu, musí obvykle do grantového kola vstoupit již s určitým pevně daným námětem či synopsí.

Nepříznivá finanční situace pro autorskou animovanou tvorbu však nemusí přinášet jen samá negativa. Díky většímu množství zakázkové tvorby, kterou musí (či jsou ochotni) animátoři a animátorky přijmout, aby byli posléze schopni finančně realizovat své autorské projekty, kvalita zakázkové práce v animaci v posledních letech dle mého názoru velmi stoupá. A jak jsem během tohoto výzkumu zjistila, i na tomto poli lze často odhalit autobiografické motivy. Také na zakázce totiž vzhledem k charakteru zdlouhavé výroby musí animátoři a animátorky strávit mnoho času, a tak se

¹¹⁹ Chris Robinson, *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey Publishing 2005, s. 203.

¹²⁰ Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 5. 8. 2009.

¹²¹ Eliška Děcká, Stop-Motion v New Yorku? *A2 kulturní čtrnáctideník* 5, 2009, č. 19, s. 11. (Jedním z nejúspěšnějších autorských počínů Signe Baumane je bláznivá komická série *Teat Beat of Sex*, která vychází z jejích vlastních vzpomínek na její sexuální zážitky.)

obvykle snaží přenést svůj autorský otisk co nejvíce i do této tvorby. Například Bára Dlouhá vzpomínala, jak vzala realizaci desítky animovaných klipů, na které v devadesátých letech vyhradila Česká televize peníze, jako tvůrčí výzvu na nejrůznější výtvarné a humorné variace v opakujícím se formátu několikaminutových hudebních videí. A domnívám se, že z každého klipu je skutečně na první pohled patrné, že autorkou je právě ona.

Mnoho autorek také dostává zakázky z neziskového sektoru od organizací, které získaly finance na nejrůznější kampaně či osvětu formou krátkých animovaných filmů. Kromě Bary Dlouhé, která se spojila s genderovou organizací Žába na prameni a posléze vytvořila i zakázkový výchovný film *O sexu* pro sexuální výchovu mentálně postižených, vytvořila například Galina Miklínová na objednávku neziskové organizace Gender Studies sérii tří genderově korektních pohádek *Byla třikrát jedna princezna*. V podobném společensky uvědomělém duchu vznikají pod vedením Marie Procházkové na objednávku České televize velmi zajímavé dětské vzdělávací série *Evropské a České pexeso*, na jejichž animaci a výtvarné stránce se spolupodílejí přímo děti. Díky tomuto zapojení animace do neziskových a podobných společensky uvědomělých projektů se animovaná tvorba může (a to paradoxně díky zakázkové tvorbě) šířit mezi mnohdy rozsáhlejší publikum, než které by běžně díky nezávislé autorské animaci získalo povědomí o vyjadřovacích schopnostech a širokých možnostech animace a jejího specifického jazyka.

6.3 Distribuční vlivy a vliv dětského publika

Se špatnou finanční situací úzce souvisí i nedostatečné distribuční možnosti pro krátký autorský animovaný film, které velmi negativně pociťují především samotní autoři a autorky jak z hlediska motivačního, tak především z hlediska realizačního. Jiří Barta, který má zkušenosti s autorskou tvorbou před rokem 1989 i po něm, odpověděl v rozhovoru na otázku, kam zmizely z kin krátké animované filmy, a přesně tak vystihl distribuční možnosti nezávislých českých animátorů a animátorek:

To je dnes opravdu velký problém. Předfilmy stejně jako promítání pásem krátkých filmů je dnes už minulostí. Televize také nenabízí mnoho příležitostí. 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 nějakým způsobem vrátí, což z festivalů jde těžko. Proto je zásadní grantové financování, a to je pro začínající autory problém. Můžete udělat první krok, ale pak zase čekáte dlouho na další grant. Jenže tvorba vyžaduje kontinuitu, neustálou práci v oboru.¹²²

Tak jako v případě neblahé finanční situace však i ze špatné distribuční politiky autorských krátkých animovaných filmů může občas vzejít něco dobrého. Pokud se totiž najednou objeví nabídka podílet se na tvorbě animovaného filmu se zamýšlenou kinodistribucí, může autor či autorka rázem překonat obavy z jiné animační techniky, než se kterou doposud pracoval(a), a neplánovaně tak obohatit svou tvorbu. To se stalo například Kristině Dufkové při práci na projektu *Fimfárum – Do třetice všeho dobrého 3D*, která na otázku, proč se z ničeho nic pustila do loutkové animace, zcela upřímně přiznala, že fakt, že film uvidí mnoho diváků, hrál v jejím rozhodování hlavní roli:

Protože to byla situace, která se prostě neodmítá. Když se jedná o jediný film, který půjde do kin. To se nedalo odmítnout. A zároveň to byla pro mě i velká výzva vyzkoušet si loutku. Samotnou by mě asi nikdy úplně nelákala, ale když mě takhle někdo oslovil, tak mi to přišlo skvělé. Sama bych si loutkovou animaci asi nikdy ne zvolila, takže teď jsem to vzala jako dobrou možnost si ji vyzkoušet.¹²³

Podobně zvýhodněnou distribuční situaci krátkých animovaných filmů zasazených do celovečerního formátu (kromě série *Fimfárum Jana Wericha*, *Fimfárum 2* a *Fimfárum – Do třetice všeho dobrého 3D* z poslední doby například rovněž povídkové *Autopohádky*) mají co se týče televizní distribuce animované filmy pro děti. Ať už se jedná o večerníčkovské seriály či jiné podobné počiny, Česká televize stále chápe animovanou tvorbu jako tvorbu určenou především dětem. Předsudek, o kterém se během rozhovoru s neskryvaným pobouřením vyjadřovala i Maria Procházková, přestože sama s Českou televizí na mnoha dětem určených projektech spolupracuje:

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 animátorskou výtvarnou školu, tak tam nevzniká žádný film pro děti, protože studenti mají potřebu vyjadřovat se ke svému

¹²² Eliška Děcká, Nechci dělat filmy jako židle: rozhovor s Jiřím Bartou. *Magazín Hospodářských novin*, 2009, č. 18 (30. 4. 2009), s. 9-12.

¹²³ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 25. 7. 2008.

světu. A je zvláštní, že třeba v České televizi, což je další důkaz tohoto myšlení, patří animovaný film stále do dětské redakce. Prostě veškeré animované projekty vznikají v dětské redakci, což je podle mě hrozně divné, protože animovaný film by neměl být prezentovaný jako pouze a jen pro děti.¹²⁴

Z této citace, kterou potvrzují i archivy s filmy jednotlivých vysokých škol, kde se animace vyučuje, vyplývá, že tvorba pro děti rozhodně není cílem a náplní většiny studentů a studentek animace. Mnoho z nich však po opuštění školy a jejího relativně svobodného tvůrčího prostředí skončí u výroby večerníčků, jelikož je to aktuálně v Česku jedna z mála možností, jak získat dlouhodobou finančně dostačující animační práci. Samozřejmě však existují autoři a autorky, kteří se i bez zmíněného finančního a distribučního nátlaku tvorbě pro děti věnují ze svého přesvědčení a kvůli svým autorským preferencím, jako třeba Vlasta Pospíšilová: „Kdybych měla říct nějaké svoje krédo, tak je to tvorba dětem, já jsem vždycky chtěla tvořit pro děti a to mi taky přijde jako nejdůležitější, že to má největší smysl.“¹²⁵ Vzhledem k silnému nepoměru mezi počtem dospělému publiku určených autorských animovaných filmů, které pravidelně vznikají na školách, a počtem podobných filmů vytvořených po opuštění vysokoškolských ateliérů, a vezmu-li v úvahu výpovědi několika autorek v rozhovorech (kromě zmiňované Marie Procházkové třeba i Galina Miklínová), domnívám se, že mnoho autorů a autorek se do realizace večerníčků pouští nikoli ze svého nejhlubšího autorského přesvědčení, ale spíše z pochopitelných finančních a distribučních důvodů (tj. zejména kvůli příslibu širokého dětského publika).

Na závěr podkapitol věnovaných distribučním a diváckým vlivům na animovanou tvorbu si neodpustím zmínit bizarní zkušenost Bány Dlouhé, které se sice jako jedné z mála autorek animovaného filmu podařilo proniknout do vysílacího schématu České televize s animovanou tvorbou určenou dospělému publiku, nakonec však přece jen se značně rozporuplným výsledkem, v kterém však podobně jako ona spatřuji vtipnou ilustraci současné neblahé distribuční situace krátkého animovaného filmu v Čechách:

Tehdy sestavili v televizi z klipů celé pásmo, které mělo běžet někdy večer na ČT 2. Klipy Bány Dlouhé se to jmenovalo, myslím. Tak jsem se na to

¹²⁴ Rozhovor s Marií Procházkovou vedla Eliška Děcká, 1. 4. 2008.

¹²⁵ Rozhovor s Vlastou Pospíšilovou vedla Eliška Děcká, 14. 6. 2008.

celý týden těšila, že je konečně budou moct lidi vidět takhle pohromadě, jako to bude asi vypadat. A když bylo večer pásmo asi v půlce, tak ho najednou přerušili a začali dávat nějaký hokej. Takže premiéra byla hodně vypečená (smích), ale myslím, že taky hodně výmluvná ohledně postavení animace tady v Čechách.¹²⁶

6.4 Vliv únavy a opotřebování

Dalším významným faktorem, který vyplynul na povrch až v průběhu realizace rozhovorů a vcelku často se opakoval, byl vliv únavy z náročné a časově i psychicky vyčerpávající zdlouhavé animátorské práce (viz dříve zmíněnou metaforu Marie Lorenzo Hernández o animátorech a upírech). I v případě této komplikace a tvůrčí výzvy však může z únavy a vyčerpání následně vzniknout pozitivní umělecký počin, který by se za jiných okolností realizoval jen stěží, tak jako v případě Michaely Pavlátové a jejího překvapivého, z její předchozí tvorby výrazně vyčnívajícího rozverného filmu *Karneval zvířat*:

To bylo v době, kdy jsem byla naprosto vyčerpaná z režírování živých herců. Měla jsem strašnou chuť dělat zase něco animovaného. Zároveň ale něco takového, co doopravdy chci, něco jednoduchého, vtipného, bez hlubších významů a přesahů. Protože animace je strašně časově náročná. A já jsem se po těch všech letech sama sebe ptala: „Opravdu chci strávit další dva roky svého života s tímhle smutným příběhem, s touhle technikou?“ Takže právě z těchto důvodů vznikl *Karneval zvířat*.¹²⁷

Právě v rozhovoru s Michaelou Pavlátovou se téma únavy a opotřebení objevovalo nejčastěji; to by mohlo odpovídat skutečnosti, že Pavlátová má ze zpovídaných autorek tvořících převážně samostatným způsobem za sebou nejvíce realizovaných filmů. Kromě *Karnevalu zvířat* s podobnou radostí a nadšením mluvila například i o možnostech propojení dokumentu s animací – v jejím případě prostřednictvím spolupráce s Pavlem Kouteckým, ke které ji motivovala právě i pozitivní praktická stránka věci: rychleji a ne v osamění vznikající film:

¹²⁶ Rozhovor s Bárou Dlouhou vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2008.

¹²⁷ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 12. 5. 2008.

Po *Repete* jsem už byla nějak unavená z toho, jak je to pořád kreslené a jak to jde pomalu, protože v podstatě každý animátor uvažuje, jak to udělat, aby mu práce lépe odsýpala, snaží se vymyslet nějaký trik nebo způsob kresby, aby nad tím mohl strávit méně času, ale přitom výsledek byl dobrý a silný... No a při *This Could Be Me* to bylo najednou hodně občerstvující, protože za relativně krátkou dobu jsme toho natočili tolik a měli jsme potom velkou volnost v práci. Zdálo se nám, že možností, jak snímat animaci v reálu, je spousta a že je to hodně zajímavý, tak jsme byli hned plni síly na nějaký takový další podobný film.¹²⁸

6.5 Vliv školního prostředí a následného vhození do reality

Na základě předchozího textu je tedy snad dostatečně zřejmé, že rozhodování autorek není v kontextu aktuální politické, finanční i distribuční situace zcela svobodné, nýbrž že do něj zasahuje celá řada vnějších faktorů. Pokud bychom opět chtěli využít symboliky z přednášky Virginie Woolf o vlastním pokoji, mohli bychom tuto situaci přirovnat spíše k pokoji obývacímu, o němž Woolf sice mluví jako o dostačující pracovní místnosti, kde však do tvůrčího soustředění vstupuje mnoho rušivých elementů.¹²⁹ Zároveň jsem ovšem na základě získaných výpovědí autorek dospěla k názoru, že míra autorské svobody či nesvobody není během jejich tvůrčí dráhy neměnná. I přes stížnosti na nedostatečné finanční zázemí animačních ateliérů na českých školách se autorky ve většině případů nejpozitivněji, co se tvůrčích podmínek týče, vyjadřovaly o svém vysokoškolském období, kdy měly čas a zázemí na skutečné experimentování a tvůrčí autorskou činnost:

Nikdy jsem nelitovala, že jsem se nakonec rozhodla studovat animaci. Bylo to dobré rozhodnutí, protože je pravda, že si tam člověk zkusil opravdu všechno. Navíc tehdy tam ještě ani nebylo tolik peněz, takže jsme první tři roky svoje filmy dělali opravdu úplně sami. Ale to je vlastně jedna z těch nejdůležitějších věcí, co mi škola dala. Že i z ničeho je možné něco udělat. Že k animaci toho vlastně tolik nepotřebujete. Protože na ni tady nikdy nebude takové finanční zázemí, abychom mohli dělat animované velkofilmy.¹³⁰

¹²⁸ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008.

¹²⁹ Virginia Woolfová, *Tři guineje / Vlastní pokoj*. Praha: OWP 2000, s. 320.

¹³⁰ Rozhovor s Marií Procházkovou vedla Eliška Děcká, 1. 4. 2008.

Podobně pozitivně jako Maria Procházková se i přes nedostatky v materiálním zázemí o svých studijních letech vyjadřuje rovněž Lucie Štamfestová:

Na škole jsem měla nejdřív ambice udělat velký loutkový film, ale to s těma párátkama, co jsme měli k dispozici, jaksi nešlo, že. Na druhou stranu ale bylo dobré, že tam měla hodně času, mohla jsi v klidu přemýšlet o tom, co chceš doopravdy dělat.¹³¹

A možnost svobodného tvůrčího prostoru na vytváření „vlastních věcí“ oceňuje i Bára Dlouhá, která patřila k vůbec prvním studentům animace na FAMU ještě v době, kdy katedra patřila oficiálně pod katedru dokumentu, studium probíhalo dálkově a všichni studující byli už tehdy dávno aktivní na poli animované tvorby, tak jako Bára Dlouhá, pracující v té době v Krátkém filmu:

Na Barrandově to bylo jen řemeslo, na FAMU jsme si mohli dělat svoje vlastní věci. Ale bylo pak určitě výhodou, že jsme si do práce mohli ty naše věci nosit a dělat.¹³²

Jejich osobní postřehy ze studentských let o podmínkách, kterých se jim během nich dostalo, mi pak připomínají opakující se kuloární diskuse na českých festivalech animovaného filmu, že sekce studentských projekcí bývají přítomným publikem mnohdy hodnoceny jako kvalitnější než obvykle kvantitativně chudá soutěž autorské (mimoškolní) animace. Tato má osobní vzpomínka samozřejmě není nijak kvantifikovatelná, může však vyprovokovat k zamyšlení nad skutečně radikální proměnou, kterou autorky a autoři animované tvorby po opuštění školy procházejí. Těžký přechod mezi školní a následnou tvorbou ostatně zmiňuje i Michaela Pavlátová, která na rozdíl od většiny ostatních autorek zapojených do tohoto výzkumu stihla ještě období hojnější státní podpory:

Měla jsem opravdu štěstí, protože jsem dokončila školu ve správný čas. Stále existovalo státní studio, které mělo rozpočet od státu. Měli přidělené peníze a museli za rok vyrobit určitý počet animovaných filmů. Takže já jsem na začátku dostala příležitost udělat tři krátké filmy, které mi pak posloužily jako prezentace, že jsem schopna něco udělat. Kdybych byla v situaci, v jaké jsou studenti po skončení školy nyní, nejsem si jistá, jestli

¹³¹ Rozhovor s Lucií Štamfestovou vedla Eliška Děcká, 15. 6. 2008.

¹³² Rozhovor s Bárou Dlouhou vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2008.

bych měla dostatek síly pokračovat. Je tu tolik práce, co byste chtěla udělat, ale nemáte na to peníze a k divákům se to skoro nedostane.¹³³

Ivana Laučíková, vyučující v Bratislavě na katedře animace a zároveň producentka animovaných filmů a animátorka, popisuje aktuální situaci na Slovensku, která se té české v mnoha ohledech velmi podobá, s klidem a rozvahou, které snad získala právě při nekonečných hodinách animování:

Dobří studenti animace se vyznačují trpělivostí a výdrží. Tu musí koneckonců prokázat i po skončení studia, při finančním zabezpečení sebe a rodiny, při splácení hypotéky či výchově dětí. Protože málokterý animátor žije v blahobytu a dostatku. Výsledkem je, že z každého ročníku zůstanou na poli profesionální animace aktivně nejvýše tři autoři. Trpělivost je opravdu důležitá, pomáhá nepropadnout hysterii z čekání.¹³⁴

A v podobně odlehčeném (ale stejně tak upřímném a otevřeném) duchu popisuje svůj vztah k animované tvorbě a nutné trpělivosti i Lucie Štamfestová.

Moje biologické hodiny netikají, protože bych potřebovala mít děti. Tikají, protože chci konečně udělat nějakou pořádnou animaci. Takže to je to, co pro mě znamená animace v mém životě. Je to můj život! Jestli to tak chceš slyšet... Anebo spíš moje smrt (smích).¹³⁵

A o tom, že co se týče otázky trpělivosti, je situace na poli nezávislé autorské animace hodně podobná i v zahraničí, vypovídá úvaha jedné z nejplodnějších a zároveň nejocetňovanějších nezávislých britských autorek Joanny Quinn, která zvolila cestu dělit svůj tvůrčí čas mezi komerční zakázky (například kreslené reklamní spoty pro aerolinky, čokoládové bonbony, nejslavnější je však trochu ironicky její mnohaletá spolupráce s firmou vyrábějící toaletní papír), které přinesou jejímu produkčnímu studiu finance, díky kterým se potom může věnovat vlastním autorským projektům, které prezentuje na festivalech animovaného filmu:

¹³³ 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. 22. 7. 2011].

¹³⁴ Eliška Děcká, *The Czech and Slovak New Female Wave of Animation*. In: Brigitt Wagner – Waltraud Grausgruber (eds.), *Tricky Women AnimationsfilmKunst von Frauen*. Marburg: Schüren 2011, s. 76.

¹³⁵ Rozhovor s Lucií Štamfestovou vedla Eliška Děcká, 15. 6. 2008.

Podle mé zkušenosti je to jediná varianta, protože momentálně v Británii není žádná jiná možnost financování. Jenže když děláte reklamy, nemáte pak čas na vlastní práci. Udržet rovnováhu mezi obojím není jednoduché. Tajemství možná spočívá v jediném: nespěchat. Neplánovat si, že dokončím film tehdy a tehdy. Zároveň je však důležité nikdy neztratit svůj cíl... Vždycky říkám, že je důležité zas a znova si opakovat: „Jsem animátorka, jsem animátorka.“ Je jedno, jestli zrovna pracuji v obchodě nebo obsluhuji za barem, podstatné je, že uvnitř jsem animátorka. Podobně jako to mají třeba herci. Ale animátoři, zdá se mi, občas zbytečně brzo zpanikaří... a stanou se zahradníky. Spousta zahradníků v poslední době, spousta zahradníků... anebo alkoholiků.¹³⁶

Cestu trpělivého čekání na vhodné tvůrčí podmínky a volný čas volí zatím i Ludmila Poláková, když se v rozhovoru přiznala, že „má ambici udělat tak jeden pětiminutový dobrý film za jeden rok“.¹³⁷ Pokud se pak tedy stane, že tento trpělivě vysezený a dlouhodobě připravovaný film je stejně jako její absolventský snímek silně autobiografický, domnívám se, že to může nejen o jejím vlastním stylu tvorby, ale třeba také o ženské autorské animaci v Čechách leccos zajímavého vypovědět.

6.6 Vlivy a okolnosti volby využití autobiografičnosti v animaci u zpovídaných autorek

Snažila jsem se během svého výzkumu zjistit, za jakých okolností, vlivů, a především z jakých důvodů se většina zpovídaných autorek dříve či později rozhodla začlenit autobiografické motivy do své tvorby. Pro některé z nich, jako třeba právě pro Ludmilu Polákovou, byla autobiografičnost a čerpání námětů z vlastního života, rodiny a nejbližšího okolí od začátku prioritou, kterou chápaly jako hlavní kvalitu své tvorby:

Pro mě je osobní svědectví, nějaká osobní zkušenost to nejsilnější, co můžu svému filmu dát. Myslím jako nejpravdivější, nejvíc upřímné. A je to pro mě taky strašně zajímavé (možná trochu i ze sobeckých důvodů) vidět potom, jak něco, co je hodně důležité pro mě a můj život, může být stejně tak důležité i pro někoho jiného. Protože když mluvím o sobě, nemluvím o

¹³⁶ Eliška Děcká, Animace odkoukaná z reality, *A2 kulturní čtrnáctideník* 7, 2011, č. 11, s. 10.

¹³⁷ Rozhovor s Ludmilou Polákovou vedla Eliška Děcká, 20. 6. 2008.

něčem, co by nikdo jiný neznal, je to vždycky nějaký obecný pocit, nálada.¹³⁸

U Polákové je sklon k autobiografičnosti možno přičíst i letům stráveným studiem konceptuální tvorby (před přestupem do ateliéru animace), kde většina jejích klauzurních prací rovněž vycházela z jejích momentálních osobních prožitků a často ve videích či fotografiích i sama účinkovala (viz podrobněji v následující kapitole).

Z vlastního života či svého nejbližšího okolí podle svých slov nejraději vychází i Michaela Pavlátová, která autobiografičnost sice zprvu „omlouvala“ svou neschopností tvořit fikční příběhy, zároveň však později sama připustila, že všední svět kolem ní je jí nejbližší a nejvíc jí zajímá:

Většinou všechny filmy, co jsem dělala, vycházely z něčeho, co je mi známé. Protože já nemám moc fabulační schopnosti. Neumím si vymýšlet příběhy, které bych neznala. Myslím si, že umím vymýšlet variace na dané téma, a to mě taky vlastně většinou baví nejvíc. Variace na téma soužití, variace na téma svateb... vlastně vždycky to byla variace na téma soužití... nebo variace na téma rozhovoru. A pak jde jen o to, vymyslet nějaký rámec, aby všechno drželo dohromady. Taky mě vždycky zajímal život ve dvojici, láska, zamilovanost, proměny vztahů během života, během věku, proměny zamilovanosti ve všednodennost a takový nějaký cynismus nebo ironie, která se mi ve filmech vždycky nějak objevila, i když jsem třeba nechtěla. Takže já jsem pro inspiraci nikdy zase tak daleko nechodila.¹³⁹

Jiné autorky třeba zpočátku samy o autobiografičnosti neuvažovaly, ale přivedlo je k ní školní prostředí, jako například v případě Kristiny Dufkové, která v tomto typu tvorby následně našla svůj autorský styl:

Já si uvědomuji, že nás k tomu hodně vedli na škole, tak tím jsem si k autobiografičnosti asi našla cestu. Na škole po nás chtěli, abychom hodně dělali to, co zrovna prožíváme, v čemž jsem se hodně našla. Hrozně mi to vyhovuje.¹⁴⁰

Podobně i Maria Procházková svůj absolventský film zamýšlela jinak, než jak nakonec vypadaly autobiografické *Příušnice*. Díky této zkušenosti se však, dle jejího vlastního

¹³⁸ Rozhovor s Ludmilou Polákovou vedla Eliška Děcká, 15. 7. 2008.

¹³⁹ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 12. 5. 2008.

¹⁴⁰ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 25. 7. 2008.

názoru, začaly autobiografické prvky objevovat i v jejích následujících, ať už animovaných či hraných projektech:

No ono to většinou nevzniká tak, že člověk má potřebu něco sdělovat. Je to často shoda okolností, ty důvody můžou být naprosto různé. U mě byl tím důvodem termín. Měl se odevzdat námět na absolventský film do určitého data. A já jsem přinesla několik námětů, se kterými mě Pojar vždycky vyrazil, a ať udělám něco, s čím mám zkušenost.¹⁴¹

Je tedy patrné, že prvotní setkání s autobiografickým stylem tvorby probíhalo u většiny autorek již na škole, kde kromě motivace od pedagogů byly i ideální podmínky pro skutečně autorskou tvorbu, nezávislou na vnějších finančních podmínkách, na rozdíl od dalších období po ukončení studia.

Finančními okolnostmi ve spojení s únavou také zpovídané autorky nejčastěji zdůvodňovaly, proč se později od autobiografičnosti začaly odklánět. Například Galina Miklínová uvedla: „Už jsem se měla plně zuby a chtěla jsem zkusit něco jiného, veselého, co by někdo viděl.“¹⁴² V podobném unaveném rozpoložení vznikl i prozatím poslední animovaný krátký autorský počín Michaely Pavlátové *Karneval zvířat*, který výrazně vybočuje z její předcházející realistické linie tvorby. Pavlátová zkrátka nechtěla strávit dlouhý animační proces s dalším komplikovaným a neveselým tématem.

V tomto ohledu se ženská animovaná tvorba v Čechách liší od ženské tvorby v zahraničí, kde i po opuštění univerzit autorky často pokračují v realistickém stylu a využívají autobiografické motivy. Jak jsem zjistila během realizace této diplomové práce, v Česku frekvence autobiografických motivů vcelku zdatelně klesá v souvislosti s opuštěním univerzitního prostředí i s postupnou únavou z nelehké dráhy nezávislé animátorky. Důvody pak spatřuji hlavně v tom, že – jak už bylo zmíněno výše – čeští autoři a autorky animovaného filmu ve většině případů zatím nenašli ideální způsob, jak skloubit svou vlastní autorskou tvorbu s tvorbou zakázkovou (tímto způsobem v zahraničí tvoří většina animátorů a animátorek působících na poli krátkého autorského filmu), a stále ještě příliš spoléhají na grantový systém. Na druhou stranu je nutné podotknout, že i v zahraničí počet autorských animovaných projektů vytvořených mimo školní instituce klesá, jak je patrné například z obsazení studentských festivalových sekcí a sekcí nestudentských.

¹⁴¹ Rozhovor s Marií Procházkovou vedla Eliška Děcká, 1. 4. 2008.

¹⁴² Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 22. 7. 2008.

Avšak i v situaci, kdy u autorek později převládají cizí, zvenčí zadané či ovlivněné náměty, je patrné, že animátorky mají stále sklon zrcadlit své já, třeba i v zakázkové tvorbě. Činí tak například skrze vizuální podobu (podoba s obličejem autorky) či skrze charakteristický pohyb (vycházející z pohybu odpozorovaného na sobě samé) ženských postav, které se v jejich snímcích vyskytují s mnohem větší frekvencí než v animovaných filmech jejich mužských kolegů. O tomto autobiografickém zrcadlení do animovaných postav bude více řečeno v následující kapitole.

7 Animované alter ego

Jak už bylo uvedeno, pojem „autobiografičnost“ je v této diplomové práci chápán záměrně volněji („cestou slabé klasifikace“), tak aby nebyly zbytečně vyloučeny žádné autobiografické motivy, které by mohly přispět k vytvoření celkového, co nejvěrněji realitu reflektujícího obrazu o nakládání s autobiografickými elementy v díle režisérů českého animovaného filmu. Proto i pojem alter ega, použitý pro označení této kapitoly, chápu pro účely této práce v širším slova smyslu. Nejprve se budu věnovat vnitřnímu zrcadlení autorky skrze námět jejího animovaného filmu (tedy skrze scénář, atmosféru, humor filmu). Pokračovat budu analýzou vnějšího zrcadlení autorky skrze pohyb a vizuální podobu, specifického pro animovaný film, který se dokáže obejít bez živých herců či protagonistů. Na závěr zmíním zvláštní případ propojení vnějšího a vnitřního zrcadlení zároveň skrze spojení dokumentárního filmu s animací v autoportrétu Michaely Pavlátové *This Could Be Me*. Metaforu zrcadlení jsem pro práci s animovaným alter egem zvolila z prozaického důvodu: ve většině animačních studií se skutečně velké zrcadlo nachází, aby si animátoři a animátorky mohli předehrávat pohyby před jejich přenesením na vytvářenou animovanou figuru. S trochou nadsázky je tedy někdy možné hovořit o zrcadlení doslovném.

7.1 Vnitřní zrcadlení autorky skrze námět

Pro Ludmilu Polákovou byla práce s autobiografickými motivy vždy velmi důležitá. Předtím, než přešla na VŠUP do ateliéru animované tvorby, studovala několik let v ateliéru konceptuální tvorby a už zde přilnula k zapojování vlastní osoby a vlastních zážitků do svých uměleckých projektů a instalací. Například v jedné z klauzurních prací, na něž vzpomínala během rozhovoru, použila přímo svůj obličej, aby pomocí něj vykreslila svůj tehdejší pocit ztracenosti v sobě samé, jak jej později popsala:

Poprosila jsem kamarádku, aby mě vyfotila, jak si namačkám obličej různě na sklo a všelijak ho deformuji tak, že byla třeba vidět moje dáseň a podobně. A potom jsem z toho udělala ve Photoshopu takový piktogramy a

postavila jsem je vedle už hotových fotek jako dvě roviny toho pocitu, co jsem tehdy měla a nevěděla, co s ním.¹⁴³

V další klauzuru pak zase s kamarádkou vystupovala ve videu ve stylu akčních superhrdinek a la manga, které si v mohutných botách razí cestu do světa. Není tedy překvapivé, že i její absolventský film *Kebule* autobiograficky reflektoval její život, přesněji dětství.

Byl to však teprve následující film *Cesta koně*, ve kterém se poprvé ve své animované tvorbě pokusila o vyprávění metaforického příběhu o svém životě skrze figuru představující její alter ego – koně, který je jejím čínským znamením. Je zajímavé, že na počátku tohoto filmu stál dar, který dostala od jednoho z diváků po veřejné projekci svého předchozího filmu *Kebule*. Jeden ze zahraničních studentů byl *Kebulemi* tak nadšen, že si je chtěl koupit, a když autorka odmítla peníze, věnoval jí originální prsten se psem, který metaforicky vyrovnává na obruči šperku svou váhu. Tento roztočený prsten pak symbolicky otevírá a uzavírá její film *Cesta koně*. *Cesta koně* je dle autorky jejím vlastním putováním po skončení školy:

Kebulemi jsem si tak nějak uzavřela jedno životní období. Říkala jsem si, že už je na čase, abych nějak ukončila to svoje dětství... skoro ve třiceti (smích). No a *Cesta koně*, to má být o tom, co bylo pak.¹⁴⁴

Poláková v celém filmu využívá zvířecí symboliku, objevuje se tu třeba nápomocná opice nebo naopak záludný pes, který málem utopí koně v louži, kterou vyčůrá a která se následně promění v obrovské jezero. Kladná i záporná zvířata symbolizují konkrétní lidi, na které v období po škole při „své cestě dospělým životem“ narazila. Její vlastní rodinu, která na ni moudře a s klidem dohlíží, symbolizují tři sovy. Na konci cesty, po překonání několika překážek a setkání s různými zvířaty, doputuje kůň až k ohnivému kruhu jako symbolu klidu a rovnováhy, kterým kůň/autorka v závěrečné scéně proskočí. Celým filmem tak prochází další silný autobiografický motiv, příklon autorky k asijským filozofiím.

Cesta koně je podobně jako předcházející *Kebule* natočena formou asociativního vyprávění, v němž na sebe jednotlivé obrazy navazují více pocitově než lineárně časově. Asociativní vyprávění patří ke specifickým vyjadřovacím schopnostem

¹⁴³ Rozhovor s Ludmilou Polákovou vedla Eliška Děcká, 20. 6. 2008.

¹⁴⁴ Tamtéž.

animovaného jazyka, vymyká se času a prostoru a je často využíváno právě pro navození intenzivních vnitřních pocitů a nálad, a proto se také často objevuje právě ve vzpomínkových a autobiografických vyprávěních. V zahraničí tvoří touto metodou například kanadské animátorky, jako třeba Caroline Leaf, která ve svém nejslavnějším snímku *Ulice*, impresionisticky zachycujícím atmosféru zmizelého dětství, dosahuje asociativního vyprávění díky dokonale zvládnuté animační technice malby na sklo, která umožňuje plynulé přechody (metamorfózy) z jednoho obrazu do druhého. Avšak v rámci české tvorby zůstává Ludmila Poláková se svým poetickým a vážněji míněným, symbolickým využitím autobiografického motivu alter ega poněkud osamocena. Ostatní autorky, pracující rovněž s tímto motivem, se svou drzostí a provokativním humorem mnohem více přibližují stylu například nezávislých newyorských animátorek.

Zatím ještě nedokončený projekt Báry Dlouhé s hlavní hrdinkou Bláží, jak sama v rozhovoru uvedla, byl skutečně inspirován americkou komediální seriálovou animací a Dlouhá jej popsala takto:

Jednu dobu jsem neměla moc práce a sledovala jsem ženské v supermarketu a vůbec takový ten cvrkot kolem. A přišlo mi to tehdy takové strašně zvláštní, ty různé systémy slev, ochutnávky, vzorky krémů a takové ty nesmysly. Tak jsem společně s Gábinou Osvaldovou, kterou jsem oslovila, vymyslela figuru Bláži, co třeba krade v samoobsluze a tak. Bláža je taková ženská, co hledá svoje místo v životě, neví moc, kudy kam, jestli má chodit na kurzy vaření, háčkování, jógu, nebo něco jiného. Chtěla by dobře vypadat, čte lifestyle časopisy. Je to taková tragikomická, trochu přihlouplá, ztracená postava, která se pořád snaží, ale nemá to v životě jednoduché. Taková na jednu stranu rázná, nehezká, ale svým způsobem sympatická.¹⁴⁵

Touto charakteristikou Bláža velmi připomíná ženské hrdinky z filmů nezávislé americké animátorky Debry Solomon nebo hlavní hrdinku britské série *Pond Life* Dolly nezávislé režisérky Candy Guard. Obě autorky sice ve svých filmech a jejich ústředních figurách vždy výrazně vycházejí z vlastních životních zážitků a zkušeností, zároveň však svá potenciální alter ega pomocí animační nadsázky vykreslují ad absurdum, což je také hlavním zdrojem komičnosti. A podobně dle vyprávění Báry Dlouhé funguje i Bláža, která má v jistém ohledu rovněž společný základ se samotnou autorkou (vznikla v době, kdy se i ona částečně nedobrovolně z nedostatku práce protloukala

¹⁴⁵ Rozhovor s Bárou Dlouhou vedla Eliška Děcká, 21. 8. 2008.

supermarkety), a Dlouhá dokonce přiznává, že duch Bláži měl na ni během dlouhého animování a práce na scénáři neblahý vliv:

Když jsem animovala Blážu, která je taková rázná přidrslá figura, tak jsem si občas uvědomila, že tím, jak jsem o ní pořád uvažovala, začala jsem se chovat třeba daleko vulgárněji, že jsem se s ničím nešťvala... To bylo fakt zvláštní.¹⁴⁶

Nenápadné prolínání života animátorky s animovanou postavou, a to oběma směry, jak popisuje Bára Dlouhá, ostatně není nic neobvyklého. Animátorka většinou tráví s postavou po nocích a o samotě ve studiu několik měsíců, a není tedy divu, že se reflexe začne občas obracet z papíru směrem k autorce. Ze zahraniční animace můžeme uvést příklad autorské tvorby Joanny Quinn, jejíž tvůrčí dráha je po celou dobu výrazně spjatá s postavou Beryl, prosté ženy z lidu, snažící se prosadit se v životě, usilovat o „něco víc“. Zatímco zpočátku bylo „něco víc“ jen večerní zábava s kamarádkami (film *A Girls' Night Out*) nebo lepší postava (snímek *Body Beautiful*), v posledním dokončeném filmu *Dreams and Desires: Family Ties* jsou hlavním motivem nenaplněné Beryliny umělecké filmařské ambice, kterými se bude zabývat i aktuálně připravovaný film Joanny Quinn, která tak částečně reflektuje své vlastní potíže s autorským vyjádřením:

Beryl je svým způsobem mé alter ego. Například poslední film, na kterém teď děláme, je celý o Beryl a o tom, jak bojuje za svého uměleckého ducha, což je de facto o mně samotné, protože i já musím dělat reklamy, abych byla následně schopná financovat své umělecké projekty. Reklamní zakázky jsou na jedné straně skvělé, přinášejí peníze, můžeme na nich zaučovat mladé animátory, ale není to umění. Chci točit své filmy a jezdit s nimi na festivaly, slyšet reakce publika. Je trochu deprimující, když vás lidé znají hlavně z reklamy na toaletní papír.¹⁴⁷

Všem těmto hrdinkám je pak společné, že skrze jejich vnější jednání promlouvají více či méně reálně prožívané vnitřní emoce autorek:

Moje filmy jsou dostávání vnitřních věcí na povrch. Svou animací chci vytvořit převrácený svět, kde jsou vnitřní pocity dominantní. Všechno, co

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Eliška Děcká, Animace odkoukaná z reality, *A2 kulturní čtrnáctideník* 7, 2011, č. 11, s. 10.

dělám, usiluje o to, abych přiblížila své vlastní pocity skrze barvy, humor a hudbu co nejvíce divákům,¹⁴⁸

uvažuje o prolínání svého já se svými filmy Debra Salomon.

Nejdále však s autobiografičností v tomto směru dospěla Michaela Pavlátová, když stvořila postavu Laily. Je příznačné, že to opět bylo v situaci, kdy obdobně jako Bára Dlouhá čekala na jiný animační projekt, měla tedy čas sama pro sebe, aby mohla animovat, co ji napadne, co doopravdy chce. A v takovémto rozpoložení se rozhodla pro zrození svého flashového alter ega Laily:¹⁴⁹

Nejvíc mě reflektuje asi Laila. A je mi líto, že už díly nějak nepřidávám. Ale tehdy jsem k tomu měla hodně silné podněty a měla jsem na to čas, protože jsem čekala na nějaký projekt, který měl být až za půl roku. Tak jsem se učila pracovat s flashem a dělala jsem webové stránky. Ono vždycky, když se učíte nějaký program, tak podle jejich tutorialu máte dělat obdélník nebo kolečko... No a když už jsem to nakreslila, tak jsem udělala z kolečka hlavičku a pak z toho najednou začal vznikat film, jak se vždycky snažím všechno nějak zužitkovat.¹⁵⁰

Laila je jednoduše nakreslená postava mladé dívky, která prožívá nejrůznější každodenní příkoří a trable, především po citové stránce. Krátké, přibližně minutové etudy vytvořené pomocí flashové počítačové technologie umístila Pavlátová na zvláštní Lailinu webovou stránku. Blízkost celého projektu autorce je patrná i z mnoha detailů, s kterými si Pavlátová pohrála. Vymyslela například fikční produkční společnost High Moral Quality Films (etudy jsou bez hlasu, ale s anglickými titulky, komentujícími děj) a během čekání na stažení každého dílu si můžete přečíst praštěné vtipy o žábě. Jednotlivé epizody označila třeba jako díl 52 nebo 61:

Původně jsem si říkala, aby tam byly Lailiny příběhy, Lailin byt a Lailiny věci, že by se tam mohlo jít dívat do skříní a tak. V té animaci se opravdu dá dělat spoustu věcí a interaktivita flashe vám to umožní. Víím, že lidi jsou hraví. Ale zůstalo jen u těch málo epizod, myslím, že je jich sedm, i když jsem je nazývala myslím číslem 135 nebo 216, aby to vypadalo, že jich strašně moc. Říkala jsem si původně, že každý týden udělám nový díl, ale to se prostě časově nedalo stihnout, protože když to chcete vyplat (což já to

¹⁴⁸ Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 7. 8. 2009.

¹⁴⁹ Lailiny vlastní osobní stránky se všemi animovanými epizodami z jejího života viz na <http://www.michaelapavlatova.com/laila/> [cit. 22. 7. 2011].

¹⁵⁰ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 12. 5. 2008.

neumím nevypiplat), tak to nejde. A taky to nebyla práce, ale zábava, takže jsem na tom prostě vždycky seděla dlouho. Ale vždycky jsem k tomu potřebovala nějaký podnět.¹⁵¹

Pro představu o náladě jednotlivých příběhů, úvodní díl nazvaný *Láska* sleduje zpočátku šťastím blaženou dívku, která vzpomíná, jak jí včera muž jejích snů vyznal lásku, během chvilky však znejistí a začne přemýšlet, jestli ono vyznávání nebylo vysloveno spíše z lítosti, jestli jí vůbec má rád, protože on ji určitě rád nemá, protože ji vlastně nemá rád nikdo na celém světě... a ona je úplně osamělá. A epizoda končí obrazem plačící bezradné dívky. V podobném ironickém, až cynickém duchu, typickém pro většinu filmů Pavlátové o vztazích mužů a žen, se nesou i zbývající příběhy, volně vycházející z momentálních událostí jejího vlastního života, na které mohla díky jednoduché flashové technologii rychle reagovat:

S jednotlivými epizodami to bylo vždycky tak, že máte nějaký nápad, který se pak přetaví do jiného nápadu, takže to nakonec není vždycky tak úplně přesně, co se skutečně stalo. Ale co bylo pro mě důležité (a proto je i Laila tak jednoduchá animace), že to bylo rychlé, rychle se to dalo promítat, takže člověk mohl začít pracovat, dokud ještě cítil tu emoci, a tím pádem to jako doopravdy reflektovalo mě. No ale právě další díly Laily nepřibývají, protože už nejsem nějak dlouho tak rozhořčená, jak by asi bylo třeba (úsměv).¹⁵²

Jeden z příběhů však sama během rozhovoru označila za velmi autobiografický. Jedná se o díl nazvaný *Pojďme tančit!* (Let's Dance!). Laila v něm sedí sama na diskotéce u malého stolku s limonádou, před sebou má otevřenou knihu a snaží se za každou cenu vypadat spokojeně. Na obrazovce se postupně objevují následující titulky: „Nemám absolutně žádný problém sedět tady sama, zatímco všichni ostatní tančí. Mám na čtení tuhle hodně legrační knihu. Vyšla v roce 1897. Je plná těch starých směšných klišé o mužích a ženách. Jako třeba: Muži preferují malé blondýnky s krásně vytvarovaným plným tělem. Nebo tady: Inteligence ženy je pro ni překážkou na cestě ke šťastnému manželství. Ach můj bože, jsem ráda, že nežiju v těch časech. Stejně bych nešla tančit.“ V ten moment se na obrazovce objeví postava svalnatého krasavce a osloví ji: „Čau kočko!“ Laila se najednou celá promění a rozzáří. „Nemáš nějaký pěkný blond'atý kámošky s velkýma prsama, se kterýma bych mohl tančit?“ A obličej dívky se zkroutí

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

zklamáním. Při našem rozhovoru pak Michaela Pavlátová popsala reálnou inspiraci pro vytvoření této epizody Laily:

No a mně se jako nestalo doslova tohle, ale inspirace byla v tom, že jsem měla jedno takové období, kdy jsem se rozešla se svým přítelem a měla jsem pocit, že se musím okamžitě seznámit a tím vyřeším ten smutek. A na inzerát jsem měla schůzku s jedním pánem a bylo to strašně trapný, protože já už jsem od první chvíle věděla, že ho nepřítahuji. A bylo vidět, že je to pro něho strašně důležitý, vůbec nechtěl vědět, kdo jsem. Vůbec se mě na nic ani neptal. Bylo to strašný, protože já jsem se pořád snažila konverzovat a on celou dobu mlčel a na konci řekl: „Myslel jsem, že budete mít delší vlasy.“ A pak jsme vyšli ven, on odjel a já měla takový vztek, tak je sprostý. No a nejhorší zakončení toho všeho bylo, že mi pak v noci ještě psal, že má prázdný byt, jestli bych ho nepřijela navštívit. A to už jsem byla úplně tak rozhořčená na některé typy mužů, že jsem musela ze sebe vyplodit Lailu.¹⁵³

Tento příklad zde uvádím pro ilustraci, jak nová technologie animátorkám umožnila bezprostředně reagovat na to, co je pro ně momentálně důležité. Převést nálady z reálného života na plátno (v tomto případě na obrazovku počítače). Jak ale sama Pavlátová podotkla, kromě silných podnětů se musely sejít i důležité faktory volného času a financí, kdy měla možnost věnovat se v tomto konkrétním období skutečně tomu, co chtěla. Věřím ale, že právě s příchodem moderních technologií usnadňujících proces animace bude podobných „videodeníků“ vznikat čím dál více. Takto narychlo vzniklá počítačová animace sice nikdy nebude po vizuální stránce konkurovat tradiční ruční animaci, existuje však již dnes mnoho autorů a autorek, kteří jsou s vědomím těchto limitů schopni rychle vytvořit podobné animace, jichž síla nespočívá ve vizuální estetice, ale v silném nápadu, většinou vycházejícím právě ze života autora či autorky. Ve Spojených státech takto například vytvořila sérii vtipných autobiografických sexuálních vzpomínek Signe Baumane:

Mé filmy nejsou někdy přijímány na evropské festivaly a já si myslím, že je to právě proto, že má kresba není tak propracovaná. Ale to nikdy nebude, když musím dělat opravdu rychle, abych mohla zaplatit nájem. Mně tenhle rychlý způsob ale vyhovuje. Mám nápad, tak ho co nejrychleji provedu.¹⁵⁴

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 5. 8. 2009.

Dle mého názoru se jak v případě Pavlátové, tak i Baumané jedná o jakousi novou generaci animace, rostoucí čím dál tím více například s rozšiřováním internetových kanálů typu YouTube, kdy animace upouští od svého zaměření na vizuální stránku a upřednostňuje rychlý dialog mezi autorem/autorkou a publikem. A Pavlátová se nikdy netajila tím, že má ráda nejrůznější triky, kterými si animátor může usnadnit práci bez snížení výsledné kvality. „Stala jsem se dokonce nadšencem počítačové animace, která i přes všechna svá omezení ušetří hodně práce a přináší naprostou svobodu a nezávislost.“¹⁵⁵ Mezi důvody ukončení práce na dalších epizodách, které Pavlátová uvedla (tedy vedle nedostatku podobně silných podnětů a času), byla i její lenost při propagaci a informování o nových dílech Laily, které pak tedy skoro nikdo neviděl. Je zřejmé, že i s tímto novým distribučním kanálem se stejně jako s novou distribuční situací po roce 1989 budou muset někdy poněkud z pohodlnější čeští animátoři a animátorky naučit pracovat a reagovat na její odlišnosti. O tom, že i přes ukončení výroby dalších epizod zůstala Laila blízká autorčinu srdci, svědčí také vtipné animované interview umístěné na oficiálních stránkách Pavlátové, označené jako Interview s M. P., v němž vystupuje právě znuřená Laila, odpovídající a pojidající při tom brambůrky.

Jak jsem se stala animátorkou?

No, na to si ani nevzpomínám. Vždycky jsem ráda kreslila, myslím kreslila vtipný věci.

Další otázka?

Ano, *Řeči, řeči, řeči*. Měla jsem hodně kreseb s lidmi mluvícími v bublinách. Myslela jsem, že by z toho mohl být film... Co dál?

Ano, žlutý pes. Nic neznamena, jen pro legraci.

Jo a jasně, říct něco publiku... Nejezte moc brambůrků, není to pro vás dobrý.

A já nejsem Michaela, jen tak mimochodem. Moc vás všechny zdravím. (Mimochodem, já se jmenuju Laila.)¹⁵⁶

¹⁵⁵ Stanislav Ulver, O animaci pocitů a jednoduchosti, která se komplikuje: Rozhovor s Michaelou Pavlátovou. In: Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba*. Praha: Film a doba 2004, s. 377.

¹⁵⁶ Animované interview s Lailou/Michaelou Pavlátovou lze zhlédnout na internetovém kanále YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=OLFe141F43Y>, stejně jako většinu dalších filmů Michaely Pavlátové [cit. 22. 7. 2011].

Tímto vtipným pohráváním si s divákovou představou o identitě Laily či Michaely jako by Pavlátová sama naznačovala, že splést si Lailu s Michaelou je snadné, protože obě jsou si tak podobné. Pohráváním si s divákem stejně jako celou (cynickým humorem napěchovanou) sérií příběhů o Laile Pavlátová jen potvrzuje přesvědčení mnoha teoretiček, že právě svérázný humor je to, čím se ženské animované autobiografie vymykají. Sandra Law ve svém textu nazvaném „Vkládat se do vlastních filmů“ upozorňuje na odlišnost humoru v díle žen animátorek, kdy „vtip funguje jako skvělá zbraň“ a namísto toho, aby zesměšňoval či degradoval, dodává hrdinkám i přes svou nepříjemnost či trapnost sílu.¹⁵⁷ Domnívám se, že právě v díle Michaely Pavlátové a Báry Dlouhé se specifika ženského humoru v animaci odrážejí v české tvorbě nejvýrazněji.

7.2 Vnější zrcadlení autorky skrze pohyb a vizuální podobu

Jiný a na první pohled ne tolik nápadný způsob, jak přenést osobnost autora či autorky do animace, se skrývá v samotném základu tohoto slova – *anima* (duše), tedy přesněji v oživení figury skrze pohyb dodaný animátorem/animátorkou. Charakter figury v animovaném filmu se totiž vedle vizuální podoby či hlasu projevuje velmi často nejvýrazněji právě pohybem. Postava může mít například nervózní tik, může být zbrklá nebo naopak elegantní či zpomalená a lenivá. Velkým přínosem pro mou diplomovou práci v tomto ohledu byla účast Vlasty Pospíšilové na výzkumu. Ačkoliv má autorka za sebou i mnoho režijních počínů, v rozhovorech o sobě vždy mluvila především jako o animátorce v užším slova smyslu, tedy jako o osobě, která v animovaném filmu rozpohybovává jednotlivé figury. V praxi autorské animace je ve většině případů touto osobou samotný autor/autorka. Režisérky zpovídáné pro tuto práci jsou většinou zároveň i animátorkami svých filmů. (Jedinou výjimku představuje Bára Dlouhá, která pracuje v týmu se svým manželem Ondřejem Mohylou, který všechny její filmy animuje. V případě Dlouhé jsem se tedy v textu označení animátorka záměrně vyhýbala.)

¹⁵⁷ Sandra Law, Putting Themselves in the Picture. In: Jayne Pilling, *A Reader in Animation Studies*. Sydney: John Lingey 1997, s. 48.

Trochu odlišná situace panuje právě v oblasti loutkového filmu, v níž se Vlasta Pospíšilová pohybuje. Rozpohybování trojrozměrné loutky je zde už ze své fyzické podstaty složitější, a proto je obvyklé, že zejména v rozsáhlejších loutkových projektech vedle samotného režiséra animují i specializovaní animátoři. V podobné pozici působila po mnoho let i Pospíšilová, když spolupracovala na filmech Jiřího Trnky. A možná právě z této doby pramení její úcta k animátorovi jako jedné z hlavních kreativních postav v animaci:

Pokud někde v novinách i odborných časopisech čtete o animovaných filmech, píše se tu převážně o režisérech, někdy i o výtvarnících, ale animátoři zůstávají většinou utajeni. Nikde se neprosazují, skromnost a pokora patří k jejich profesi. Přitom práce animátora – jak již označení jeho funkce vypovídá – je pro animovaný film stěžejní. Je to totiž právě animátor, který dá nehybné loutce duši, oživí ji a vtiskne jí osobitý charakter.¹⁵⁸

A právě zde vzniká prostor pro autobiografický vklad skrze vnější zrcadlení. Animátor s přidělenou figurou tráví značné množství času vzhledem k časové náročnosti animace a zároveň jeho vlastní tělo a pohyby jsou mu prvním vzorem pro pohyby přenesené na loutku:

Animátor musí každou akci předem uvážit podle scénáře, promyslet, předehrát si ji a změřit na stopkách čas. Tak po celodenní soustředěné práci natočí animátor třeba jen deset sekund hry. Já jsem se této zajímavé a náročné profesi věnovala přes čtyřicet let.¹⁵⁹

Odtud zřejmě u Vlasty Pospíšilové pramení obdiv k „poctivé práci“ a odpor k pohodlnosti a lenosti, které jsou patrné z rozhovorů. Dokázala například pozitivně vzpomínat i na své předanimační období, kdy pracovala v cestovní kanceláři – na práci, která ji sice vůbec nebavila, zpětně ji však velmi oceňuje, protože „ji naučila chodit do práce a mít disciplínu“.

Její úcta k práci se projevuje, i když o sobě mluví jako o „animátorském šprtovi“, který si vždy před natáčením udělá důkladnou přípravu (naposledy například sledovala šermířské souboje nebo se učila házet šipky, když to vyžadoval scénář pro její

¹⁵⁸ Citováno z osobního materiálu Vlasty Pospíšilové, který si připravila pro prezentaci svých filmů na Dnech pražské animované tvorby, Halle, 26.-30. října 2003.

¹⁵⁹ Tamtéž.

figuru) a vše má nakonec odevzdané jako první. Nejspíš i proto přijala za svůj námět svého filmu *Paní Bída*, příběh vyprávějící o snaze všech lidí vyhnat Bídu z domu, ať už se jedná o zámek či vesnickou chalupu. „To poselství mi bylo hodně blízké, že když všichni budeme tvrdě makat, paní Bída půjde zas o dům dál.“¹⁶⁰ Při animaci také vycházela z vlastních životních zkušeností: v té době musela zvládat péči o tři dorůstající děti i časově velmi náročnou animační práci:

Paní Bídu jsem pojala jako symbol všemocných nesnází, nemocí a rodinných problémů, které občas každého navštíví. Ubránit se této Bídě je možné jen statečností, poctivou prací a také humorem. Tento film byl i reflexí mé tehdejší nelehké situace.¹⁶¹

Postavu paní Bídy si tedy Vlasta Pospíšilová po animátorské stránce opravdu vychutnala do posledního detailu a soustředila se především na její strašidelné vyznění. Skrze trhavá gesta, neustále lehce shrbená záda a občas nečekaně z ničeho nic zrychlený pohyb figury Pospíšilová dle mého názoru docílila jedné z nejděsivějších postav v rámci československé animace. Přitom samotná vizuální podoba nehybné loutky, jak ji lze vidět vystavenou například ve stálé expozici animovaného filmu na zámku Kratochvíle, nijak zvlášť strašidelně nepůsobí, její démoničnost se probouzí skutečně až s precizně provedenou animací.

V animátorské dráze Vlasty Pospíšilové je na první pohled patrné, že výrazné ženské hrdinky ji vždy přitahovaly. Jak sama během rozhovoru uvedla: „Vždycky mě bavily nejvíc, protože jsem si je mohla sama animovat a vyřádit se na nich. S takovýmahle babama, když to člověk dělá do svého, na tom se můžete doopravdy vyblbnout.“¹⁶² Zároveň si však sama všimla, že podobných příležitostí animovat výrazné ženské hrdinky v rámci československého/českého filmu nikdy mnoho nebylo. K tomuto tématu se vracela během našeho rozhovoru, formulovala ho však i s vlastnoručně pořízenými statistikami už v roce 1983 v rozhovoru pro časopis *Film a doba*:

¹⁶⁰ Rozhovor s Vlastou Pospíšilovou vedla Eliška Děcká, 14. 6. 2008.

¹⁶¹ Citováno z osobního materiálu Vlasty Pospíšilové, který si připravila pro prezentaci svých filmů na Dnech pražské animované tvorby, Halle, 26.-30. října 2003.

¹⁶² Rozhovor s Vlastou Pospíšilovou vedla Eliška Děcká, 9. 6. 2008.

Ženské figury prostě nejsou. Už od Trnky, který dělal jenom paní Husu, pak holčičku a babičku... a Hermii. Trošku jsem si to spočítala: během sedmdesátých let je poměr ženských a mužských loutek 1:15 ... loutkový film zkrátka postrádá dramatické role pro ženské hrdinky, jak by řekli kritici.¹⁶³

Není přitom ani tak podstatné, jestli jsou její výpočty naprosto přesné, důležitý je samotný autorčin pocit, že zajímavých ženských postav je v loutkovém filmu nedostatek, což se jí následně její vlastní animační dráhou podařilo alespoň částečně změnit. Vedle zmíněné paní Bídy můžeme uvést třeba Lakomou Barku, Tři sestry (natočené pro *Fimfárum 2*) nebo Maryšku z Vlčího hrádku, postavu, která se na začátku její animační kariéry stala pro Pospíšilovou také velmi důležitou a osobní:

Maryšku jsem animovala podle sebe. Jak to v tom film bylo na začátku?
Maryška – statečné děvče z hor, tak to jsem byla já.¹⁶⁴

Příběh vypráví o prokletí tajemného Vlčího hrádku, k němuž jednoho dne zabloudí chudé děvče Maryška. V zámku ji přivítá tajemná vlčice, která jí nabídne pohostinství s jedinou podmínkou, že Maryška nikdy nevstoupí do zakázané třinácté komnaty. Jeden večer však právě z této komnaty zaslechne Maryška tajemný zpěv a vstoupí. Neznámá ubohá žena v řetězech ji poprosí, ať ze zámku beze slova okamžitě odejde a nikdy nikomu neprozradí, že tak učinila právě na její přání. To je jediná možnost, jak ji vysvobodit z jejího prokletí. Maryška poslechne a tajemství nevyzradí ani o mnoho let později, když se strašidelná zlatá vlčice se zlostně zářícíma smaragdovými očima opakovaně vrací k Maryšce, již provdané za prince, aby jí postupně sebrala první i druhé dítě. Když však Maryška nepovolí ani potřetí, kletba se zlomí, neznámá žena – kněžna je osvobozena a k Maryšce se vrátí zpět i její děti. Příběh s takto odvážnou ženskou hrdinkou spolurežirovala Vlasta Pospíšilová společně s Edgarem Dutkou. Byla to ale ona, kdo animoval postavu Maryšky a komu se skrze detailní animaci podařilo vyzvednout její kvality:

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

¹⁶³ Stanislav Ulver, Kde jste, dramatické hrdinky českých animovaných filmů? In: Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba*. Praha: Film a doba 2004, s. 244.

¹⁶⁴ Rozhovor s Vlastou Pospíšilovou vedla Eliška Děcká, 9. 6. 2008.

diváci uvědomili, jak moc statečná musela Maryška být, když říkala: Já ti své dítě nedám.¹⁶⁵

Kromě zmíněných scén s vlčicí je ona strašidelnost (mimočodem jedna z oblíbených nálad v díle Vlasty Pospíšilové obecně) nejlépe patrná ve víc než minutu dlouhé scéně Maryščina nenadálého nočního útěku lesem z hrádku. Pospíšilová tu skrze sérii nenápadných animačních pohybových detailů dělá z Maryšky doslova akční superhrdinku. Maryška běží temným lesem s rukama neustále lehce nataženými před sebou, aby odrážela větve, které ve tmě při rychlém běhu nestíhá postřehnout. Občas se otočí za některým ze zvuků lesa. Kryje si tvář před těsně kolem ní prolétajícím ptákem, trhá cíp šatů zaseknutý za lesní kořen. Na chvíli se zastavuje, aby se osvěžila vodou ze studánky, opláchne si obličej a dává se znovu do běhu.

Detailní popis scény Maryščina běhu nočním lesem zde uvádím proto, že se domnívám, že právě v těchto lehce přehlédnutelných a zdánlivě pro film a jeho dějový průběh nepodstatných detailech spočívá onen důležitý autobiografický přínos Vlasty Pospíšilové. I ona sama to v rozhovoru označila za jednu z podstatných charakteristik své práce. „Mám pocit, že ženy animátorky jsou v tomhle ohledu preciznější. Muži jsou lapidárnější, jedou pořád dopředu, nezabývají se každým detailem.“¹⁶⁶ Důraz na detaily, nejčastěji odpozorované na nich samotných či z jejich nejbližšího okolí, se skutečně objevil v mnoha rozhovorech (viz například Michaelu Pavlátovou, která „nedokáže práci nevypílat“), a zmiňuje jej i María Lorenzo Hernández jako jednu z charakteristik typických pro ženské animované autobiografické filmy.¹⁶⁷ V souladu s tímto jejím teoretickým závěrem popisuje svou animační praxi i výše zmiňovaná autorka kreslené animace Joanna Quinn:

Scénáře k mým, nebo lépe řečeno k našim filmům sice píše můj partner Les Mills, takže děj často vychází i z jeho zážitků, já pak ale do tvorby přináším své pozorování – strašně ráda odkoukávám chování a pohyby lidí, drobná gesta a emoce.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Rozhovor s Vlastou Pospíšilovou vedla Eliška Děcká, 9. 6. 2008.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ María Lorenzo Hernández, A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators. *Animation: An Interdisciplinary Journal* 2, 2011, č. 6, s. 78.

¹⁶⁸ Eliška Děcká, Animace odkoukaná z reality. *A2 kulturní čtrnáctideník* 7, 2011, č. 11, s. 10.

Projekce vlastního já do animace skrze pohyb a vizuální stránku animované figury tedy není typická výhradně pro loutkový film. S tímto někdy záměrným, mnohdy ale také zcela mimovolným zpodobením sebe samé(ho) se často setkáváme i v dvojrozměrné animaci kreslené. Například Kristina Dufková v rozhovoru mluvila o pozorování pohybů kolem sebe a následném rozpochybování postav tímto z reality odpozorovaným způsobem jako o své hlavní animátorské vášni:

Animace mi v tom přijde hodně specifická, protože v hraném filmu to tak není. Musím prostě vymýšlet každý pohyb, jak bude vypadat. Hodně si proto všímám pohybů kolem sebe, vlastní pohyby nebo teď, když mám dceru, tak hodně pozoruji ji. Teď mě třeba napadlo udělat takový synchronizovaný balet maminek s dětmi, jenom ty pohyby, co vytváří. Třeba jsem zjistila, že když je syn pokakaný, tak ho takhle zvednu a čuchnu si. A zjistila jsem, když jsem někde seděla, že to dělají ostatní maminky taky a že to přitom vypadá tak bizarně (smích).¹⁶⁹

Zajímavou teorii, vycházející z její vlastní autorské zkušenosti, vyslovila během rozhovoru i Maria Procházková, která vedle samotných pohybů nachází podobnost mezi animovanou postavou a animátorem/animátorkou i v celkové vizuální stránce:

No já si třeba myslím, že jak se říká, že pán a pes jsou si podobní, takže tak i animátoři jsou si podobní se svými výtvarnými díly, a to hodně. Jako třeba postavy ve Švankmajerových filmech se hýbou úplně jinak než v Bartových filmech. A třeba Koutský má ty svoje postavičky těch pánů, no to je vlastně úplně autobiografičnost. A já jsme zase zjistila, že mám vždycky model holčičky, co má vlásy a šatičky, a je to taky v podstatě zjednodušenina. Prostě holčička, to jsou pro mě dlouhé vlásy. No dokonce se mi stalo, a to mi teda přišlo fakt strašné, že jsem dělala kratoučkový školní film a byla tam žížala, která ležla ze země. A kamarádka mi říkala, že ta žížala je mi podobná. Prostě přece jenom nejvíc znáte svůj obličej, denně si čistíte zuby. A asi se to nějak projevuje i v té anatomii. Třeba Bubeníček, všechny jeho postavy mají dlouhé ruce a nohy, protože on má skoro dva metry. Spousta postav Koutského má zase brýle. Ale ono to není o tom, že se člověk do toho stylizuje, prostě se to tam nějak vždycky dostane.¹⁷⁰

Vzhledem ke zkušenostem a informacím shromážděným během přípravy této diplomové práce mi nezbyvá než s Marií Procházkovou souhlasit. V každém animačním studiu naleznete zrcadlo, v němž si animátor či animátorka přehrávají své

¹⁶⁹ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 25. 7. 2008.

¹⁷⁰ Rozhovor s Marií Procházkovou vedla Eliška Děcká, 1. 4. 2008.

pohyby, dívají se do své tváře. Z filmů autorek, které se zapojily do tohoto výzkumu, jsem kromě Marie Procházkové našla podobnosti například i mezi Galinou Miklínovou a princeznou v jejím filmu *Byla třikrát jedna princezna*, Kristinou Dufkovou a postavou maminky v *Ze života matek* a většina ženských postav Michaely Pavlátové, nejpatrněji například v *Repete*, jsou protáhlé vyšší ženy s ostrými rysy jako jejich autorka. Díky čerpání z vlastních pohybů a tváří se tak dle mého názoru v české animaci v posledních letech objevuje výrazně více detailně prokreslených, realitě odpovídajících, nezjednodušených hrdinek, než tomu bylo v letech, kdy autorskému krátkému filmu v České republice dominovali animátoři muži.

7.3 Vnitřní a vnější zrcadlení zároveň skrze dokumentárně-animovaný autoportrét

Někde na pomezí dvou výše uvedených kategorií „vnitřního alter ega skrze ideu“ a „vnějšího alter ega skrze pohyb a vizualitu“, stojí autoportrét Michaely Pavlátové *This Could Be Me* (To bych mohla být já), realizovaný jako součást dokumentární série pro BBC a kombinující prvky dokumentu a animované tvorby. Ve spolupráci s dokumentaristou Pavlem Kouteckým, s nímž později pracovala i na dalším, stylem podobném dokumentárně-animovaném filmu *Až navěky*, se Pavlátová ve třech minutách snímku snaží zachytit hlavní charakteristiky své osobnosti i tvorby. Ve filmu vystupuje sama Pavlátová, její skutečné tělo a obličej, zároveň však také její kreslené alter ego, mluvící hlava vystřižená z papíru. Po celou dobu zaznívá mimo obraz komentář Pavlátové, v němž o sobě mluví jako o člověku i animátorce. Tohoto prolínání osobního a pracovního světa si ve svém textu všímá rovněž María Lorenzo Hernández a označuje ho za rys typický spíše pro ženské animované autobiografie:

Zatímco mužský autoportrét se zpravidla omezuje na představení muže animátora pouze z profesní stránky, tento ženský autoportrét představuje Michaelu Pavlátovou bez přesnějšího vymezení, kde začíná a končí animátorka a soukromá osoba. Pavlátová skládá svůj autoportrét ze série drobných metonymií, které vyjadřují různé úhly pohledu na její bytí.¹⁷¹

¹⁷¹ María Lorenzo Hernández, A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators. *Animation: An Interdisciplinary Journal* 2, 2011, č. 6, s. 78.

V poznámce Hernández se chci zastavit především u zmíněného střípkovitého stylu vyprávění (z drobných příběhů a detailů se postupně skládá celkový obraz Pavlátové), o kterém se (i na základě výstupů získaných během tohoto výzkumu) domnívám, že je typický pro autobiografické vyprávění režisérek animovaného filmu. V českém prostředí jej můžeme nalézt například u Ludmily Polákové (*Kebule, Cesta koně*), Marie Procházkové (*Příušnice*) či v zatím nedokončeném projektu *Bláza Bány Dlouhé*. Liz Stanley ve své knize *The Auto/biographical I*, pohybující se na obecné rovině auto/biografií, rovněž zmiňuje tento styl „kaleidoskopického vyprávění“ jako charakteristický pro feministické auto/biografie. Tento „realismus mnohočetných perspektiv pohledu“, zaměřující se na „obyčejné životy a jejich všední detaily“, dle jejího názoru vychází z literárního modernismu počátku minulého století, mezi jehož zástupkyně patřily například Gertrude Stein či Virginia Woolf.¹⁷² V konkrétním případě *This Could Be Me* Michaely Pavlátové sledujeme z jejího pohledu subjektivní kamery, jak autorka vchází do svého animačního studia, bere do rukou své oblíbené předměty, přerovnává věci na animátorském stole. Vzápětí sledujeme její nerozhodnost, když se zas a znovu převléká z jedněch šatů do druhých, nebo vidíme, jak nenápadně poslouchá hovor lidí v kavárně. Už samotný tento kaleidoskopický výběr dostatečně výstižně odráží styl její tvorby, a je ještě doplněn následujícím komentářem:

Mám ráda svět obyčejných věcí. Realita dokáže být zajímavější než fikce. Realita a vztahy... S mými rodiči, s mým bratrem, s mými přáteli, s mojí babičkou a vztahy mezi mužem a ženou. Ráda pozoruji lidi. Zkoumám jejich tváře, vytvářím příběhy schované za slovy.¹⁷³

María Lorenzo Hernández přirovnává *This Could Be Me* k animovanému dokumentu *Interview* z roku 1979 animátorek Caroline Leaf a Veroniky Soul, který rovněž nechává nahlédnout do kreativního procesu obou spolurežisérek tohoto snímku. Podobně jako při rozhovoru pro tuto diplomovou práci, kdy Pavlátová svůj vztah k vlastním filmům přirovnávala ke vztahu matky k dětem, také ve filmu *Interview* zaznívají v komentáři osobní přirovnání tohoto typu, například když Caroline Leaf podotkne, že „je vdaná za svou čas pohlcující práci“. Oba snímky tedy ukazují intimní styl tvorby autorek a nabízejí tak obraz specifické ženské animované tvorby, čímž

¹⁷² Liz Stanley, *The Auto/biographical I: Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press 1992, s. 158nn.

¹⁷³ *This Could Be Me* (Michaela Pavlátová, 1995).

mohou dle mého názoru obohatit celkový pohled na různé přístupy k animované tvorbě obecně.

7.4 Shrnutí nakládání s animovaným alter egem ve všech jeho podobách

Na základě získaných poznatků a rozhovorů realizovaných v rámci této diplomové práce se domnívám, že i v české ženské animované tvorbě existuje tendence k zapojování vlastního já a vlastní osobnosti, či chcete-li alter ega, do filmů autorek. Děje se tak jednak skrze vnitřní zrcadlení pomocí námětu či scénáře filmu, jednak skrze vnější zrcadlení, spočívající v projekci vlastní vizuální podoby či pohybu během vytváření a animace („oživení“) jednotlivých ženských postav. Zvláštním případem je pak snímek Michaely Pavlátové *This Could Be Me*, který v sobě díky svému formátovému postavení na pomezí dokumentu a hraného filmu rovnocenně spojuje oba typy zrcadlení. Podobně jako v zahraniční animované tvorbě žen i v případě snímků českých animátorek dochází tedy k výraznému obohacení českého animovaného filmu celkově, především co se různorodosti a propracovanosti ženských charakterů týče. Hrdinky v českých filmech režírovaných/animovaných ženami autorkami mohou být najednou skutečně charakterově bohaté (například zároveň omezená i sympatická Bláža), nestereotypní (například hrdinská Maryška) či nahlížené se specifickým humorem, který ženskou figuru nedegraduje, ale spíše polidšťuje (například Laila).

Na rozdíl od zahraničí však v českém animovaném filmu prozatím chybí dlouhodobější propojení autorky a její alter ego figury, jak je tomu například v případě britské animátorky Joanny Quinn a postavy Beryl, která de facto prochází celou její kariérou. Bylo by určitě zajímavé sledovat i v českém prostředí postupné společné proměny animátorky a jejího alter ega a domnívám se, že pro některé ze zpovídaných autorek by to byla animační práce dle jejich srdce. Pro podobnou konzistentní autorskou tvorbu se však animátorky a animátoři v Čechách musí naučit lépe pohybovat v novém prostředí volného trhu, k němuž se systém české animované produkce stále více přibližuje. Teprve pak bude i po produkční praktické stránce platit pozoruhodný výrok Vlasty Pospíšilové:

Animátor může udělat všechno. Může být malým dítětem, mrakem, vodou, papouškem, čarou, může cokoliv. Já nemám mindráky z let, mě stejně nikdo

nevidí. Když sledujete, jak filmové krásy stárnou, jak to s některou zamává, to u animátorky nepřichází v úvahu.¹⁷⁴

Dle mého názoru tato vtipná poetická myšlenka nejlépe vystihuje úzký vztah mezi animátorem/animátorkou – hvězdou v pozadí a animovanou postavou – hvězdou ukazující se publiku, skrze niž však ta neviděná skutečná hvězda v pozadí (na rozdíl od krásěk stříbrného plátna z masa a kostí) nikdy nezestárne.

¹⁷⁴ Stanislav Ulver, Kde jste, dramatické hrdinky českých animovaných filmů? In: Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba*. Praha: Film a doba 2004, s. 244.

8 Animované dětství

8.1 Reflexe vlastního dětství

Jedním z tematických okruhů, které se v animované tvorbě žen často vyskytují, je reflexe dětství. Vzpomínkové filmy na dětství se objevují především ve studentském období (vedle níže zmiňovaných příkladů zpovídaných autorek můžeme zmínit například absolventský film Denisy Grimmové *Čapí film* nebo ze zahraniční tvorby například *Daddies' Little Piece of Dresden China* britské animátorky Karen Watson). Často mohou v této životní etapě sloužit jako jakýsi pomyslný předěl mezi dospělostí a dětstvím, jak se k tomuto tématu vyjádřila například Ludmila Poláková. Pro Polákovou pak bylo v případě jejího absolventského filmu *Kebule* stejně tak důležité, že film reflektující její dětství „v množném čísle“, zaměřující se především na sesterské pouto, realizovala právě společně se svou sestrou, která k filmu napsala scénář:

Scénář je hlavně Sylvino dílo, ale je jasné, že jsme se o tom spolu po celou dobu hodně bavily. Ty výsledné příběhy, co jsou ve filmu, se nakonec od toho původního literárního scénáře trochu liší, protože pak jsem to ještě diskutovala s profesory na škole a tak. A navíc Sylva ten scénář napsala hodně velkoryse, takže kdyby se ve filmu mělo objevit všechno, musel by mít nejmíň tak dvacet minut.¹⁷⁵

Také absolventský film Marii Procházkové *Příušnice*, vzpomínající na autorčino dětství, pro ni představoval určitý osobní i tvůrčí předěl:

No takže takhle jsem se zpětně vrátila k tomu kreslení a do toho si to teda i píšu, protože líp se mi dělají vlastní náměty. Jsem takhle víc spokojná. V autobiografii jsem vlastně dělala i ten absolventský film *Příušnice*, kterým jsem si tak vyřešila určité životní období.¹⁷⁶

V tomto ohledu si jsou tedy oba filmy – *Kebule* a *Příušnice* – podobné. Zároveň se však v mnoha znacích liší a mohou ukázkově posloužit jako příklady dvou nejčastějších rozdílných přístupů k autobiografickému tématu dětství. Procházková při psaní scénáře

¹⁷⁵ Rozhovor s Ludmilou Polákovou vedla Eliška Děcká, 15. 7. 2008.

¹⁷⁶ Rozhovor s Marií Procházkovou vedla Eliška Děcká, 1. 4. 2008.

vycházela ze svého deníku, který si jako šestiletá psala. Ve filmu se to odráží především tím, že se snímek vedle originální vizuální stránky (pracující s kresbou v dětském stylu, kolážemi a hranými záběry) hodně opírá o komentář, vyprávěný hlasem malé holčičky, jako by jej Procházková v dětském věku přímo četla divákům ze svého deníku:

No a jak jsem se v tom hrabala, tak jsem našla deníček, reálný deníček, co jsem psala, když mi bylo šest A během dvaceti minut jsem ten námět nahodila a bylo to... A teprve až to bylo hotový a začaly přicházet nějaké odezvy, jsem si uvědomila, že jsem si tím svým způsobem nějak vyřešila spíš to období nevlastního tatínka, než že bych se jako chtěla vracet do dětství. No ale funguje to... jako psychoanalýza.¹⁷⁷

Tomu odpovídá i scenáristická volba Procházkové nereflektovat filmem rozsáhlejší období svého dětství. Namísto toho volí výseč ze svých deníků, odpovídající několika pro ni podstatným týdnům. Hlavním dějovým obloukem je čekání na narození bratříčka, z kterého se v závěru překvapivě vyklube sestra. V rámci tohoto oblouku se odehrávají nejrůznější drobné příhody a epizody, vybrané ze stránek deníku, které postupem času napovídají, že pro tehdejší Mariu stejně tak důležitým tématem (ne-li ještě důležitějším) než čekání na nového sourozence bylo tehdejší stěhování do nového bytu, spojené s novým prázdným pokojem, a také častá přítomnost Ludvíka (v jejich tehdejších denících nijak blíže nedefinovaného). Jeden z deníkových zápisů, který ve filmu zaznívá jako komentář, popisuje celou situaci kolem Ludvíka takto:

Byl tady zase Ludvík. Dneska přinesl prkna na postel a vyváděl jako černošský bubeník. Chodí k nám moc často, zdržuje nás od hraní a mluví do našich věcí, to se mi nelíbí. Říkala jsem, že můj bratr se bude jmenovat Rudolf, Ludvík řekl, že ne. Řekla jsem, že nemá nic zakazovat. Když se mě ptal, co nemá co zakazovat, řekla jsem mu, že není z rodiny. Když jsem to řekla mámě, přestala se mnou mluvit.¹⁷⁸

Vizuálně tuto část filmu doprovází dětsky jednoduchá kresbou Ludvíka, který se najednou promění v domorodého nahatého bubeníka. A dramatické bubny je v pozadí slyšet až do konce této epizody. Když hlas dětské herečky vypráví o rozepři s maminkou, objevují se v obrazu jen samé barevné fleky, které postupně vytvářejí čím dál tím komplikovanější čmáranici, která je s posledním slovem synchronně ukončena

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ *Příušnice* (Maria Procházková, 1998).

ukápnutím velké kaňky, jakoby z rukou malé Marie. Tím Procházková jednak navozuje dramaticnost celé scény, zároveň ale trefně ilustruje specifický dětský úhel pohledu na události. Díky tomu se tak divák může přiblížit zmatenému emocionálnímu prožitku, jak jej tehdy šestiletá Maria prožívala. Domnívám se, že *Příušnice* v tomto ohledu opět dokládají, že pokud autor či autorka efektivně využívají všech možností specifického animačního jazyka (v tomto případě nadsázka, zkratka, metafora apod.), mohou docílit mnohdy i silnějšího emocionálního účinku a přesněji se dotknout jádra emocí a atmosféry, než by to v podobné situaci dokázal s reálným světem svázaný hraný film s živými herci. Je příznačné, že herečka představující ve filmu Marie (a vizuálně se skutečné Marii velmi podobající) se ve filmu objevuje pouze v jakýchsi impresionistických předělech mezi jednotlivými epizodami. Její přítomnost tedy spíše jen dokresluje atmosféru a iluzi, že jsme svědky čtení jejího deníku v reálném čase, což ve výsledku napomáhá silnějšímu emocionálnímu prožitku. O silné emocionální reakci skutečného Ludvíka mluvila Maria Procházková během našeho rozhovoru:

Když měl film mít premiéru, tak jsem si říkala, že bych to měla tomu Ludvíkovi ukázat, aby se to k němu nedostalo nějak jinak, to by bylo blbý. Takže jsem ho normálně pozvala domů a byla jsem taková nervózní, co mi na to řekne, protože by mu to mohlo vadit, protože to není jako o tom, že mám supertatínka, že. Takže ten přišel... No, ten plakal... No ale myslím si, že nám oběma ten film spoustu věcí vyřešil, a od té doby se vlastně máme hrozně rádi, což je nakonec docela vtipné.¹⁷⁹

I když tedy možná zpočátku nešlo o autorský záměr, staly se nakonec *Příušnice* oním důležitým životním i tvůrčím předělem, jaký studentské filmy autobiograficky reflektující dětství často představují. Ke své oblíbené figuře malé holčičky s dlouhými vlásky se pak Procházková ještě vrátila i ve svém hraném filmu *Kdopak by se vlka bál*, který s *Příušnicemi* kromě dívčí postavy spojuje i pohled na svět skrze originální dětskou perspektivu a fantazii. Toto vidění Procházková uplatňuje i ve své zakázkové tvorbě pro Českou televizi.

Když Ludmila Poláková o několik let později začala připravovat *Kebule*, svůj absolventský film reflektující její dětství, *Příušnice* znala. Rozhodla se však jít svou autorskou cestou a vyprávět o dětství výrazně odlišným stylem než Procházková. Následující argumentace pochází z diplomové obhajoby filmu:

¹⁷⁹ Rozhovor s Marií Procházkovou vedla Eliška Děcká, 26. 4. 2008.

Stejně tak jsem se chtěla vyhnout často používané deníkové formě animace. Záznam písma odrývá totiž jinou vrstvu sdělení. Je to médium, které je interpretací zralejšího, téměř dospělého úsudku. Konstatujeme jej skrze již prošlé a utříbené myšlenky. Moje idea retrospektivního filmu byla v zobrazení a asociačním převyprávění epizod, ať už reálných či imaginárních, spějícím právě k fenoménu sesterského přátelství.¹⁸⁰

Kebule jsou tedy oproti *Příušnicím* mnohem více vizuálním filmem. Slovníkem již citované feministické socioložky Penny Summerfield by bylo možné říci, že je pro ni v tomto ohledu důležitější „význam“ než „pravda“ – nikoli to, jak se události skutečně odehrály, ale jaký v ní zanechaly otisk.¹⁸¹ Film sice doprovází slovní komentář, ten je však na rozdíl od pragmatického dětského deníkového textu spíše básnický a abstraktní, včetně rozverného „čarodějnického“ přednesu samotné autorky, která mění hlas či natahuje a zkracuje jednotlivé samohlásky, tak aby vzpomínání dodala takřka pohádkovou atmosféru. Jedním z důležitých témat filmu totiž pro Polákovou byla, jak uvádí i ve své obhajobě, reflexe pohádkových míst dětských her, která dle jejího názoru dnes již rapidně mizí. „Tento výpis možných prostorů pro dětskou imaginaci mě přivedl k myšlence, jak radikálně tato místa, ať už je má každý specifická, ztratila pro velkou většinu dětí na významu.“¹⁸² I během rozhovoru pro tuto diplomovou práci Poláková se zálibou dlouze popisovala své dětství strávené po chalupách, zahradních domcích a na spoustě dalších míst (často propojených s přírodou), přímo vybízejících k dětskému fantazírování:

A pak jsme taky chodily na rytmiku a to mě vlastně hodně bavilo, ty ženské, co to učily, to měly dobře vymyšlené. To byly právě ty Krešlovky, co je máme v tom filmu, které prostě do osmdesátky zvedaly nohu takhle, to byly staré babičky. Měly chalupu v severních Čechách a my jsme k nim vždycky chodily a ony opravdu byly takové pohádkové, protože si k nim chodilo takovou kamennou stezkou mezi slézovými růžemi. No a teďka tam ve dveřích stála jejich dcera Eva, takhle tu nohu zvednutou, opřenou o futro,

¹⁸⁰ Citováno ze soukromých materiálů pro závěrečnou obhajobu Ludmily Polákové na VŠUP v roce 2007.

¹⁸¹ Penny Summerfield, *Dis/composing the Subject: Intersubjectivities in Oral History*. In: Tess Cosslett – Celia Lury – Penny Summerfield (eds.), *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London: Routledge – Taylor & Francis Group 2000, s. 92.

¹⁸² Citováno ze soukromých materiálů pro závěrečnou obhajobu Ludmily Polákové na VŠUP v roce 2007.

takový strašně tlustý brejle, púllitry (smích)... A byly strašně hodné. Nevím, jestli měly nějakou kočku, to jsme pak se ségrou našroubovaly do toho scénáře navíc, ale vždycky vařily tu horkou čokoládu anebo horká jablka vytahovaly z trouby.¹⁸³

Ve filmu pak tyto pro ni důležité detaily Poláková poeticky pomocí asociační animační metody spojuje v jeden plynulý proud vzpomínek. Postarší obrýlená baletka poskokem na jedné noze přináší šálky horké čokolády a po detailním nájedu pokračuje vyprávění příběhu přímo na čokoládové hladině. Kromě nostalgických momentů se však ve filmu podobně jako v *Příušnicích* objevují i dramatictější epizody. Ty v případě *Kebulí* souvisí především s druhým důležitým tématem filmu – zrodem sesterského pouta, které před závěrečným happyendem a uzavřením doživotního spiklenectví (viz i společnou spolupráci na tomto filmu) muselo projít několika dobrodružnějšími momenty:

Starší kebuli vždycky rozčilovalo, když kebulé 2 cvičila falešně na klavír, zatímco ona kreslila. Jednou už to nevydržela a hodila po ní pero, a to se zabodlo přímo doprostřed zad a houpalo se tam zavěšené jako metronom.¹⁸⁴

Obdobně jako Procházková se tak i Poláková chtěla vymanit z častého klišé dokonalého dětství, prezentovaného mnohdy jako ta nejkrásnější, bezstarostná životní etapa. Obě autorky sice vzpomínají na hezké a vtipné události, zároveň však nezapomínají na svou tehdejší perspektivu dětského pohledu, z něhož se mnoho ne zas tak dramatických či důležitých událostí jevilo jako největší nespravedlnost světa. Poláková k tomu dodala:

Nechtěla jsem vytvořit baladický film s krásnou atmosférou. Myslím si, že dětství může být tak trochu temné, i když je plné pohádek. Protože nikdo nemá dětství bez žádných chyb. Proto jsem tam chtěla právě i nějaké ty drsné scény.¹⁸⁵

Obdobně jako v případě svého dalšího filmu *Rok koně* tak Poláková s *Kebulemi* díky asociační metodě vyprávění i originální vizuální poetice představuje na české animační scéně poněkud osamocený tvůrčí styl, když autobiografické motivy neukrývá za silnou vrstvu humoru a odlehčení, jak bývá zvykem u jejích kolegyň. Tímto otevřenějším

¹⁸³ Rozhovor s Ludmilou Polákovou vedla Eliška Děcká, 20. 6. 2008.

¹⁸⁴ Citováno z literárního scénáře Sylvy Polákové.

¹⁸⁵ Rozhovor s Ludmilou Polákovou vedla Eliška Děcká, 15. 7. 2008.

přístupem (co se týče neostýchavosti ohledně vážně míněné prezentace autobiografických motivů publiku) se tak více přibližuje mezinárodní tvorbě žen animátorek, což možná souvisí i s výše zmíněným rozdílným generačním přístupem k feminismu a otevřené prezentaci ženských otázek a ženského já v umění obecně.

8.2 Reflexe dětství vlastních dětí

Vedle reflexe vlastního dětství skrze vzpomínkové animované filmy jsem se rozhodla v této kapitole analyzovat také dva krátké autorské filmy Kristiny Dufkové, reflektující dětství její dcery. Jak ve snímku *Malé pohádky*, tak i v *Usnula jsem* totiž Dufková využívá mnoho autobiografických motivů, čímž dětství své dcery se svým vlastním dětstvím i svou osobou značně propojuje. Oba dva filmy tedy opět přinášejí nevšední pohled z ženské autorské perspektivy na téma dětství a obohacují tak českou animovanou tvorbu.

Film *Malé pohádky* se skládá z několika krátkých pohádek vyprávěných za pomoci rozpohybovaných dětských kreseb, doprovázených dětským komentářem. Prvotní inspirací pro Dufkovou bylo povídání si s její malou dcerou, která ve filmu v hraných pasážích společně s ostatními dětmi také účinkuje a namluvila i některé z komentářů k pohádkám:

Malé pohádky vznikly vlastně tak, že jsme si s dcerou o tom povídaly, a většinou jsou to prostě nějaké její výmysly. Původně jsem chtěla natáčet přímo s dětmi, aby to vyprávěly, ale oni jsou na něco takového příliš malí. Navíc nebyl čas ani peníze, abychom to takhle přímo točili, takže dcera mi něco navyprávěla, já to přepsala a oni to potom znovu dovyprávěli. Ale tím, že to vlastně mluvili až následně na obraz, vznikla tam ještě spousta zajímavých věcí (které tam původně nebyly) podle toho, co viděly.¹⁸⁶

Originalita a humor *Malých pohádek* spočívá v kombinaci tradiční podoby pohádek s fantazií dcery Kristiny Dufkové, reflektující spíše současný reálný život než genderové stereotypy přítomné v tolika klasických pohádkách: „A když jednou princezna věšela prádlo, tak se zvedl vítr, to si letěl drak pro tu princeznu.“ Vzniká tak zajímavý, místy dost bizarní vyprávěcí mišmaš, který Dufková doplňuje podobně ztřeštěnými

¹⁸⁶ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 25. 7. 2008.

rozpohybovanými kresbami dětí. Zkratkovité vyprávění dětí, soustředící se na hlavní, nejčastěji frekventované motivy všech pohádek, se navíc velmi dobře doplňuje s krátkým animovaným filmem, v němž je právě zkratka jednou z nejčastěji využívaných narativních figur: „Princezna byla moc krásná, princovi, který šel blízko, se moc líbila. Princ si nasadil helmu a šel s drakem bojovat, nakonec princezna sama spadla princovi do náruče... a byla svatba.“¹⁸⁷ Tímto napěchováním pohádkové příběhu do několika sekund pak o to více vynikají genderové stereotypy podobných příběhů a *Malé pohádky* tak získávají neplánované dochucení feministickým humorem. Nejpatrnější je to v případě vyprávění o tlusté princezně, která už sama o sobě je z pohledu tradičních pohádek originální postavou. Zde však, z pohledu dětí nesvázaných tentokrát genderovými stereotypy, je tlustá princezna navíc skutečnou hrdinkou:

Znáš tu princeznu z vedlejšího království? Tu proužkatou? Jo, tu tlustou, jak se pořád cpala. Ta princezna ty draky normálně jedla. Pak si vzala hubenýho prince a žijí spolu ještě dnes.¹⁸⁸

Dufková se v podobných nevšednostech vyžívá a vtipně animuje spokojenou tlustou princeznu, jak se s bryndákem na krku olizuje po další dračí svačině. V tomto ohledu spatřuji v *Malých pohádkách* silné ženské autobiografické prvky, reflektující ženskou zkušenost s tím, že pohádková genderová klišé jsou od společenské situace v reálném světě mnohdy na hony vzdálená. I v zahraničí láká mnoho ženských autorek animovaného filmu převracet tradiční pohádky naruby (mnohem častěji než jejich mužské kolegy) a genderově si s nimi pohrávat. Britská režisérka českého původu Vera Neubauer například natočila svéráznou krvavou adaptaci Červené Karkulky *Wooly Wolf*. Kanaďanka Janet Perlman zase tradiční pohádku *O Popelce* ozvláštnila obsazením všech lidských rolí tučňáky, čímž se jí podařilo dovést hlavní zápletku s navlékáním střevíčku ad absurdum (*The Tender Tale of Cinderella Penguin*). Na tento zesměšňovací pohádkový trend upozornila v nejnovějším kompendiu textů věnujících se autorské animaci žen *Tricky Women AnimationsfilmKunst von Frauen* i Jayne Pilling, která ve svém úvodním textu vyzývá animační vědkyně, aby se v některé ze svých budoucích studií věnovaly právě této zajímavé a dle jejího mínění mnoho

¹⁸⁷ *Malé pohádky* (Kristina Dufková, 2006).

¹⁸⁸ Tamtéž.

podtextů skrývajících problematice animované tvorby.¹⁸⁹ V českém prostředí je nejvýraznějším případem takovéto genderové převrácené pohádky vedle *Malých pohádek* film Galiny Miklínové vyrobený na zakázku pro neziskovou organizaci Gender Studies *Byla třikrát jedna princezna*. Miklínová v něm ve scénaristické spolupráci s Pavlem Šrutem vykresluje tři nebojácné, samostatné princezny, které se pomocí promyšlených triků a nápadů nakonec vždy dokážou postarat samy o sebe a nepotřebují žádnou záchranu.

Druhým filmem Kristiny Dufkové, který rovněž reflektuje dětství její dcery a nechává se jím volně inspirovat, její absolventský snímek *Usnula jsem*. Není náhoda, že hlavní postavu příběhu, malou holčičku Miroslavu, namluvila její dcera a hlavní mužskou postavu Siláka, který Miroslavu celým příběhem doprovází, pak Dufkové životní partner. Film je navíc v titulcích věnován jejímu synovi. Kromě tohoto propletení celé rodiny s filmem naznačila osobní vztah ke snímku a jeho „osudovost“ během rozhovoru i sama Dufková:

Měla jsem to v horoskopu, nebo počkej, v nějakém výkladu kartářky, já se tím docela řídím, že mám se držet impulsů zvenku, ne tím, co dělám já. Takže můj producent byl na stáži v Mexiku, kde se seznámil s klukem, který napsal tu literární předlohu k filmu, i když teď vlastně nevím, co na to bude říkat, protože jsme ten původní příběh dost změnili.¹⁹⁰

Usnula jsem vypráví tak trochu strašidelný příběh o malé holčičce Miroslavě, která usne na hrobě, což v mexických pověstech znamená, že se propadne do říše mrtvých. Cesta nazpátek vede jen skrze poslední slzu zemřelého, kterou musí Miroslava vypít. Film nese rukopis ženského autorského filmu především díky originálním a prokresleným ženským hrdinkám. Kromě Miroslavy jsou hlavní kladná i záporná postava rovněž ženy – svérázná teta Sofie, která se snaží Miroslavě pomoci, („Když já nevím, jak plakat, já už dobrých padesát let nebrečela, když mi se všechno líbí“) a Doña Josefína, která si chce Miroslavu nechat v podsvětí jako svou služku. Kromě nich Dufková do příběhu zasazuje ještě vtipné vedlejší ženské postavy z podsvětí: „Jsme sestry a obě jsme chodily s krásnými chlupci, ale neměly jsme za nimi chodit do

¹⁸⁹ 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. 35.

¹⁹⁰ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 25. 7. 2008.

práce... Dělali toreadory.“ Dufková se i v rozhovoru zmiňovala, že má k ženským postavám náklonnost:

No nejvíc mě asi baví kreslit ty postavičky v nejrůznějších situacích. A taky jsem zjistila, že daleko líp se mi kreslí ženy, ať už teda malý nebo velký. Teď jsem zjistila, že většinou mám hlavní postavu ženu, i tentokrát je to vlastně ta holčička Miroslava, protože je mi to asi tím chováním bližší. A asi i fyziogonicky. Líp se mi to kreslí, mám to asi nějak líp v ruce.¹⁹¹

V případě Miroslavy se tentokrát nechala tedy inspirovat u své dcery. „Přemýšleli jsme, co bude Miroslava dělat za pohyby, zatímco bude mluvit. No a malé holčičky si pořád hrají s vlásky, takže Miroslava si furt hraje s vlásky.“¹⁹² Kromě tohoto detailního pohybu hrají Miroslaviny culíky i důležitou roli v ději, když právě za ně vymění u obchodníka lahvičku s poslední slzou zemřelého. Zároveň pomocí jednoduchého gesta, když si Miroslava po odstříhnutí culíků pomocí sponek hbitě upraví na hlavě slušivé mikádo, naznačuje Dufková pohotovost hrdinky, důležitou stánku jejího charakteru. Miroslavinu stydlivost pak ukazuje skrze věčně lehce sklopenou hlavu a ruce často spojené za zády. A právě skrze podobné autobiografické detaily ženských figur, jak už bylo řečeno v kapitole o alter egu, obohacují ženské animátorky český animovaný film o cenný úhel pohledu, vycházející z jejich životních zkušeností. To už však blíže souvisí s následující kapitolou, zaměřující se na reflexi aktuálně prožívaného ze strany režisérek českého animovaného filmu.

8.3 Shrnutí reflexe dětství v animovaných filmech českých režisérek

Vzpomínání na vlastní dětství v podobě, jak se mu věnují Poláková s Procházkovou, není v mezinárodní animované tvorbě žen animátorek příliš časté. Tendence k převážně milým a vtipným příběhům o vlastním dětství může v českém animačním prostředí souviset s dlouhou tradicí československého a českého animovaného filmu jako média úzce propojeného s dětským publikem a dětskými tématy. Pokud se v zahraničních autorských animovaných filmech téma dětství objevuje, reflektuje ve většině případů aktuální dětství dětí autorek či autorů animovaného filmu (tak jako v případě Kristiny

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² Tamtéž.

Dufkové). Většinou se však jedná o dětství nějakým způsobem specifické, například ovlivněné nemocí (viz snímek *Tying Your Own Shoes* Kanadanky Shiri Avni o dospívání dětí s Downovým syndromem). I v tématu dětství se tak v porovnání s českou animovanou tvorbou žen u jejich zahraničních kolegyně objevuje silnější sklon k dramatickému stylu (k němuž se v českém prostředí nejvíce přibližuje Ludmila Poláková s *Kebulemi*), méně se skrývající za humorné epizody (jako třeba *Příušnice* Marie Procházkové). Výjimku, co se humorného odlehčení týče, pak tvoří v zahraniční ženské animované tvorbě populární genderové „adaptace“ klasických pohádek, jejichž hlavní smysl spočívá právě v zesměšnění zaběhnutých genderových stereotypů. *Malé pohádky* či *Byla třikrát jedna princezna* zapadají právě do tohoto aktuálního ženského autorského trendu v animaci.

9 Reflexe aktuálně prožívaného

Reflexe aktuálně prožívaného je v animované autorské tvorbě žen nejčastějším způsobem nakládání s autobiografickými motivy. Všeobecně lze hovořit o dvou hlavních proudech animace, co se týče způsobu vyprávění a sdělování autorského poselství. Prvním z nich je, dalo by se říci, fantazijní pojetí, kdy animátoři či animátorky zcela využívají neomezených možností animovaného filmu a záměrně jej co nejvíce odtrhávají od reality (postavy se fyzicky proměňují, mají nadpřirozené schopnosti, celý příběh je zasazen do nereálného prostředí, popírajícího například veškeré fyzikální zákony). Za druhý proud v přístupu k animaci lze označit dokumentární styl: animátoři a animátorky sice vycházejí z reálných situací a reálného prostředí se všemi jejich zákonitostmi a společenskými pravidly, pomocí drobných detailů však animovanou realitu nenápadně podrývají, aby tak nakonec skrze nenápadné využití animačních výrazových prostředků v plné síle vyjádřili svou myšlenku. Tyto dva základní styly jsou často mylně kladeny do protikladu, jak to v rozhovoru komentovala i Kristina Dufková:

No, v tom byl pro mě právě vždycky tak trochu rozpor. Protože na škole nás vždycky vedli k tomu, aby animace ve filmu měla vždy nějaký smysl. Aby ten animovaný příběh prostě nemohl být hraný film. Takže se vždycky dbalo na to, aby animace a přeměna byla zdůvodněná. Kdežto právě u té Michaely je to tak na hraně, protože ona si vlastně bere obyčejný život a tou animací ho jen zpestřuje. A to se mi na tom hrozně líbilo, že je to tak na hraně. Vždycky se mi líbily filmy, které jsou z obyčejného normálního života, kdy si člověk všímá toho abnormálního v normálu. A vlastně všechna cvičení, co jsem na škole dělala, byly nějaké scény z normálního života.¹⁹³

Je zajímavé, že k tomuto dokumentárnímu stylu tíhnou ženy animátorky výrazně častěji než animátoři muži. Autorky mají ve svých animovaných filmech více tendenci všimnout si drobných detailů, zaměřovat se na každodennost, vycházet z vlastních zkušeností, zažívaných mezilidských vztahů. Tento sklon se však nemusí týkat jen prostředí animované tvorby. Se zajímavou argumentací přicházejí autorky v českém prostředí realizovaného výzkumu *Mozaika ženských uměleckých aktivit na přelomu tisíciletí*, když se zamýšlejí nad tendencí k reflexi každodenních zážitků u žen napříč různými oblastmi umění:

¹⁹³ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 25. 7. 2008.

Pro většinu umělkyň představuje největší zdroj tvorby a důležitý moment uvědomění si vlastní genderové identity každodenní zkušenost. Každodenní ženská zkušenost připadá osloveným autorkám málo tematizovaná a zamlčovaná. I když už se totiž o ženské zkušenosti veřejně hovoří, odpovídá jen málo reálným situacím a životním zkušenostem (příklady zobrazení vzhledu žen a vznik mýtu krásy apod.).¹⁹⁴

Domnívám se, že podobnou motivaci můžeme nalézt i u mnoha animátorek: snahu zachytit to jim nejbližší, co nenacházejí ve filmech svých kolegů mužů. Přenést do díla svou osobitou ženskou zkušenost, svůj úhel pohledu. Tak jak je tomu například v díle Michaely Pavlátové, která se mezilidským vztahům, především těm partnerským, věnuje po celou svou animační kariéru:

Repete jsem vlastně natočila i proto, že já jsem byla předtím vdaná, a ono to vlastně nebylo zas tak špatný, a možná kdybych nebyla tak mladá a nepokorná. Ale měla jsem pocit, že je to furt stejné, a toužila jsem po něčem jiném. A pak když jsem se rozvedla, tak vlastně zjistíte, že to s těmi jinými muži není zas tak jiné... Takže to tak přímo pocházelo z toho osobního pocitu.¹⁹⁵

Také Kristina Dufková se v rozhovorech vyjadřovala o rozdílných mužských a ženských pohledech na zachycení reality v animovaném filmu. V rozporech, které zažívala na škole se svými profesory muži, však nacházela i mnoho pozitivního pro své filmy:

Někdy to bylo hodně zajímavé při té konzultaci, ale zjistila jsem, že mi to vlastně vyhovuje, tenhle ten mužský element při dívání se na film, že si vždycky vybírám dramaturga muže. Buď si ty věci obhájím, nebo tam prostě asi nemají být.¹⁹⁶

Možná i tento komentář Kristiny Dufkové může leccos napovědět o faktu, že mnoho oceňovaných animovaných filmů vycházejících více či méně z pozorování každodenní

¹⁹⁴ Alice Červenková – Kateřina Šaldová – Barbora Tupá, Mozaika ženských uměleckých aktivit na přelomu tisíciletí. In: Hana Hašková – Alena Křížová – Marcela Linková (eds.), *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*. Praha: Sociologický ústav Akademie věd ČR 2006, s. 210.

¹⁹⁵ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 12. 5. 2008.

¹⁹⁶ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 25. 7. 2008.

reality vzniká v autorských dvojicích muž a žena. V zahraničí může jako příklad posloužit společná tvorba Olgy a Pritta Pärnových či Joanny Quinn a Lese Millse. V českém prostředí takovouto vzájemnou spolupráci vznikl například film Michaely Pavlátové využívající kreseb jejího partnera Vratislava Hlavatého:

Karneval zvířat je trochu jinačí než ostatní moje filmy, protože vznikl podle kreseb Vratislava Hlavatého, to je můj pan (smích). V tom *Karnevalu zvířat* jsem záměrně hodně využívala jeho kresby a chtěla jsem záměrně, aby to bylo hodně jako on. Pro mě to bylo příjemné v tom, že někdy nějaká inspirace nebo pohled zvenčí vás osvěží, protože ti moji panáci jsou vždycky pořád takový stejný a někdy je fajn nakreslit je trochu jinak.¹⁹⁷

9.1 Partnerské vztahy

Michaela Pavlátová se partnerským vztahům věnovala již od svých studentských počátků, kdy vytvořila filmy jako *Etuda z alba* nebo *Křížovka*, a později v *Řeči, řeči, řeči* a *Repete*. Všechny tyto filmy se s využitím autorčina oblíbeného cynického humoru zabývaly pozorováním partnerských vztahů. Teprve ve filmu *Až navěky* však Pavlátová objevila styl, který jí nejvíce přirostl k srdci a v kterém se nejvíce našla – propojení dokumentárního filmu a animace. V rozhovorech se k tomuto filmu často vrací a označuje jej za jeden ze svých nejoblíbenějších:

Jsem ráda, že se vám líbí právě tenhle film, protože já jej mám ráda taky. Částečně i proto, že ten film nebyl zas tak dobře přijatý ze strany diváků a neobjevil se ani na tolika festivalech, jak bych si přála. Mnohokrát jsem slyšela „Ano, je to pěkné, ale je to tak smutné.“ Ano, to je chyba toho filmu. Chtěla jsem ukázat nejrůznější varianty, jak to může s manželstvím dopadnout. Můžete být šťastně ženatí nebo vdaní anebo můžete mít problémy. Hodně často můžete mít problémy. Když byste si vzala procentuální statistiku šťastných manželství a rozvodů a přirovnala byste to třeba k automobilovým nehodám, pravděpodobně byste do auta nikdy nenastoupila, protože riziko nehody by bylo tak strašně vysoké. Jenže když vstupujete do manželství, tak si říkáte: To není o mně, mně se to nestane.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 12. 5. 2008.

¹⁹⁸ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Jarka Hálková pro stanici Český rozhlas 7, 26. 4. 2006. Záznam rozhovoru dostupný on-line: <http://www.radio.cz/en/section/czechstoday/michaela-pavlatova-an-oscar-nominated-czech-animator> [cit. 22. 7. 2011].

Pavlátová si tento způsob spolupráce s dokumentaristou Pavlem Kouteckým vyzkoušela již v krátkém dokumentárně-animovaném snímku *This Could Be Me*. Zatímco tento film byla však časově i tematicky omezen dle zadání BBC (tříminutový autoportrét), teprve v *Až navěky*, který měl v konečné podobě délku patnácti minut, si mohla vyzkoušet všechny možnosti propojení animace s dokumentem. Jednou z hlavních výhod, které zmiňovala i během rozhovoru, bylo velké množství materiálu i rychlost vzniku filmu díky tomu, že celých patnáct minut nebylo třeba animovat, ale jednotlivé animované epizody se vždy prokládaly dokumentárními záběry. Opět se tedy v rozhovoru s Michaelou Pavlátovou objevil pocit únavy z časově náročné animační práce:

Mně se taky ještě líbilo, že jsme měli ve střížně najednou spoustu materiálu, daleko víc než při normální animaci, protože když se dělá animovaný film, protože je to tak pracné, tak to člověk většinou musí dobře naplánovat, takže většinou střih v animovaném filmu je vlastně spíš taková rytmizace, že se tam už s tím tak kouzlit nedá. Takže když v animaci stříháte, máte většinou poměr tak 1:1,2, opravdu téměř totožný. A tady najednou je normální, že ještě ve střížně můžete vymyslet nejméně tři možnosti, jak ten film bude vypadat. To mě úplně okouzlo.¹⁹⁹

Dalším důvodem, proč na spolupráci na filmu *Až navěky* Pavlátová ráda vzpomínala, byla možnost vyzkoušet si nejrůznější animační techniky a vizuální podoby animovaných charakterů. Až do svého zatím posledního autorského film *Karneval zvířat*, který vznikl na motivy kreseb Vratislava Hlavatého, si totiž byly Pavlátové postavy po vizuální stránce vždy dosti podobné, což autorka vnímala jako neodpovídající realitě:

A vlastně až ve filmu *Až navěky* jsem uplatňovala trochu rozdílné techniky a trochu rozdílné styly. Protože lidé jsou taky rozdílní. Někdo vypadá, že je nakreslen tenkou linkou, jiný zase nějakým robustním fixem.²⁰⁰

Vedle pro ni typické kreslené animace ve filmu využila například i animaci plošky. Zároveň kromě svého tradičně strohého vizuálního stylu vykreslila úvodní povídku o příliš pečující manželce ve stylu naivního malířství. Povedlo se jí tedy to, o co filmem *Až navěky* částečně usilovala – obohatit svůj animátorský styl. Pavlátová však v

¹⁹⁹ Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008.

²⁰⁰ Tamtéž.

rozhovoru reflektovala i tehdejší ne zrovna příznivé přijetí filmu ze strany publika. Ostatně relativní neoblíbenost tohoto filmu, jak sama uvedla, je jedním z důvodů, proč si za ním o to více stojí a často jej v rozhovorech s novináři zmiňuje:

Dalším počinem, do kterého jsme se s Pavlem Kouteckým pustili, byl film *Až navěky*, ale tam to moc nefungovalo, jak jsme si slibovali. Kombinovali jsme sice opět animaci s dokumentem, ale ono tohle spojování různých filmů prostě někdy funguje a někdy ne. A jak to tak krásně fungovalo v portrétu animátorky, tak tady v tom patnáctiminutovém filmu to vypadalo, že animace a dokument nemají vůbec nic společného.²⁰¹

Dle mého názoru spočíval rozdíl obou zmiňovaných filmů a jejich výsledného vyznění v odlišném způsobu práce se specifickým animačním jazykem a jeho výrazovými prostředky. V kratším *This Could Be Me* měly dokumentární pasáže svým charakterem výrazně animační náladu. Byly silně metaforické, využívaly zkratky či nadsázky (například když Pavlátová ilustrovala svou neschopnost činit velká rozhodnutí zrychleným opětovným převlékáním šatů). V patnáctiminutovém *Až navěky* však už dokumentární vsuvky ztratily tempo a byly svou povahou skutečně spíše dokumentární a popisné než hravě kreativní jako v případě *This Could Be Me*. Co však zůstalo oběma filmům společné, byl silný autorský přínos a autobiografický vklad Pavlátové v podobě jejího originálního, servítky si neberoucího humoru:

„Co mě zajímá, je konflikt. Musíte vždycky trochu přehánět, abyste se dostali k jádru věci. Ale jak můžete něco přehánět, když je to prostě jen hezké? Uděláte to jen ještě hezčí a sladší. Já mám ráda sarkasmus. Jsem ráda ironická. To je pro mě mnohem zajímavější.“²⁰²

A právě tento rys, jít v humoru až na hranu, skvěle vystihnout absurdity a šílenství nejrůznějších partnerských konfliktů a vysmívat se jim z ženského pohledu, z pohledu svých vlastních životních zkušeností, činí dle mého názoru animované filmy Michaely Pavlátové tak originální a zároveň trefné. Díky tomu, že – jak sama podotkla – nechodí pro inspiraci daleko a „jen“ sleduje dění kolem sebe, přináší do svých animovaných variací na partnerské vztahy mnoho jiným způsobem jen těžko získatelných detailů, které její filmy tolik obohacují.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² Tamtéž.

9.2 Specifická ženská zkušenost

Jsou tematické oblasti, ve kterých specifický ženský pohled vystupuje na povrch nejvýrazněji. Zkušenosti, které jsou ze své biologické podstaty nepřenositelné, jsou ryze ženské, a tudíž se jejich vyznění z ženské a mužské perspektivy musí více či méně lišit. Kromě tématu mateřství, kterému se ve svém školním filmu věnovala Kristina Dufková, mohu jako příklady ze zahraničí uvést například film Signe Bauman *Birth* (Porod), popisující předávání hrůzostrašných historek napříč generacemi o neočekávaných událostech zažitých během porodu, nebo třeba snímek Joanny Priestley *Streetcar Named Perspire* (Tramvaj zvaná návaly), pomocí metafory horské dráhy svérázně popisující pocity a těžkosti ženy procházející menopauzou. V českém prostředí jsou animátorky přece jen o něco méně odvážné a netíhnou k podobnému otevírání intimní stránky svého já, i přesto je však snímek Kristiny Dufkové *Ze života matek* podstatným tematickým obohacením českého autorského animovaného filmu. Možná by podobných filmů vzniklo v Čechách více, kdyby měly jiné autorky v době svého mateřství či v období, kdy toto téma osobně prožívaly, tak vhodné podmínky jako Dufková, která mohla využít materiální a pedagogické zázemí FAMU, kde v té době studovala. Jak už bylo řečeno výše (viz podkapitulu 6.5), je to právě období studia, které zpětně vzato pro mnoho autorek představovalo, co se tvůrčích podmínek týče, nejsvobodnější období jejich autorské tvorby:

Téma mateřství přišlo, až když se mi narodily děti. V ten moment mi vlastně nějak došlo, že to sama nemám úplně dořešené. Zároveň přišel podnět ze školy, že máme dělat filmy o tom, co zrovna prožíváme, a já jsem zrovna prožívala tohle. Navíc mi přišlo, že moc filmů na tohle téma asi není nebo ne takovýmhle pohledem ženy.²⁰³

Osobní zkušenost se ve snímku *Ze života matek* projevuje, jak už bývá v dokumentárně laděných animovaných filmech autorek zvykem, především skrze nejrůznější detaily. Dufková nejprve popisuje období před porodem, kdy vtipně nechává pomocí specifického animačního výrazového prostředku „pronikání“ nahlédnout přímo dovnitř svého těla, kde si nenarozené dítě rozmarně vytahuje a zase zatahuje šuplíky s nejrůznějším jídlem, dokud se varovně nerozsvítí signál „eject“. Trefné zobrazení

²⁰³ Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 11. 7. 2008.

těhotenských chutí. Po porodu však v podání Dufkové nenásleduje tradiční znázornění blažené spokojené matky, jak bývá mnohdy – zejména v mainstreamové animaci pro děti – zvykem. Dufková střídá momenty spokojeného štěstí s okamžiky strachu či zoufalství, které, jak sama na jednom místě v rozhovoru uvedla, může být další z mnoha ženských, jen obtížně přenosných zkušeností:

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.²⁰⁴

I tato situace může posloužit jako příklad přínosu, který představuje tvorba žen pro animaci jako takovou. Ten však zdaleka nespočívá jen ve zpracování témat, v nichž se projevuje biologická odlišnost muže a ženy. Jak dokazují příklady filmů uváděné v celé této práci, rozdílný úhel pohledu získaný rozdílnými životními zkušenostmi, preferencemi a zájmy se může skrývat v mnohem méně nápadných detailech a nuancích. Ať už autorky ve svém animovaném filmu popisují nával horka způsobený menopauzou nebo třeba partnerské soužití.

9.3 Animace jako deník

Náročnost nezávislé tvorby autorských krátkých animovaných filmů vede už jen kvůli své zdlouhavosti k tomu, že animátor či animátorka se svými filmy stráví podstatnou část svého života. Může se pak snadno stát, že při zpětném pohledu na seznam autorské tvorby animátorky snadno poznáte její jednotlivé životní etapy. V zahraničí je tomu tak například u nezávislé newyorské filmařky Debry Salomon, která ve své tvorbě nejprve reflektovala svou marnou snahu otěhotnět v *Everybody is Pregnant* (Všichni jsou těhotní), následně téma nevěry (*Mrs. Matisse*, Paní Matissová) a později téma rozchodů (*Getting over Him in 8 Songs or Less*, Jak se přes něj přenést v osmi nebo méně písních). V českém prostředí bychom opět marně hledali obdobně otevřené zpovědi takto osobních, intimních životních událostí. Můžeme však pozorovat podobný přístup

²⁰⁴ Tamtéž.

k reflektování důležitých životních etap v trochu umírněnější verzi v díle Galiny Miklínové, k čemuž se ostatně v rozhovoru sama přiznala:

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.²⁰⁵

Její první film *Biograf* reflektoval její období zamilovanosti, *Bajky ze zahrady* pak přestěhování celé její rodiny na venkov, snímek *Hra* poznání, že dlouhodobé partnerství mezi mužem a ženou může po počáteční zamilovanosti přinést i těžkosti. A dá se říci, že také zakázková genderová pohádka silně odrážela její momentální životní situaci, když se s manželem střídavě dělila o rodičovské a pracovní povinnosti. Když Česká televize před několika lety uváděla pásmo studentských filmů (v podvečeru na ČT 2), uvedla Miklínová do pásma zařazené *Bajky ze zahrady* takto:

Film *Bajky ze zahrady* jsem natočila kvůli téhle zahradě, na které teď stojím. Protože jsme ji hrozně dlouho hledali, až jsme ji našli. Vždycky točím to, co mám ráda nebo co zrovna žiju. Takže když jsem byla třeba zamilovaná, točila jsem o lásce v biografu. A když jsme se konečně přestěhovali a našli tuhle zahradu, tak jsem natočila tohle. Je to třeba i o věcech, které mi vadily ve městě, co mi přišly protivný, kterých jsem pak měla pocit, že jsem se tady na zahradě zbavila, že jsou prostě pro mě dál, nebo že mě třeba ta zahrada dokáže očistit od některých vlastností, které v tom filmu jsou.²⁰⁶

Bajky ze zahrady se tedy stejně jako většina dalších filmů Miklínové soustředí na mezilidské vztahy téma, na něž je kladen důraz ve většině filmů autorek zúčastněných v mém výzkumu, což jen potvrzuje tvrzení teoretiků a teoretiček animovaného filmu, že animátorky inspiraci pro své filmy hledají především ve svém vlastním životě a v nejbližším okolí. Nespolehají v obecně rovině tolik jako jejich mužští kolegové na fabulaci a fantazijní svět animace. Naopak pomocí drobných animačních detailů originálně vypráví o našem světě reálném.

²⁰⁵ Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 22. 7. 2008

²⁰⁶ Úvod Galiny Miklínové k filmu *Bajky ze zahrady*, zařazenému do pásma „Večer s českým animovaným filmem“, uvedeného v České televizi v roce 2001.

9.4 Shrnutí reflexe aktuálně prožívaného

Zachycovat realitu každodenního života patří k typicky se opakujícím znakům v autorském díle mnoha nezávislých animátorek. Ve většině případů se však autorky nespokojí s pouhým pozorováním, ale vkládají do svých filmů právě hodně osobního, ať už formou na vlastní kůži prožitých událostí či častěji formou přesného zachycení atmosféry se všemi jen zdánlivě nepodstatnými detaily. Důležité je, že „svou“ realitu popisují bez zjednodušení a stereotypnosti, častých právě v animaci (díky jejímu specifickému jazyku plnému zkratk a přehánění). Především co se genderové perspektivy týče, obohacují animovanou tvorbu o ženské charaktery nezátížené předsudky a populárními společenskými klišé.²⁰⁷ Stejně tak originální a charakterově prokreslené bývají však v animovaných filmech ženských autorek i postavy mužů, tak jako například v *Repete* a dalších filmech Michaely Pavlátové.²⁰⁸ Ze zahraničí můžeme jako příklad uvést autorské krátké filmy slovenské animátorky Michaely Čopíkové *Fat Fatal* nebo *O ponožkách a lásce*, které jsou oceňovány právě pro svoji precizní práci s detaily.

Realita v podání animátorek se tak ve stylu feministických socioložek skládá spíše z jednotlivých drobných významů než z velkých neoddiskutovatelných pravd. Obdobně jako orální historie i animátorky většinou upřednostňují drobné mikrohistorie před velkolepými událostmi a často je vyprávějí z pohledu a la *history from below*²⁰⁹ – z perspektivy všedních, obyčejných postav. V neposlední řadě se pak animované filmy autorek žen reflektující aktuálně prožívané úspěšně vyhýbají i zaběhnutým genderovým stereotypům. Jednomu z nich už samotnou animační tvorbou; jak totiž ve svém textu „Time Crisis and The New Postfeminist Lifecycle“ popisuje feministická teoretička Diane Negra, panika z neustálého nedostatku času a nestíhání čehosi je jednou z nejpopulárnějších mediálních charakteristik současných úspěšných, rádoby vše

²⁰⁷ Viz například *The Guerilla Girls, Bitches, Bimbos, Ballbreakers: The Guerilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*. London: Penguin Books 2003.

²⁰⁸ Podrobněji viz Eliška Děcká, *The Czech and Slovak New Wave of Animation*. In: Brigitt Wagner – Waltraud Grausgruber (eds.), *Tricky Women AnimationsfilmKunst von Frauen*. Marburg: Schüren 2011, s. 69nn.

²⁰⁹ Viz například Selma Leydesdorff, *Gender and the Categories of Experienced History*. *Gender & History* 11, 1999, č. 3, s. 597-611.

zvládajících superžen.²¹⁰ Trpělivé animátorky, postupující šnečím tempem několika dokončených sekund filmu během několika dní, se tomuto obrazu výrazně vymykají, stejně tak jako jejich filmy, oproštěné od pomíjivých událostí a nedůležitého spěchu, soustřeďující se na snadno přehlédnutelné, nenápadné významy.

²¹⁰ Diane Negra, *What a Girl Wants: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London – New York: Routledge 2009, s. 47-85.

10 Reflexe autorského já v zakázkové tvorbě

Při přípravě svého výzkumu jsem se původně chtěla věnovat pouze krátkému autorskému animovanému filmu, tak jak je definován ve třetí kapitole. S postupným sběrem materiálu se však ukázalo, že vyhnout se zcela zakázkové tvorbě jednotlivých autorek by bylo příliš rigidní omezení (opak v rámci animačních studií často preferované cesty „slabé klasifikace“), které by zbytečně zkreslilo celistvý pohled na nakládání s autobiografickými motivy v animovaných filmech českých režisérů. Vzhledem ke komplikované produkční i distribuční situaci na poli krátkého autorského animovaného filmu (popsané podrobněji výše) představuje totiž pro většinu zpovídaných autorek zakázková tvorba podstatnou část jejich tvorby. Vyložené nezávislá animovaná tvorba tvoří menší část jejich tvůrčí kariéry.

Kromě tohoto důvodu se rovněž domnívám, že zakázková tvorba sama o sobě v malém českém animačním prostředí neznamena, že by autor/autorka neměli ve výsledku silné autorské slovo. Autorky si v mnoha případech pochvalovaly spolupráci i proto, že měly při přípravě dostatečně volné ruce a prostor pro vlastní nápady. Například Maria Procházková při popisu realizace svého projektu *Děti kreslí písničky*, vyráběného pro Českou televizi za přímé spolupráce s dětmi ze základních škol, zmiňovala, že dělala doslova všechno, „od nákupu pastelek přes výběr animačních technik až po domlouvání termínu s paními učitelkami“, a ze strany České televize necítila žádný tlak. Podobně i Bára Dlouhá si pochvalovala, že ačkoliv byla tvorba více videoklipů v řadě kreativně náročná (stále přicházet s novými nápady pro stejný formát), mohla si při ní vyzkoušet nejrůznější techniky a vizuální vtípky. V následujících podkapitolách se tedy zaměřím na některá zakázková díla, u nichž jsem měla na základě informací získaných během rozhovorů pocit, že lze v jejich případě hovořit o využití autobiografických motivů. Jak vyšlo při studiu animované tvorby zpovídaných autorek postupně najevo, nejčastější zakázkovou tvorbou představuje v českém animačním prostředí práce pro Českou televizi a pro neziskový sektor.

10.1 Zakázková tvorba pro Českou televizi

Česká televize je v současnosti největším zadavatelem na poli animační tvorby v České republice. Na jedné straně je pozitivní, že díky jejímu štědrému přístupu (například i v porovnání se sousedním, nejen geograficky blízkým Slovenskem) dostává mnoho nezávislých autorů a autorek možnost finančně se alespoň částečně zajistit animovanou tvorbou, na straně druhé však může Česká televize sloužit jako ukázkový příklad do praxe převedeného předsudku, že animovaný film je určen především dětem. Animovaná tvorba je v hierarchii televize stále řazena pod Centrum tvorby pro děti a mládež a rovněž na svých webových stránkách prezentuje ČT svou animovanou tvorbu především skrze večerníčky. Právě tradiční formát večerníčku se tak pro nezávislé animátory a animátorky stává zároveň spásou i prokletím. Během studijních let na katedrách animované tvorby totiž jen minimum autorů a autorek tvoří filmy určené dětskému publiku, později pak však v návaznosti na preference České televize často mění svůj autorský přístup a volbu témat a z praktických důvodů se přiklání k dětské večerníčkovské tvorbě.

Na druhou stranu však během rozhovorů realizovaných pro tuto diplomovou práci vyšlo několikrát najevo, že i v zakázkové tvorbě může být vyslyšen hlas autora a že ve výsledku může zakázkové dílo obsahovat rovněž mnoho autobiografických prvků. Svou roli v tomto relativně otevřeném přístupu České televize vůči autorům hraje dle mého názoru i ohlas od jednotlivých animátorek šéfdramaturgyně animované tvorby v ČT Kateřina Krejčí. Je zajímavé porovnat její vliv s podobně výraznou osobou – Britkou Clare Kitson, šéfdramaturgyní Channel 4, v osmdesátých a devadesátých letech pro britskou animovanou tvorbu klíčového televizního kanálu.²¹¹ Obdobně jako Kitson i Krejčí dávala rovnoměrné příležitosti mužům i ženám animátorkám (kromě dále podrobněji zmíněné Galiny Miklínové tvoří v současné době večerníčky pro Českou televizi i Bára Dlouhá – *Gogo a Figi* – nebo Lucie Štamfestová – *Sedmives*), nebála se nových, odvážných témat (v posledních letech v ČT například nekonvenční večerníček *Krysáci z prostředí skládky*) a měla i jisté genderové cítění. Krejčí je například spoluautorkou a spolumoderátorkou rozhlasového pořadu *Hovory na bělidle*,

²¹¹ Podrobněji viz Eliška Děcká, *Sny a touhy současné britské animace*. *Cinepur* 18, 2011, 74, s. 34nn.

reflektujícího aktuální společenské události v ČR genderovou optikou,²¹² a mimo jiné spolupracovala i na zakázkovém animovaném filmu Galiny Miklínové pro Gender Studies *Byla třikrát jedna princezna*.

V praxi lze pak tento otevřený přístup spatřit například ve večerníčku *O Kanafáskovi*, na který při rozhovorech vzpomínala jeho autorka Galina Miklínová. V epizodě nazvané *Jak sháněli panenku* se řeší zajímavá zápletka, že i kluci mají právo na svou panenku, i když se to okolí může zdát nezvyklé. Takto probíhá rozhovor mezi Jonášem a jeho kamarádem – uspávací peřinou Kanafáskem:

„Co ti chybí, Jonáši?“

„Něco.“

„A nedalo by se to někde sehnat, aby ti to nechybělo?“

„Nedalo. Já bych si totiž moc přál panenku.“

„Cha chá, kluk, a chce panenku!“

„No právě, nikdo mi ji nekoupí, protože jsem kluk. Ale holky taky mají auta a nikdo se jim nesměje. A já bych ji tak moc chtěl, aby měla mrkací oči, jako Marie Potužáková.“

„Panenka, když je to takhle, o nějaké bych možná věděl.“²¹³

Drobný detail, převracející zažitě genderové stereotypy, který je však obzvláště v dětské tvorbě, v níž si děti hledají své vzory a modely, velmi důležitý. V podobně netradiční genderové prezentaci se objevuje třeba i postava maminky hlavního hrdiny Jonáše, dle večerníčkovských měřítek mnohem „akčnější“ než klasické maminky – nevýrazné vedlejší opatrovnické figury. Například v epizodě *Jak závodili* se maminka nadšeně zúčastní půlnočního závodu v letu horkovzdušným balonem. Nepřehlédnutelná je rovněž určitá vizuální podoba mezi postavou Jonášovy maminky a samotnou Galinou Miklínovou, kterou lze u Miklínové rozpoznat i v části její další tvorby.²¹⁴ V neposlední řadě se pak Miklínové originální autorský přístup projevuje osobitým přístupem k dětem a dětské tvorbě obecně. Díky svým osobním zkušenostem (je matkou malé

²¹² Více o pořadu *Hovory na bělidle* na http://www.rozhlas.cz/cro6/porady/_porad/1967 [cit. 22. 7. 2011].

²¹³ *O Kanafáskovi – Jak sháněli panenku* (Galina Miklínová, 2008), dostupné on-line na http://www.youtube.com/watch?v=Ui_M6WN2ZBE [cit. 22. 7. 2011].

²¹⁴ Například při ilustraci knihy *Tři tatínci a jedna maminka* nebo ve filmu *Byla třikrát jedna princezna*.

dcery) a dlouhodobé práci pro děti na poli ilustrace²¹⁵ se Miklínová vyhýbá klasickým kliše o mírumilovnosti a andělském charakteru dětí:

„Prosím vás, děti jsou krvelačné bestie (smích). To jenom my máme pocit, že jim musíme pořád všechno uhlazovat, aby se třeba nelekly. Ale já mám zkušenost, že je jen tak něco nevystraší, že naopak trochu toho strašení mají rády.“²¹⁶

Podobným způsobem pak přistupuje i k dětské večerníčkovské tvorbě, když její charaktery i kresby samotné jsou často nezvykle odvážné, energické a spíše reálný svět odrážející než načechně pohádkové. Kromě večerníčku *O Kanafáskovi* vytvořila společně s Pavlem Šrutem podobně laděný příběh o *Lichožroutech*, který se v současnosti snaží převést do celovečerního 3D animovaného filmu. Rozsáhlý dlouhodobý projekt, ke kterému se Miklínová odhodlala po několika letech váhání a příprav: „Celovečerní animovaný film je momentálně to jediné, co mi přijde, že má tady smysl. Konečně to někdo uvidí.“²¹⁷ I ve večerníkové tvorbě tak lze vysledovat obdobné tendence jako v nezávislé autorské tvorbě žen animátorek – příklon spíše k reálnému životu než k fantazii, dokumentární pozorování drobných každodenních detailů a zapojování netradičních (například z hlediska genderových stereotypů) hrdinů a hrdinek.

Vedle večerníčkovské tvorby jsou dalším počinem ČT určeným dětskému publiku projekty *Děti kreslí písničku*, *Evropské pexeso* a *České pexeso*. Za všemi stojí jedna z animátorek účastnicích se mého výzkumu Maria Procházková. Pro všechny tři projekty je charakteristické, že vznikají v přímé spolupráci s dětmi. Zjednodušeně řečeno, děti do projektu většinou přispívají svými kresbami, někdy i přímo animují či namlouvají komentář. Procházková o těchto projektech v rozhovoru tvrdila, že ji osobně velmi naplňují. Oceňovala především možnost vyzkoušet si nejrůznější výtvarné a animační techniky. Měla prý vždy zájem o nejrůznější ruční práce, což lze ostatně vidět i v jejím autobiografickém filmu *Příušnice*, kde malá Maria během vyprávění neustále něco vytváří:

²¹⁵ Galina Miklínová ilustrovala například knihy *Harry Potter I-IV*, *Verunka a Kokosový dědek*, *Příšerky a Příšeři* nebo *Lichožrouti*.

²¹⁶ Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 22. 7. 2008.

²¹⁷ Tamtéž.

No pro mě bylo důležité, že jsem vyrůstala v rodině s prababičkou, babičkou, maminkou a tetou. Se čtyřmi ženskými. Byla jsem relativně výtvarně zaměřená, bavily mě různé ruční věci, a těmihle dvěma babičkami se to tak umocnilo, že jsem uměla v pěti letech třeba vyšívát. Plus jsem byla asi relativně talentovaná, protože mě vodily na nerůznější kroužky, chodila jsem do lidušky do Šáreckého údolí. Mimochodem s nimi taky dělám jeden klip, protože mám na to tak silné vzpomínky, že jsem je sama oslovila.²¹⁸

V *Evropském pexesu* tak můžeme vedle tradiční kreslené a ploškové animace vidět například i koláže, malbu na sklo nebo animaci cukru, který zastupuje sníh v epizodě o Finsku, vzniklé ve spolupráci s Bárrou Dlouhou. Kromě originální vizuální stránky pak především projekty *Evropské* a *České pexeso* mají i významný edukační přínos, protože dětskému publiku jednoduchou a obrazově lákavou formou nabízejí informace o jednotlivých evropských zemích či českých krajích. Animace tak těží ze své přístupnosti dětskému publiku, pro něž je učení formou animovaného filmu často stravitelnější a zábavnější. Podstatným, ne-li nejpodstatnějším přínosem, který zmínila v rozhovorech i sama Procházková, je však zapojení dětí do kreativní tvorby animovaného filmu. Kromě manuální zručnosti a přenosu nápadu do výsledné podoby filmu se děti učí rovněž chápat, číst i vytvářet specifický jazyk animovaného filmu. Je tedy pravděpodobnější, že do budoucna budou i pozornějšími diváky, kteří ocení originalitu autorské krátké animované tvorby. V zahraničí je tento způsob animačních workshopů či dlouhodobější spolupráce s dětmi, na jejímž konci vždy stojí společně vyrobený animovaný film, stále běžnější a populárnější (hojně přijímání takto vzniklých filmů na festivaly animované tvorby) a je zajímavé, že se na tomto poli angažuje výrazně větší množství žen animátorek než animátorů mužů. V českém prostředí reflektuje tento zajímavý faktor například občanské sdružení Ultrafun²¹⁹ (pohrávající si ve svém názvu s dvojím významem slovního spojení – „ultra legrace“ a ultrafánu, animační průhledné vrstvy), vedené převážně bývalými absolventkami a pedagožkami animované tvorby Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Z animátorek zapojených do této diplomové práce s Ultrafunem spolupracuje například Ludmila Poláková.

²¹⁸ Rozhovor s Marií Procházkovou vedla Eliška Děcká, 1. 4. 2008.

²¹⁹ Viz www.ultrafun.eu [cit. 22. 7. 2011].

10.2 Zakázková tvorba pro neziskový sektor

Vedle možnosti založit si vlastní neziskovou organizaci, usilující například o „rozvoj kreativity, invence a imaginace“ jako zmiňovaný Ultrafun,²²⁰ bývá však mnohem častějším způsobem propojení mezi animátory (a především animátorkami) a neziskovým sektorem spolupráce na tvorbě zakázkových krátkých animovaných filmů. Právě animace se totiž díky svým specifickým výrazovým prostředkům dokáže vyjádřit k tématům důležitým pro neziskové organizace rychle a trefně, tak aby přilákala žádané cílové skupiny. Atraktivitu a přístupnost animace zmiňuje i Michaela Pavlátová jako jeden z důvodů, proč se rozhodla spolupracovat s občanským sdružením Vyměňte politiky a natočit krátký animovaný film motivující mladé lidi k hlasování ve volbách, který je společně s dalšími videi organizace umístěn na internetovém kanále YouTube:

Proč? Protože chodit volit by se mělo, to je to nejmenší, co můžeme udělat. Proč animace? Napadlo mě, že mladí lidé, kteří mají být naší kampaní osloveni, nemají rádi, když je někdo k něčemu nutí. A mají rádi *South Park*, což je primitivní animace s chytrými dialogy. A protože animaci si můžu vyrobit sama doma na computeru. A protože mě to baví. Nedělám si přehnané ambice, že tento klip dramaticky zvýší volební účast, ale doufám, že mladým lidem připomene, že se nějaké volby vůbec konají.²²¹

Krátký film je vytvořen jednoduchou flashovou grafikou obdobně jako Pavlátové rovněž na webu umístěná série o Laile. Pavlátová tedy opět využila jednoduchosti a rychlosti této techniky, aby mohla bezprostředně reagovat na aktuální společenskou situaci a poptávku neziskové organizace. Zároveň však, přestože se jedná o zakázkovou tvorbu, nese tento krátký animovaný film jasnou pečeť autorského stylu Pavlátové, především jejího oblíbeného ironického humoru, trefné reflexe vztahů mužů a žen, v tomto případě z pohledu dvojice znuděně pokuřujících pubertálních holek Andy a Wendy:

„Mně se tam moc nechce. Ty jdeš?“
„Ještě nevím. Tony říkal, že jde.“
„Asi by se tam jít mělo. Nevíš, kdy tam jde?“
„On tam jde s Alicí.“

²²⁰ Tamtéž.

²²¹ Viz komentář Michaely Pavlátové k jejímu animovanému videu *Andy a Wendy* na www.youtube.com/watch?v=A72OZfbOBGg [cit. 23. 7. 2011].

„On s ní chodí?“
„Ne, jenom tam s ní jde.“

Kromě schopnosti přilákat širší cílovou skupinu má animace ještě další výhodu pro spolupráci s neziskovým sektorem – dokáže hovořit o nepříjemných, třeba i tabuizovaných tématech zlehka a s humorem, a zbavit tak publikum zbytečných předsudků či studu. Jako ukázkový příklad může posloužit film *O sexu* Báry Dlouhé, vytvořený na zakázku pro občanské sdružení Inventura, spolupracující s mentálně postiženými klienty. Animovaný film v tomto případě slouží jako jakési sexuální výukové video pro mentálně postižené. Díky originálnímu autorskému přístupu Dlouhé je však film namísto nudného poučování plný nejrůznějších, někdy i celkem odvážných vtípků:

Já si ten sklepácký humor prostě asi všude nosím s sebou, nic mi není svaté. Někdy s tím pak mám trochu problémy, že se musím mírnit. Třeba při práci na tom zakázkovém filmu *O sexu*, tam mě to pořád provokovalo k nejrůznějším fórům, ale to se jaksi moc nehodilo, že.²²²

Obtěžující muž se promění v otravnou chobotnici a také náznaky sexuálních scén jsou podány odlehčeně a s humorem. Kromě toho hravě pestrobarevné vizuální pojetí, které patří k již tradičním znakům animace Báry Dlouhé, dodává filmu spíše nádech zábavy než poučování. Což mě přivádí k poslední důležité charakteristice animovaného filmu, která dle mého názoru napomáhá efektivnímu propojení animace s neziskovým sektorem: ve fikčním animovaném světě dokáže publikum mnohem lépe akceptovat poučování, či jak v rozhovorech používala Lucie Štamfestová, „kazatelství“. Například její film *Lednice*, který vznikl jako součást norského festivalu NUFF Global – Climate Change, se díky animační zkratce, nadsázce a využití samotné materiální animační stránky – plastelíny dokáže v šesti minutách vyjádřit k tak komplikované problematice, jako je globální oteplování, aniž by na moment nudil či zbytečně poučoval. Na metaforickém příběhu o třech zpočátku bezstarostných kuřátkách, která se vylíhnou z vajec v nedovřené lednici a užívají si tepla a slunce jak na středomořské pláži, dokázala Štamfestová jednoduše a vtípně poukázat na rizika podobné lhostejnosti a bezstarostnosti. Roztomilá kuřátka se v závěru filmu promění v chutná grilovaná kuřata.

²²² Rozhovor s Bárou Dlouhou vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2008.

Nejčastější tematickou oblast propojení žen animátorek a neziskového sektoru však představuje problematika genderu, genderových předsudků a nerovnoprávnosti. Je patrný zájem samotných autorek, které se s touto tematikou často ztotožňují:

Proč jsem tu nabídku vzala? Protože já mám genderové myšlení. Je mi to blízké. Teď třeba, když máme malou dceru, tak manžel je taky na rodičovské. Mně to přijde normální.²²³

Svou roli však v minulých letech určitě sehrála i možnost získat pro nejrůznější genderové neziskové projekty nemalou finanční podporu Evropského sociálního fondu. Kromě již dříve zmiňovaného filmu Galiny Miklínové *Byla třikrát jedna princezna* pro neziskovou organizaci Gender Studies natočila i Bára Dlouhá čtyři krátké animované příběhy nazvané *Takoví jsme byli?*, *Hádej, kdo přijde na večeři?*, *Bezstarostná jízda?* a *Rovné příležitosti?* pro občanské sdružení Žába na prameni. V neposlední řadě vzniklo také pod vedením neziskové organizace Občanská inspirace celé DVD *Inspirace pro rovné šance*. Častým jevem u podobně zaměřených filmů a projektů však bývá jejich kvalitativní rozkolísanost. Ačkoliv takovéto animované filmy mají většinou za cíl upozornit na nějaký přetrvávající genderový stereotyp, mnohdy paradoxně kvůli sklonu animace ke zkratce a zjednodušování naopak do jiného stereotypu spadnou. Jako důležitý faktor potenciálního úspěchu či neúspěchu se nejčastěji ukazuje právě míra ponechání volné autorské ruky animátorkám. Čím více může autorka do filmu vložit své autorské já a zkušenosti, tím vyšší je pravděpodobnost, že výsledek nebude povrchní.

10.3 Shrnutí reflexe autorského já v zakázkové tvorbě

Je patrné, že rovněž v zakázkové tvorbě dostávají autorky často značný prostor, aby mohly uplatnit svůj originální autorský styl a přístup. Vzniká tím i možnost využití autobiografických motivů a osobních preferencí. Ať už jde o na základě vlastních zkušeností získaný osobitý přístup k dětem a dětskému publiku, jako třeba v případě Galiny Miklínové, o vyjádření kazatelského hlasu jako u Lucie Štamfestové či o nenápadné propašování oblíbeného podvratného humoru tak, jak to dokázala Bára

²²³ Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 22. 7. 2008.

Dlouhá. Je totiž jen a jen logické, že v době, kdy je realizace autorské animované tvorby v českém prostředí tak finančně i psychicky náročná a často je třeba si další autorský projekt doslova trpělivě vysedět, snaží se v mezidobí autorky vložit své autorské já i do zakázkové tvorby. Díky evropským fondům jim tento luxus mohly dopřát i nejrůznější neziskové organizace. S postupem času a se snižováním evropských dotací však Česká televize s největší pravděpodobností opět zůstane jediným zadavatelem animačních projektů. O to větší je škoda, že v České televizi stále přetrvává politika „animovaný film rovná se dětský film“, která české prostředí zbytečně ochuzuje o potenciální kvalitní autorské animované filmy.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo prozkoumat a analyzovat nakládání s autobiografickými elementy v díle režisérek českého animovaného filmu. Pomocí rozboru výpovědí osmi aktivních režisérek, získaných na základě metodologie orální historie, a dále textové analýzy jimi natočených animovaných filmů stejně tak jako aplikací základních principů animačních studií (propojení teorie s praxí, interdisciplinarita a zapojení minoritních perspektiv) jsem dospěla k závěru, že tendence k autobiografičnosti lze v animované tvorbě českých autorek skutečně vyzorovat.

Kromě odpovědi na tuto otázku se však v průběhu tříleté realizace a sběru dat pro tuto diplomovou práci ukázalo jako stejně důležité zaměřit se i na možnosti animačních studií jako takových. Využit jejich potenciál vyjadřovat se podnětně nejen k samotné animaci, ale i k širším společenským jevům (konkrétně v této diplomové práci například k politicko-ekonomické transformaci v ČR po roce 1989, genderové (ne)rovnosti či k demokratizačnímu pojetí historie). Vzhledem k prozatím okrajové roli animačních studií v českém akademickém prostředí a stále částečně přetrvávajícímu předsudku, že animovaná tvorba je určena hlavně dětem, jsem cítila jako důležité zaujmout v této diplomové práci i tento širší úhel pohledu, vždy však v úzkém vztahu ke zkoumané otázce autobiografičnosti.

Až na jednu režisérku (Lucii Štamfestovou) byly autobiografické motivy výrazněji přítomny v tvorbě všech zpovídaných autorek a při realizaci jednotlivých rozhovorů bylo patrné, že toto téma je pro ně při animační tvorbě důležité.

Z genderového pohledu se tak na základě získaných výstupů domnívám, že české ženské autorky mají i v dnešní době potřebu svým způsobem vyplňovat prázdný prostor (terminologií orální historie: nechávat zaznít umlčovaný hlas) na poli animované tvorby originálními autorskými výpověďmi z perspektivy ženského pohledu, obdobně jako to lze pozorovat v zahraniční animované tvorbě žen (které se rovněž více zaměřují na reálný život vlastní i svého okolí než muži animátoři). V tomto ohledu tedy ve své diplomové práci docházím k podobným závěrům jako obdobně zaměřené zahraniční studie. Mezi těmi nejpodstatnějšími poznatky je možné uvést sklon k dokumentárnímu animačnímu stylu (například formou vzpomínek na dětství),

přenášení právě prožívaného do tvorby, práci s vlastním animovaným alter egem a zaměření na (výrazné a charakterově zajímavé) ženské hrdinky.

V čem však spatřuji určitá specifika oproti zahraničním studiím, realizovaným převážně v zemích s jiným socio-politickým zázemím a historií (Velká Británie, Španělsko, Austrálie, Kanada), než jaké byly a jsou příznačné pro Československo a Českou republiku, je zejména odlišný přístup autorek k radikálnějším feministickým tématům. Z realizovaných rozhovorů je zřetelný opatrný přístup autorek ke vpouštění radikálnějších tezí do jejich filmů, i přesto, že při vyprávění a konverzaci podobné myšlenky často samy vyslovovaly. Pokud se pak ve svých filmech feministických či genderových otázek přece jen dotýkají, obvykle ostré hrany potenciálně provokativní výpovědi obrušují silnou dávkou (většinou cynického) humoru. Nehledě na kritické oceňování těchto snímků tak v české animované tvorbě chybí vážněji laděné, psychologicky hlubší ženské výpovědi, jak je známe například z tvorby kanadských či britských animátorek.

To je však dle mých zjištění typické pro většinu postkomunistických zemí střední a východní Evropy, v nichž je i v dnešní generaci filmařek stále patrná mnohaletá izolovanost nejen od feministických hnutí, ale i od otevřené diskuse o ženských otázkách obecně. Přesto je zřejmý jistý generační posun ve vnímání toho, nakolik jsou v animovaném filmu možná autorská osobní vyjádření (srovnejme například skromné postoje nejstarší do výzkumu zapojené autorky Vlasty Pospíšilové s čerstvými absolventkami Lucií Štamfestovou či Ludmilou Polákovou). Proto se domnívám, že by bylo zajímavé sledovat vývoj nejmladší generace českých animátorek i nadále, i vzhledem k tomu, že z výstupů této diplomové práce vyplývá, že tendence k využití autobiografických motivů je u českých autorek animovaných filmů výraznější na začátku jejich tvůrčí dráhy (především během studia), což je další specifikum, které v zahraniční animované tvorbě žen nenalzáme.

Tato zvláštnost dle mého názoru již odkazuje k širšímu socio-politickému kontextu České republiky a k situaci v produkci českého animovaného filmu, které jsem se v této práci rovněž dotkla. Po roce 1989 a politické a ekonomické transformaci s ním spojené se autorský animovaný film totiž najednou ocitl na okraji zájmu distribučního (zrušení promítacích schémat předfilmů), finančního (producenti nejsou ochotni investovat do filmů, které nelze nikde vidět) i diváckého (publikum nově navyklé na žánr celovečerního animovaného rodinného filmu z produkce amerických velkostudií). Z výpovědí autorek získaných pro tuto diplomovou práci je pak patrné, že všechny

uvedené faktory výrazně omezily prostor pro jejich svobodné autorské rozhodování o námětech i formátu jejich budoucí tvorby. Mnoho z nich proto od autorské nezávislé tvorby z praktických finančních důvodů přechází k výrobě večerníků či k zakázkové tvorbě (Bára Dlouhá, Galina Miklínová) či z distribučních důvodů na pole hraného filmu (Michaela Pavlátová, Maria Procházková). Celkově se pak snižuje počet autorských krátkých animovaných filmů dokončených mimo školní půdu, kde jsou momentálně i z pohledu samotných autorek nejpříznivější podmínky pro tvorbu autorské animace v České republice.

Tato diplomová práce tedy snad může posloužit i jako určitá reflexe posttransformačního období v České republice na poli animované tvorby a specifického přístupu státních institucí i české kulturní veřejnosti k tradici českého animovaného filmu. Na jedné straně jsou stále vyzvedáváni „staří mistři“ a tradiční trnkovská animace je stavěna na pomyslný piedestal, na straně druhé jsou státní podpora i divácký zájem o současnou animaci velmi nízké. Dvacet let po sametové revoluci se tedy česká animovaná tvorba ocitá někde na pomezí mezi státem dotovaným odvětvím (před rokem 1989) a volným trhem (který je typický pro nezávislý autorský film v západní Evropě a USA). Bude zajímavé sledovat, zda se čeští autoři a autorky animovaných filmů přikloní spíše k modelu volného trhu a začnou svůj tvůrčí čas dělit mezi autorskou a zakázkovou tvorbu (jako například vícekrát zmiňované Joanna Quinn či Signe Baumann), či se spokojí s přijetím statusu quo a přikloní se k dětské tvorbě, která v současnosti v České republice představuje pro animátory a animátorky hlavní pracovní příležitost.

Pomyslná vina za radikálně nižší produkci autorské animace v porovnání s předlistopadovým obdobím tedy neleží pouze na bedrech státu a jeho kulturní politiky. Záleží i na míře odhodlání a realistické reflexi odlišných možností animované tvorby po roce 1989 ze strany autorů a autorek. Na základě výstupů této diplomové práce se domnívám, že pravděpodobnější je prozatím spíše druhá varianta, která do budoucna, dle mého názoru i zkušeností z jiných postkomunistických zemí, ještě více ohrozí autorskou animovanou tvorbu v České republice. Je tedy možné, že tato diplomová práce byla jednou z posledních možností mluvit s českými režisérkami autorského krátkého animovaného filmu o jejich díle tedy dokud stále ještě je o čem mluvit. Doufám nicméně, že představením animačních studií a jejich (v ČR doposud plně nevyužitých) možností tato práce každopádně poslouží jako inspirace pro další badatele a badatelky, kteří se v budoucnu budou chtít hlouběji věnovat animovanému filmu –

oblasti, která se v českém prostředí pyšní tak bohatou, a doufejme že i v budoucnu dále se rozvíjející tradicí.

Citované filmy

- A Girls' Night Out* (Joanna Quinn, 1986)
Andy a Wendy (Michaela Pavlátová, 2010)
Automat (Lucie Štamfestová, 2004)
Autopohádky (Břetislav Pojar, Michal Žabka, Libor Pixa, Jakub Kohák, 2011)
Až navěky (Michaela Pavlátová, Pavel Koutecký, 1998)
Bajky ze zahrady (Galina Miklínová, 2000)
Bezstarostná jízda? (Bára Dlouhá, 2008)
Biograf (Galina Miklínová, 1997)
Body Beautiful (Joanna Quinn, 1990)
Byla třikrát jedna princezna (Galina Miklínová, 2006)
Čapí film (Denisa Grimmová, 2003)
České pexeso (Maria Procházková, 2011)
Daddie's Little Piece of Dresden China (Karen Watson, 1988)
Děti kreslí písničky (Maria Procházková, 2006)
Dreams and Desires – Family Ties (Joanna Quinn, 2006)
Etuda z alba (Michaela Pavlátová, 1987)
Everybody Is Pregnant (Debra Solomon, 1997)
Evropské pexeso (Maria Procházková, 2008)
Gogo a Figi (Bára Dlouhá, 2008)
Fat Fatal (Michaela Čopíková, 2005)
Fimfárum Jana Wericha (Aurel Klimt, Vlasta Pospíšilová, 2002)
Fimfárum 2 (Vlasta Pospíšilová, Břetislav Pojar, Aurel Klimt, Jan Balej, 2006)
Fimfárum – Do třetice všeho dobrého 3D (Vlasta Pospíšilová, Kristina Dufková, David Sůkup, 2011)
Hádej, kdo přijde na večeři? (Bára Dlouhá, 2008)
How to Get over Him in 8 Songs or Less (Debra Solomon, 2010)
Hra (Galina Miklínová, 2004)
Interview (Caroline Leaf, Veronica Soul, 1979)
Karneval zvířat (Michaela Pavlátová, 2006)
Kebule (Ludmila Poláková, 2007)
Kdopak by se vlka bál (Maria Procházková, 2008)
Křížovka (Michaela Pavlátová, 1989)

Laila (Michaela Pavlátová, 2003/2006)
Lednice (Lucie Štamfestová, 2007)
Malé pohádky (Kristina Dufková, 2006)
Mrs. Mattise (Debra Solomon, 1994)
O Kanafáskovi (Galina Miklínová, 2003, 2008)
O Maryšce a vlčím hrádku (Vlasta Pospíšilová, 1979)
O ponožkách a lásce (Michaela Čopíková, 2008)
O sexu (Bára Dlouhá, 2008)
Paní Bída (Vlasta Pospíšilová, 1983)
Pond Life (Candy Guard, 1996, 2000)
Příušnice (Maria Procházková, 1998)
Rok koně (Ludmila Poláková, 2009)
Repete (Michaela Pavlátová, 1995)
Řeči, řeči, řeči (Michaela Pavlátová, 1991)
Rovné příležitosti? (Bára Dlouhá, 2008)
Ruka (Jiří Trnka, 1965)
Sedmives (Lucie Štamfestová, 2011)
Streetcar Named Perspire (Joanna Priestley, 2008)
Takoví jsme byli? (Bára Dlouhá, 2008)
Teat Beat of Sex (Signe Bauman, 2007–2009)
The Birth (Signe Bauman, 2009)
The Street (Caroline Leaf, 1976)
The Tender Tale of Cinderella Penguin (Janet Perlman, 1981)
This Could Be Me (Michaela Pavlátová, 1995)
Tying Your Own Shoes (Shira Avni, 2009)
Usnula jsem (Kristina Dufková, 2008)
Vladimír Remek byl... (Bára Dlouhá, 1997)
Wooly Wolf (Vera Neubauer, 2001)
Ze života matek (Kristina Dufková, 2005)

Bibliografie

- L. H. Augustin, *Jiří Trnka*. Praha: Academia 2002.
- Marie Benešová, *Břetislav Pojar*. Praha: Animation people 2009.
- Giannalberto Bendazzi, *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London: Bloomington 1994.
- Milena Bartlová – Martina Pachmanová (eds.), *Artemis a dr. Faust: Ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha: Academia 2008.
- Suzanne Buchan (ed.), *Animated Worlds*. London: John Libbey Publishing 2006.
- Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson 2007.
- Benjamin Cook – Gary Thomas (eds.), *The Animate! Book: Rethinking Animation*. London: LUX 2006.
- Tess Cosslett – Celia Lury – Penny Summerfield (eds.), *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London: Routledge – Taylor & Francis Group 2000.
- Blanca Rosa Pastor Cubillo (ed.), *Joanna Quinn: Arts vs. Animación*. Valencia: UPV 2010.
- Amy. M. Davis, *Good Girls & Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. London: John Libbey Publishing 2006.
- Eliška Děcká, Projekty: Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 178-182.
- Eliška Děcká. Betty Boop: Boop-Oop-A-Doop/Animovaná hvězda, která narušila Disneyho sladké růžové sny. *Cinepur* 15, 2008, č. 58, s. 8-9.
- Eliška Děcká, Nechci dělat filmy jako židle: rozhovor s Jiřím Bartou. *Magazín Hospodářských novin*, 2009, č. 18, s. 9-12.
- Eliška Děcká, Stop-Motion v New Yorku? *A2 kulturní čtrnáctideník* 5, 2009, č. 19, s. 11.
- Eliška Děcká, Vlastní animační pokoj: Současný autorský animovaný film pohledem českých režisérek. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 99-111.
- Eliška Děcká, Animace odkoukaná z reality, *A2 kulturní čtrnáctideník* 7, 2011, č. 11, s. 10.
- Eliška Děcká, Sny a touhy současné britské animace. *Cinepur* 18, 2011, 74, s. 34-36.
- Borivoj Dovnikovič, *Škola kresleného filmu*. Praha: AMU 2007.
- Edgar Dutka, *Minimum z dějin světové animace*. Praha: AMU 2004.

- Edgar Dutka, *Scenáristika animovaného filmu – minimum z historie české animace*. Praha: AMU 2006.
- Liz Faber –Helena Walters, *Animación Ilimitada: Cortometrajes innovadores desde 1940*. Madrid: Ocho y Medio 2004.
- Pavla Frýdlová, *Ženy mezi dvěma světy*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008.
- Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. London: John Libbey Publishing 2005.
- Maureen Furniss, *The Animation Bible: A Guide to Everything – from Flipbooks to Flash*. London: Laurence King Publishing 2006.
- Kim Golombisky, Gendering the Interview: Feminist Reflections on Gender as Performance in Research. *Women's Studies in Communication*, 2006, č. 2, s. 165-192.
- Kim Golombisky – Derina Holtzhausen, „Pioneering Women“ and „Founding Mothers“: Women's History and Projecting Feminism onto the Past. *Women and Language* 28, 2005, č. 2, s. 12-22.
- The Guerilla Girls, *The Guerilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Arts*. London 1998.
- The Guerilla Girls, *Bitches, Bimbos, Ballbreakers: The Guerilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*. London: Penguin Books 2003.
- Jane S. De Hart, Policy History, Gender History, and Interactive Learning. *The History Teacher* 31, 1997, č. 1, s. 33-59.
- Hana Hašková – Alena Křížová – Marcela Linková (eds.), *Mnohohlasem: Vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*. Praha: Sociologický ústav Akademie věd ČR 2006.
- Isabel Herguera – Begoña Vicario, *Mamá quiero ser artista: Entrevistas a mujeres del cine de animación*. Madrid: Ocho y Medio 2004.
- María Lorenzo Hernández, De la animación y otros vampiros. *L'Atalante* 2010, č. 10, s. 44-47.
- María Lorenzo Hernández, Through the Looping Glass: The Self-Portrait of the Artist and the Re-Start of Animation. *Animation Studies* 4, 2010, č. 5, s. 4-58.
- María Lorenzo Hernández, A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators. *Animation: An Interdisciplinary Journal* 2, 2011, č. 6, s. 73-90.

- Zuzana Kiczková a kol., *Pamät' žien. O skúsenosti sebautvárania v biografických rozhovoroch*. Bratislava: Iris 2006.
- Clare Kitson, *British Animation: The Channel 4 Factor*. London: Parliament Hill Publishing 2008.
- Jiří Kubíček, *Úvody do estetiky animace*. Praha: AMU 2004.
- Jiří Kubíček, *Česko-anglicko-německo-francouzský slovník pojmů z oblasti animovaného filmu*. Praha: AMU 2005.
- Ivana Laučíková, Editorial. *Homo Felix* 1, 2010, č. 1, s. 1.
- Martin Mazanec, Animace filmu. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 71-80.
- Selma Leydesdorff, Gender and the Categories of Experienced History. *Gender & History* 11, 1999, č. 3, s. 597-611.
- Jiří Neděla (ed.), *Animace a ilustrace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010.
- Diane Negra, *What a Girl Wants: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London – New York: Routledge 2009.
- Martina Pachmanová (ed.), *Věrnost v pohybu*. Praha: OWP 2001.
- Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*. Praha: OWP 2002.
- Martina Pachmanová, *Neznámá území českého umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo 2004.
- Martina Pachmanová (ed.) *Milada Marešová: Domáci biograf*. Řevnice – Praha: Arbor Vitae a VŠUP 2009.
- Lynne Perras, Steadier, Happier, and Quicker at the Work? *Animation Studies*, 2008, č. 3, s. 18-23.
- Jayne Pilling (ed.), *Women and Animation*. London: British Film Institute 1992.
- Jayne Pilling, *A Reader in Animation Studies*. Sydney: John Lingey 1997.
- Maria Quingley, *Women Do Animate*, Sydney: Insight Publications 2005.
- Chris Robinson, *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey Publishing 2005.
- Bill Shapiro (ed.), *Other People's Rejection Letters*. New York: Clarkson Potter Publishers 2010.
- Carol A. Stabile – Mark Harisson (eds.), *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*. London – New York: Routledge 2003.
- Liz Stanley, *The Auto/biographical I: Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press 1992.
- Kateřina Surmanová, Rozhovor s Giannalbertem Bendazzim. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 113-119.

- Kateřina Surmanová, Současn myšlení o animovanm filmu. *Illuminace* 21, 2009, . 4, s. 39-40.
- Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010.
- Julia Swindells, *Victorian Writing and Working Women*. Cambridge: Polity Press 1985.
- Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba*. Praha: Film a Doba 2004.
- Miroslav Vaněk – Pavel Mucke – Hana Pelikánová, *Naslouchat hlasům paměti: Teoretick a praktick aspekty orln historie*. Praha: stav pro soudob dějiny AV R 2007.
- Pascal Viement – Michel Roudvitch, *CinmAction: Le cinéma d'animation*. Courbevoie: CinmAction – Corlet Tlrama 1989.
- Petr Vlček (ed.), *Resuscitace neskutečných svt: sborník k cyklu polsk animace*. Olomouc: Pastiche filmz, o. s., 2006.
- Brigitt Wagner – Waltraud Grausgruber (eds.), *Tricky Women AnimationsfilmKunst von Frauen*. Marburg: Schuren 2011.
- Paul Ward, Animation Studies, Disciplinarity and Discursivity. *Reconstruction* 3, 2003, . 2, s. 2-15.
- Paul Ward, Nkolik vah o vztahu teorie a praxe v oboru animanch studií. *Illuminace* 21, 2009, . 4, s. 41-54.
- Brian Wells, Frame of Reference: Toward a Definition of Animation. *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, . 1, s. 11-32.
- Paul Wells, *Understanding Animation*. London: Routledge 2000.
- Paul Wells, *Animation – Genre and Authorship*. London – New York: Wallflower Press 2002.
- Paul Wells, From Sunnyside to Soccer: Reading up on Animation... *Practice, Process & Production* 1, 2011, . 1, s. 3-9.
- Virginia Woolf, *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press 2008.
- Virginia Woolfová, *Tř guineje / Vlastn pokoj*. Praha: OWP 2000.
- Virginia Woolfová, *Denky*. Praha: Odeon 2006.

Citované přednášky

Eliška Děcká, *Autobiographical Elements in Animated Films of Czech Female Directors*, konference Society for Animation Studies – The Persistence of Animation, Atlanta, 11. července 2009.

Eliška Děcká, *Changing Tradition in Changing Times – Evolution of Czech and Slovak Puppet Animation after Political Transformation in 1989*, konference Society for Animation Studies – The Rise of Creative Economy, Athény, 18. března 2011.

Andrew Darley, *On the Persistence of Animation*, konference Society for Animation Studies – The Persistence of Animation, Atlanta, 10. července 2009.

Pierre Floquet, *From Toy to Foil: Tex Avery's Female Characters*, konference Society for Animation Studies – The Persistence of Animation, Atlanta, 12. července 2009.

Gan Sheuo Hui, *The Transformation of the Teenage Image in Oshii Mamoru's Sky Crawlers*, konference Society for Animation Studies – Animation Evolution, Edinburgh, 10. července 2010.

María Lorenzo Hernández, *A Film of One's Own: The Animated Self-Portraits of Young Contemporary Female Animators*, konference Society for Animation Studies – The Persistence of Animation, Atlanta, 11. července 2009.

Mark Langer, *Walt Disney's Post-Death Authorship*, konference Society for Animation Studies – The Rise of Creative Economy, Athény, 19. března 2011.

Laura Ivins-Hulley, *Narrowcasting Feminism – MTV's Daria*, konference Society for Animation Studies – The Rise of Creative Economy, Athény, 19. března 2011.

Soupis obrazové přílohy

1. Zamítající dopis ze studia Walta Disneyho, otištěný v knize *Other People's Rejection Letters* autora a editora Billa Shapira
2. Fotografie Vlasty Pospíšilové, Davida Súkupa a Kristiny Dufkové z ukončení natáčení filmu *Fimfárum – Do třetice všeho dobrého 3D*
3. Fotografie z pohádky *Tři sestry*, zařazené do filmu *Fimfárum 2*
4. Záběr z filmu *Lakomá Barka*
5. Záběr z filmu *O Maryšce a vlčím hrádku*
6. Fotografie z filmu *Usnula jsem*
7. Fotografie z filmu *Laila*, epizoda *Love*
8. Fotografie Michaely Pavlátové
9. Fotografie Galiny Miklínové
10. Fotografie z večerníčku *O Kanafáskovi*
11. Fotografie Marie Procházkové a Doroty Dědkové
12. Fotografie Kristiny Dufkové
13. Fotografie z filmu *Ze života matek*
14. Fotografie z filmu *Řeči, řeči, řeči*
15. Záběr z filmu *Etuda z alba*
16. Fotografie z filmu *Hra*
17. Fotografie z filmu *Příušnice*
18. Záběr z filmu *Kebule*
19. Záběr z filmu *Kebule*
20. Fotografie z filmu *Lednice*
21. Záběr z filmu *Andy a Wendy*
22. Fotografie z filmu *Byla třikrát jedna princezna*
23. Záběr z filmu *O sexu*
24. Záběr z filmu *Hádej, kdo přijde na večeři?*

Obrazová příloha

1. Postavení žen na poli animační tvorby se během posledních desetiletí našťestí opravdu hodně změnilo. Odmítavý dopis ze studií Walta Disneyho, jehož jediným zdůvodněním je pohlaví žadatelky, tak snad již skutečně patří jako hořko-vtipná relikvie jen do archivů animačních studií.



2. Skok z třicátých let do roku 2011. Při slavnostním krájení dortu na počest dokončení *Fimfára – Do třetice všeho dobrého 3D* měly ženy autorky poprvé v historii třídílného projektu *Fimfára* přesilu. Jak Vlasta Pospíšilová (vlevo), tak i Kristina Dufková patří mezi animátorky zpodobané pro tuto diplomovou práci.



3. Vlasta Pospíšilová po celou dobu své umělecké tvorby nejraději animuje ženské charaktery. Díky její početné filmografii byla česká animovaná tvorba obohacena o mnoho zajímavých hrdinek. Jako například v pohádce *Tři sestry* zařazené do *Fimfára 2*, kde si při animaci sesterských scén nechala inspirovat vlastním vztahem se svými dvěma sestrami.

4. Další výraznou ženskou hrdinkou oživenou Vlastou Pospíšilovou, tentokrát pro úvodní část trilogie *Famfárům Jana Wericha*, je Lakomá Barka.





5. Jednou z postav, které přirostly Pospíšilové nejvíce k srdci, je Maryška z pohádky *O Maryšce a vlčím hrádku*, v jejížž nebojácných charakterových rysech spatřuje Pospíšilová podobnost se svou osobností. Na tomto záběru z filmu je zachycen moment, kdy se Maryška odvážně postaví před svého manžela, aby sama čelila zlé vlčici. Jeden z mnoha drobných animačních detailů, jimiž Pospíšilová zdůraznila Maryščinu statečnost.



6. Českou animovanou tvorbu obohacuje o netradiční ženské hrdinky i Kristina Dufková. Konkrétně ve filmu *Usnula jsem* o postavu nebojácné holčičky Miroslavy, volně inspirované její dcerou Bertou. Na této fotografii je Miroslava zachycena se všemi svými důležitými proprietami – culíky, hodinkami a náušnicemi, které později do jediné bez zaváhání vymění za svou záchranu z říše mrtvých.



7. Postava Laily, po vizuální stránce jednoduché, po stránce duševní velmi komplikované stvoření, se ze všech ženských figur v díle Michaely Pavlátové nejvíce přibližuje své autorce. Díky zjednodušenému ztvárnění pomocí programu Flash mohla Pavlátová Lailou rychle reagovat na aktuální nálady a události svého života.



8. V mnoha případech autorky při vizuálním ztvárnění ženských hrdinek vycházejí více či méně z vlastní podoby. Na snímku Michaela Pavlátová s jednou z postav z jejího filmu *Karneval zvířat*.

9., 10. Fotografie Galiny Miklínové a její vizuální ztvárnění maminky z večerníčku *O Kanafáskovi*.

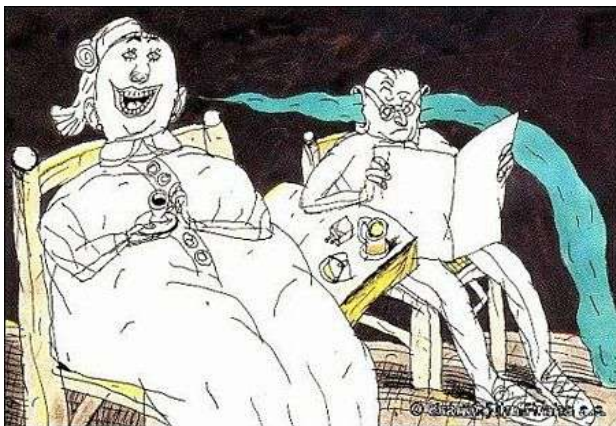


11. Maria Procházková se v rozhovoru pro tuto diplomovou práci vyjádřila, že holčička, to jsou pro ni dlouhé vlásky. V jejím případě to platí nejen pro animaci, ale i v hraném filmu. Na snímku stojí Maria Procházková vedle představitelky hlavní role v jejím celovečerním hraném filmu *Kdopak by se vlka bál Doroty Dědkové*.



12, 13. Fotografie Kristiny Dufkové z natáčení filmu *Fimfárum – Do třetice všeho dobrého 3D* a snímek z jejího filmu *Ze života matek* s hlavní postavou maminky.





14. Partnerské či mezilidské vztahy obecně jsou jedním z nejčastějších témat žen animátorek. Michaela Pavlátová pomocí specifického jazyka animovaného filmu často symbolicky znázorňuje nejrůznější komunikační problémy a nedorozumění. Zde záběr z jejího filmu *Řeči, řeči, řeči*.



15. Záběr z filmu Michaely Pavlátové *Etuda z alba*.

16. Galina Miklínová zvolila pro znázornění komplikované partnerské situace metaforu deskové hry Člověče, nezlob se! ve svém filmu *Hra*.



17. Mezilidské vztahy, tentokrát mezi malou Marií a jejím nevlastním otcem, hrají důležitou roli, i pokud autorky vzpomínají na své dětství. Maria Procházková ve filmu *Příušnice* využila dětské naivní kresby pro umocnění pocitu čtení ze starého dětského deníku.



18., 19. Ludmila Poláková se ve svém vzpomínkovém filmu na dětství soustředila na vznik sourozeneckého pouta s její sestrou. Pro film *Kebule* vytvořila pohádkovou atmosféru plnou fantazie. Na snímku vidíme představu lesa, v němž peřiny představují palouk a staré skříně vysoké stromy.





20. České režisérky animovaných filmů spolupracují mnohem častěji než jejich mužští kolegové s neziskovým sektorem. Zde snímek z filmu *Lednice* Lucie Štamfestové, popisujícího zábavnou a přístupnou formou důsledky globálního oteplování pomocí metafory nedovřené lednice.



21. Snímek *Andy a Wendy* režisérky Michaely Pavlátové, lákající vtipně mladé lidi k hlasování ve volbách.



22. Film *Byla třikrát jedna princezna* Galiny Miklínové vznikl pro neziskovou organizaci Gender Studies. Na snímku smutná princezna poté, co ji otec zavřel i s jejím koněm do věže, aby se nemohli vydat do světa na žádná nebezpečná dobrodružství.

23. Ve filmu *O sexu*, určeném pro mentálně postižené jako vzdělávací film o sexualitě a mezilidských vztazích, nezapomíná Bára Dlouhá na svůj originální humor. Komentář k této scéně ve filmu: „Je lepší poradit si od někoho, s kým se dá mluvit.“



24. Záběr z filmu *Hádej, kdo přijde na večeři?* natočeného Bárou Dlouhou pro neziskovou organizaci Žába na prameni. Po celou dobu filmu nespatříme obličej postavy připravující s dětmi večeři. Až na konci se ukáže, že je to dlouhovlasý tatínek.

