

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**TELEVIZNÍ A FILMOVÁ FAKULTA**

Teorie filmové a multimediální tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**SOUČASNÁ PRAXE NEZÁVISLÉ AUTORSKÉ ANIMACE  
V ORÁLNÍ HISTORII AUTOREK  
PŮSOBÍCÍCH V NEW YORKU A PRAZE**

**Eliška Děcká**

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent/oponentka práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV FACULTY**

Theory of Film and Multimedia

**PHD THESIS**

**CONTEMPORARY PRACTICE OF INDEPENDENT  
AUTEUR ANIMATION THROUGH ORAL HISTORY  
OF FEMALE AUTHORS WORKING IN NEW YORK AND  
PRAGUE**

**Eliška Děcká**

Supervisor: Mgr. Helena Bendová

External Reviewer:

Date of Defense:

Academic Degree Awarded: PhD.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Současná praxe nezávislé autorské animace  
v orální historii autorek působících v New Yorku a Praze

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 11. 8. 2017

podpis diplomantky

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autorky a AMU v Praze.



Dedicated to

Blair, Marc, Ethan, Sharon and Asher Whinston

## **Poděkování**

Děkuji vedoucí Heleně Bendové za odbornou i morální podporu během psaní této práce. Velké díky patří také všem animátorkám a dalším narátorkám a narátorům, bez jejichž pomoci by tato práce nemohla nikdy vzniknout. Chci poděkovat rovněž svým blízkým, kteří mě podporovali a chodili kolem po špičkách, když bylo třeba. Na závěr pak děkuji svým rodičům za to, že mi před pětadvaceti lety dovolili jako první černé ovci v rodině odhlásit se z houslí a pokračovat místo toho závodně v šachu. Při psaní téhle práce jsem několikrát ocenila, že mám za ty roky důkladně natrénováno – hlavně ty přechody do koncovek

## **Anotace**

Tato disertační práce analyzuje současnou praxi nezávislé autorské animace v New Yorku a Praze skrze orální historii animátorek působících v těchto dvou geografických oblastech. Prostředí nezávislé newyorské animační scény bylo vybráno pro svou aktivnost, úspěšnost i výraznou odlišnost od prostředí českého a jeho tvůrčích podmínek na poli nezávislé autorské animace. Výzkum po metodologické stránce úzce propojuje animační teorii s praxí v souladu se současným trendem animačních studií. Cílem je nalézt a analyzovat dobré praxe v oblasti dnešní nezávislé autorské animace, tak aby mohly získané poznatky posloužit jako inspirace či poučení pro nadcházející generaci autorsky zaměřených animátorek a animátorů. Genderový aspekt v podobě zaměření se především na ženy narátorky je součástí výzkumu, nikoliv však jeho jádrem. Zatímco v minulosti by se většina podobných výzkumů snažila dojít k výše zmíněným cílům skrze tradiční fokus na mužského autora, lze tuto práci chápat jako doplnění klasického kánonu o další úhel pohledu skrze ženskou autorskou perspektivu.

**Klíčová slova:** nezávislý autorský animovaný film, propojení animační teorie s praxí, New York, Praha, fundraising, produkce, distribuce, nezávislé animační komunity, orální historie, gender.

## **Annotation**

This PhD thesis analyzes contemporary practice of independent auteur animation in New York and Prague through oral history of female animators working in those two geographical areas. The New York independent animation community was chosen because of its activity, success and distinction from the Czech background and its conditions for independent animation production. The research connects closely animation theory with practice in accordance with the current trends in animation studies. The goal of this work is to find and analyze good practice in the field of today's independent auteur animation and to offer an inspiration or hindsight to new upcoming generation of auteur animators. The gender aspect present in this work (through the choice of focusing mainly on women narrators) isn't its core. It just brings another point of view into the classical canon usually focusing on the male author in the past while searching for the same research outcomes.

**Keywords:** independent auteur animation, animation theory and practice, New York, Prague, fundraising, production, distribution, independent animation communities, oral history, gender.

## OBSAH

<b>Úvod</b>	<b>s. 1</b>
<b>1 ZÁKLADNÍ PŘEDMĚTNÝ RÁMEC VÝZKUMU</b>	<b>s. 5</b>
<b>1.1. Animovaný film a obecné definice</b>	<b>s. 5</b>
1.1.1. Historie animovaného filmu a jeho definic	s. 5
1.1.2. Současné snahy o definici animace	s. 7
<b>1.2. Nezávislý autorský animovaný film</b>	<b>s. 10</b>
1.2.1. Definice a formy	s. 10
1.2.2. Marginalizace nezávislé autorské animace	s. 11
<b>2 ZÁKLADNÍ METODOLOGICKÝ RÁMEC VÝZKUMU</b>	<b>s. 14</b>
<b>2.1. Důležitost propojení animační teorie s praxí</b>	<b>s. 14</b>
2.1.1. Umělecký výzkum	s. 14
2.1.2. Princip legitimní periferní účasti, kritického autora a rekontextualizace	s. 14
2.1.3. Benefity propojení teoretického výzkumu s praxí	s. 17
<b>2.2. Metoda orální historie</b>	<b>s. 18</b>
2.2.1. Emotivnost	s. 19
2.2.2. Pozicionalita	s. 20
2.2.3. Metoda výběru narátorek	s. 22
<b>3 GENDEROVÉ VYMEZENÍ VÝZKUMU</b>	<b>s. 25</b>
<b>3.1. Otevřenost a důvěrný charakter rozhovorů s narátorkami</b>	<b>s. 25</b>
<b>3.2. Specifické výzvy žen – narátorek motivující je k originálním postupům v rámci jejich praxe</b>	<b>s. 26</b>
3.2.1. Předsudky a stereotypy	s. 27
3.2.2. Specificky okrajová či provokativní témata	s. 28
3.2.3. Intenzivní prolínání pracovního života s osobním	s. 30
<b>3.3. Ženy v animaci jako opomenutá a nevyslechnutá skupina</b>	<b>s. 30</b>
3.3.1. Opomenuté: role žen v historii animace	s. 31
3.3.2. Nevyslechnuté: orálně historické výzkumy o ženách v animaci	s. 33
<b>3.4. Specifické postavení žen na poli autorské nezávislé animace</b>	<b>s. 35</b>
3.4.1. Nezávislá autorská animace jako svobodný, kreativní prostor	s. 35
3.4.2. Absence finančních tlaků	s. 36



3.4.3.	Nezávislá autorská animace a prostor pro vážná i zcela nevážná témata	s. 38
3.4.4.	Obohacování nezávislé autorské animace ze strany animátorek	s. 38
<b>3.5.</b>	<b>Shrnutí role žen v animačních výzkumech</b>	<b>s. 40</b>
<b>4</b>	<b>GEOGRAFICKÉ VYMEZENÍ VÝZKUMU</b>	<b>s. 41</b>
<b>4.1.</b>	<b>Odlišnosti newyorského a pražského prostředí</b>	<b>s. 41</b>
4.1.1.	Přístup státu k podpoře animace a umění obecně	s. 41
4.1.2.	Stav animačního průmyslu	s. 42
<b>4.2.</b>	<b>Podobnosti newyorského a pražského prostředí</b>	<b>s. 44</b>
4.2.1.	Stereotypní nazírání animace	s. 44
4.2.2.	Nedostižnost praxe autorů/autorek starší generace	s. 45
<b>4.3.</b>	<b>Specifické výzvy pro newyorskou nezávislou animační komunitu</b>	<b>s. 47</b>
<b>4.4.</b>	<b>Úspěchy newyorské nezávislé animační školy</b>	<b>s. 48</b>
<b>5</b>	<b>PODMÍNKY FINANCOVÁNÍ NEZÁVISLÉHO AUTORSKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU A JEJICH VLIV NA PRAXI AUTOREK V NEW YORKU A PRAZE</b>	<b>s. 50</b>
<b>5.1.</b>	<b>Vývoj a proměny podmínek financování nezávislého autorského animovaného filmu</b>	<b>s. 50</b>
<b>5.2.</b>	<b>Státní podpora a další možnosti veřejného financování animační praxe</b>	<b>s. 53</b>
<b>5.3.</b>	<b>Mezinárodní koprodukce</b>	<b>s. 54</b>
<b>5.4.</b>	<b>Umění přizpůsobit své umění</b>	<b>s. 55</b>
5.4.1.	Dogma Billa Plymptona	s. 55
5.4.2.	Technologie a vizualita	s. 56
<b>5.5.</b>	<b>Crowdfunding</b>	<b>s. 58</b>
<b>5.6.</b>	<b>Jiné placené zakázky</b>	<b>s. 60</b>
5.6.1.	Jasně oddělení zakázkové a vlastní autorské tvorby	s. 61
5.6.2.	Propojení zakázkové tvorby s vlastní tvorbou autorskou	s. 61
5.6.3.	Propojení zakázkové tvorby s neziskovým sektorem, vzděláváním a sociálními tématy	s. 62
5.6.4.	Budoucnost zakázkové tvorby	s. 63

<b>5.7. Závěrečné shrnutí kapitoly – podobnosti a rozdíly mezi New Yorkem a Prahou</b>	<b>s. 64</b>
<b>6 SPECIFIKA VÝROBNÍHO PROCESU NEZÁVISLÉHO AUTORSKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU A JEJICH VLIV NA PRAXI AUTOREK V NEW YORKU A PRAZE</b>	<b>s. 66</b>
<b>6.1. Důležitost volby tématu – workoholismus, vyhoření, obsese</b>	<b>s. 66</b>
<b>6.2. Volby ohledně vizuální podoby filmu</b>	s. 68
6.2.1. Volba procesu animování	s. 68
6.2.2. Volba animační technologie	s. 69
<b>6.3. Způsob práce</b>	s. 70
6.3.1. Schopnost dotahovat věci do konce	s. 70
6.3.2. Schopnost pracovat s chybami	s. 71
6.3.3. Důležitost mentálního odpočinku a odreagování skrze jiné projekty	s. 73
6.3.4. Vášeň a osobní oběti	s. 74
<b>6.4. Pečlivost ve výběru spolupracovnic a spolupracovníků</b>	<b>s. 76</b>
6.4.1. Neopominutelnost subjektivních sympatií	s. 76
6.4.2. Ochota dělat ústupky pro dobrého spolupracovníka či spolupracovnici	s. 77
<b>6.5. Role producenta či producentky</b>	<b>s. 78</b>
<b>6.6. Využití specifík výrobního procesu pro vlastní propagaci i šíření povědomí o nezávislé autorské animaci</b>	<b>s. 81</b>
<b>6.7. Závěrečné shrnutí kapitoly – podobnosti a rozdíly mezi New Yorkem a Prahou</b>	<b>s. 83</b>
<b>7 PODMÍNKY DISTRIBUCE NEZÁVISLÉHO AUTORSKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU A JEJICH VLIV NA PRAXI AUTOREK V NEW YORKU A PRAZE</b>	<b>s. 85</b>
<b>7.1. Problematičnost krátkometrážní tvorby</b>	<b>s. 86</b>
<b>7.2. Animátorky nesoustředící se/rezignující na distribuci</b>	<b>s. 89</b>
<b>7.3. Kinodistribuce</b>	<b>s. 90</b>
7.3.1. Předfilm	s. 90
7.3.2. Krátký animovaný film v přestrojení za celovečerní	s. 91
7.3.3. Celovečerní nezávislý autorský animovaný film v kinech	s. 92
<b>7.4. TV</b>	<b>s. 94</b>

<b>7.5. Online platformy</b>	<b>s. 96</b>
<b>7.6. DVD</b>	<b>s. 98</b>
7.6.1. Kurátorované kompilace	s. 98
7.6.2. Animační DVD a důležitost bonusových materiálů	s. 100
7.6.3. Animační DVD jako umělecké sběratelské předměty	s. 101
<b>7.7. Vzdělávací distribuční kanály</b>	<b>s. 102</b>
<b>7.8. Speciální komunitní distribuce</b>	<b>s. 105</b>
<b>7.9. Festivaly</b>	<b>s. 107</b>
7.9.1. Festivaly jako měřítko úspěchu	s. 108
7.9.2. Problematika netransparentnosti a subjektivity v rámci výběrových procesů	s. 109
7.9.3. Strategie pro dosažení festivalových úspěchů	s. 111
7.9.4. Případová studie Signe Baumann a MFF v Karlových Varech	s. 113
<b>7.10. Závěrečné shrnutí kapitoly – podobnosti a rozdíly mezi New Yorkem a Prahou</b>	<b>s. 114</b>
<b>8 NEZÁVISLÉ ANIMAČNÍ KOMUNITY A JEJICH VLIV NA PRAXI AUTOREK V NEW YORKU A PRAZE</b>	<b>s. 116</b>
<b>8.1. Festivalové komunity a jejich vliv na animační praxi</b>	<b>s. 116</b>
8.1.1. První zážitky s festivaly – inspirace a povzbuzení do další praxe	s. 116
8.1.2. Animační festivaly a důležitost být na chvíli středem světa	s. 117
8.1.3. Úskalí izolovanosti festivalových komunit	s. 119
<b>8.2. Školní komunity a jejich důležitost pro budoucí praxi</b>	<b>s. 120</b>
8.2.1. Vývoj vztahu akademického vzdělávání a animační praxe	s. 120
8.2.2. Školní komunity a jejich jedinečné podmínky pro autorskou tvorbu	s. 122
8.2.3. Školní komunity a jejich benefity pro praxi zkušených animátorek a animátorů v pedagogických rolích	s. 123
<b>8.3. Komunity v rámci mimoškolního mentoringu</b>	<b>s. 124</b>
<b>8.4. ASIFA East</b>	<b>s. 128</b>
<b>8.5. Ženské animační komunity</b>	<b>s. 129</b>
8.5.1. Ženské institucionální komunity	s. 129
8.5.2. Neformální ženské komunity a vzájemná loajalita	s. 131

<b>8.6. Závěrečné shrnutí kapitoly – podobnosti a rozdíly mezi New Yorkem a Prahou</b>	<b>s. 132</b>
<b>Závěr</b>	<b>s. 134</b>
<b>Citované filmy</b>	<b>s. 140</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>s. 142</b>
<b>Soupis obrazové přílohy</b>	<b>s. 150</b>
<b>Obrazová příloha</b>	<b>s. 152</b>

# Úvod

## Obsah práce

Tato disertační práce si klade za cíl přispět k bližšímu a realističtějším prozkoumání současných tvůrčích podmínek na poli nezávislého autorského animovaného filmu – umělecké oblasti nacházející se stále spíše na okraji kritického, finančního i mediálního zájmu širší kulturní obce a veřejnosti. Skrze identifikaci hlavních a nejčastěji se vyskytujících postupů a pracovních vzorců v animátorské praxi, s jejichž pomocí oslovené autorky čelí vnějším (ať už fundraisingovým, produkčním, či distribučním) překážkám a dalším výzvám, chce tato práce určit a analyzovat nalezené dobře fungující praxe, které by mohly do budoucna posloužit jako inspirace pro nadcházející generaci nezávislých autorských animátorek i animátorů a obohatit tak jejich budoucí tvorbu.

S ohledem na snahu o co nejužší propojení tohoto akademického výzkumu s praxí byla jako hlavní metoda sběru primárních dat zvolena orální historie. Na základě jejích principů a metodologických postupů byly vedeny rozhovory s nezávislými autorskými animátorkami a dalšími zástupci a zástupkyněmi nezávislé animační komunity především v Praze a New Yorku. Toto geografické vymezení výzkumu bylo dáno snahou analyzovat a porovnat dvě animačně výrazně odlišná prostředí, ať už po stránce obecně historické, kulturní, či finanční, produkční, či distribuční.

Genderové zaměření práce především na ženy-narátorky potom organicky vyplynulo během realizace mnohaletého výzkumu v souvislosti se zvolenou metodou orální historie (která je obzvláště vhodná pro analýzu typicky okrajových, nevyslechnutých komunit) a se specifickým postavením žen animátorek působících v nezávislé autorské animační komunitě, jak bude dále v této práci podrobněji vysvětleno. Navíc – jak se postupem času ukázalo – to byly právě animátorky, které byly ochotny se opakovaně během let scházet a otevřeně, upřímně reflektovat i momenty, které byly svou povahou třeba velmi osobní či nelichotivé. Ostatně podobně pozitivní zkušenosti s ženami v roli narátorek jsem získala již během realizace magisterského výzkumu **Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu** (2011), z kterého vzešla také jedna z prvotních motivací k tomuto doktorandského výzkumu. Byl to totiž právě můj magisterský výzkum, kde jsem se poprvé přímo od autorek z praxe dozvěděla mnoho pro mě nových, zásadních informací – jako například kolik různorodých vnějších faktorů a do jaké míry vstupuje každodenně do jejich kreativní tvorby. I proto jsem se následně rozhodla orientovat doktorandský výzkum na rozdíl od předchozího magisterského právě tímto vnějším směrem.

V rámci těchto dvou výzkumů bylo v letech 2008 až 2017 realizováno více než šedesát polostrukturovaných hloubkových rozhovorů, přičemž ty nejstarší

byly použity především v rámci diplomové práce, zároveň však posloužily jako důležitý kontext pro tuto práci disertační a obohatily ji o nový časoběrný aspekt.

I přes výše zmíněné genderové zaměření se však domnívám, že genderový aspekt není jádrem tohoto výzkumu, který usiluje především o nalezení dobré praxe aplikovatelné do budoucna jak animátorkami, tak animátory. Zatímco v minulosti by se většina podobných výzkumů snažila dopátrat zmíněných závěrů skrze tradiční fokus na mužského autora, lze tento výzkum chápat jako doplnění klasického kánonu o další úhel pohledu skrze ženskou autorskou perspektivu.

Na základě všech získaných poznatků budu v této práci argumentovat, že i přes prvotní výraznou odlišnost zvolených prostředí New Yorku a Prahy lze nalézt mnoho podobností a potenciálně přenositelných dobrých praxí. Také budu tvrdit, že i přes osobní přesvědčení mnoha oslovených animátorek a dalších zástupců/zástupkyň nezávislé animační komunity o těžkosti či bezvýchodnosti současných tvůrčích podmínek existuje ještě mnoho prostoru k zefektivnění způsobu tvorby i ke zlepšení kreativních podmínek, a to nejen ze strany státních institucí, producentů či distributorů, ale i na straně animátorů a animátorek samotných.

Tento disertační výzkum byl také několikrát finančně podpořen v rámci Studentské grantové soutěže (SGS) FAMU. I díky této podpoře mohly být některé ze zde zmiňovaných výstupů (či úryvky z jednotlivých výzkumných rozhovorů) již částečně publikovány v průběhu řešení výzkumu v periodících jako např. *Illuminace*, *Cinepur*, *Homo Felix*, *Flash Art* nebo *Literární noviny*.<sup>1</sup> V letech 2014–2016 jsem se také díky podpoře SGS zúčastnila mezinárodních konferencí

---

1 Eliška Děcká, Festivaly animátorské komunity. *Illuminace* 26, 2014, č. 1, s. 83–97.

Eliška Děcká, Signe Baumann / O Kickstarteru a jiných produkčních kopancích, *Cinepur* 20, 2013, č. 86, s. 17–19.

Eliška Děcká, Alternativní trendy / Jak chodit v New Yorku do kina. *Cinepur* 20, 2013, č. 89, s. 23–26.

Eliška Děcká, Večírek v Brooklynu, kde se Amerika setkává s Evropou / Animation Block Party. *Cinepur* 20, 2013, č. 89, s. 11.

Eliška Děcká, Animace ve veřejném prostoru / všudypřítomná, využívaná i zneužívaná. *Cinepur* 22, 2015, č. 98, s. 56–59.

Eliška Děcká, Ester Nemjová / Fantaskní světy a nové země. *Cinepur* 23, 2016, č. 107, s. 31.

Eliška Děcká, Kateřina Karháňková / Animátorský nový druh. *Cinepur* 23, 2016, č. 106, s. 26.

Eliška Děcká, Kreuz / loutkový punk. *Cinepur* 21, 2014, č. 94, s. 31.

Eliška Děcká, Jiná doba, jiná animace, jiná výuka. *Homo Felix* 3, 2012, č. 2, s. 14–17.

Eliška Děcká, Orální historie v animaci / Příběhy vykreslené ze zachycených slov. *Homo Felix* 4, 2013, č. 2, s. 10–15.

Eliška Děcká, Ové Pictures / Or the Life of Young Animators in Slovakia. *Homo Felix* 5, 2014, č. 1, s. 50–53.

Eliška Děcká, Mladí animátoři na kreativních křižovatkách. *Flash Art CZ/SK* 9, 2016, č. 40, s. 36–37.

Eliška Děcká, Až po uši v animovaném mechu. *Literární noviny* 27, 2016, č. 5, s. 20.

akademického spolku Society for Animation Studies, kde jsem rovněž prezentovala některé z výstupů průběžně se formujících kapitol.<sup>2</sup>

## Formální členění a jazyk práce

Tato disertační práce je vedle úvodu a závěru členěna do osmi základních kapitol. První čtyři z nich jsou svým obsahem spíše teoretické, následující pátá až devátá již především analytické. Jak se ale často v akademických výzkumech stává, nejsou zmíněné dva přístupy od sebe jasně oddělitelné, a především v kapitolách tři a čtyři, zaměřujících se na genderový a geografický aspekt výzkumu, se teoretické a analytické složky výrazně prolínají. První kapitola si klade za cíl ozřejmit blíže předmět disertačního výzkumu – nezávislý autorský animovaný film. Druhá kapitola se zaměřuje na metodologii. Třetí a čtvrtá kapitola následně argumentují, proč je výzkum genderově a geograficky vymezen. Následující analytické kapitoly kopírují životní cyklus nezávislého autorského animovaného filmu, když se v kapitole číslo pět nejdříve zaměřují na problematiku financování, v kapitole číslo šest na samotný výrobní proces a v kapitole číslo sedm na distribuční výzvy. Závěrečná osmá kapitola se pak věnuje komunitě nezávislého autorského animovaného filmu, která se svým způsobem projevuje ve všech předchozích kapitolách analyzovaných období životního cyklu filmu, avšak pro svou specifičnost a důležitou roli si zaslouží samostatnou kapitolu.

Vedle formálního členění práce je jejím neopominutelným aspektem také jazyk. Během svých magisterských studií na právnické i filosofické fakultě jsem se několikrát osobně přesvědčila, jak je nakládání s (nejen) akademickým jazykem důležité a nakolik může samotná jazyková stránka v pozitivním i negativním smyslu ovlivnit výsledné vyznění textu. Obzvláště v případě tohoto výzkumu, který intenzivně pracuje s výpověďmi především žen-narátorek je adekvátní nakládání s jazykem dle mého přesvědčení neopominutelnou součástí této disertace.

V tomto ohledu jsem vycházela především z akademické práce Jany Valdové, genderové lingvistky působící na Jihočeské univerzitě. Ta ve svých textech často upozorňuje na možná rizika genderové stereotypnosti v rámci

---

<sup>2</sup> Eliška Děcká, *How to Succeed in Independent Auteur Animation without Really Dying*, konference Society for Animation Studies – The Animator, Toronto, 17. 7. 2014.

Eliška Děcká, *Beyond The Frame and History: Some Almost Untold Stories of Women Pioneers in (probably not just) Czechoslovak Animation*, konference Society for Animation Studies – Beyond the Frame, Canterbury, 13. 7. 2015.

Eliška Děcká, *Different Continents but Only One Animated Cosmos*, konference Society for Animation Studies – The Cosmos of Animation, Singapore, 26. 6. 2016.

českého jazyka a přichází s několika doporučeními,<sup>3</sup> která jsem v rámci této práce aplikovala. Jedním se základních přístupů genderově senzitivního jazyka je dodržování přechylování podstatných jmen, tedy že oslovené narátorky nejsou označovány jako animátoři, ale jako animátorky. S tím souvisí také například střídání pořadí při zmiňování animátorů a animátorek / animátorek a animátorů, zvláště v situacích, kdy – tak jako v případě tohoto výzkumu – ženy v rámci zmiňované skupiny (například oslovených narátorek a narátorů) výrazně převažují. Dále jsem se dle doporučení Valdrové snažila v textu vyhnout nadbytečnému použití tzv. generického maskulina, v němž se často může zastoupení žen pocitově ztrácet. Namísto o problémech nezávislých animátorů mluvím proto v textu například o problémech nezávislé animační komunity apod.

V souladu s doporučeními genderové lingvistiky jsem se také rozhodla pro účely této práce nepřechylovat cizí/zahraniční ženská příjmení. Přínosem tohoto přístupu je podle mne mimo jiné na první pohled jasná rozpoznatelnost, zda cituji animátorku českou, či americkou. Významnou roli v rozhodnutí nepřechylovat sehrála také okolnost, že přechýlením příjmení jako například Zhao, Hajouni, Stavracos nebo Solomon by se vytrácelo jejich národnostní či kulturní pozadí, které je obzvláště v kosmopolitním prostředí New Yorku pro mnoho narátorek osobně velmi důležité.

Co se týče překladu odborných animačních termínů ve výzkumných rozhovorech z angličtiny do češtiny, použila jsem jako referenci slovník pojmů z oblasti animovaného filmu Jiřího Kubíčka.<sup>4</sup>

---

3 Jana Valdrová. „Jazyková doporučení pro český jazyk“ [online]. *Valdrova.cz*. 29. 11. 2010. [Cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.valdrova.cz/2010/11/jazykova-doporuceni-pro-cesky-jazyk/>.

4 Jiří Kubíček, *Česko-anglicko-německo-francouzský slovník pojmů z oblasti animovaného filmu*. Praha: AMU 2005.



# 1 Základní předmětný rámec výzkumu

V této kapitole budu argumentovat, že s neustále se rozvíjejícími a nově objevovanými technologiemi ztrácí hlubší opodstatnění akademické snahy o jednotnou obecnou definici animovaného média jako takového. Domnívám se, jak bude podrobněji popsáno dále, že zatímco dřívější definice jsou již nedostatečné a z technologického hlediska zastaralé, novější pokusy o definování animace jsou zase (dobře si vědomy neustálého technologického vývoje) příliš opatrné, vágní, někdy až alibistické či přímo tautologické. Jsem přesvědčena, že v dnešní (nejen) po technologické stránce dynamické době je hlavní předností animace právě její nedefinovatelnost a neuchopitelnost, kterou můžeme popsat i jako záměrnou „cestu slabé klasifikace“, jak ji prosazuje například britský teoretik Paul Ward<sup>5</sup> (viz podrobněji dále).

Právě kvůli této široké různorodosti současné animace se však zároveň domnívám, že o to důležitější je především v akademických textech jasně identifikovat, jaký typ kreativní tvorby využívající animačních principů stojí v konkrétním případě ve středu našeho zájmu. Tedy co je vlastně předmětem akademického výzkumu či odborné debaty. Právě z těchto důvodů se v závěru první kapitoly zaměřuji na problematiku nezávislého autorského animovaného filmu a definuji jej pro potřeby tohoto výzkumu. Tento typ animované tvorby totiž tvoří kreativní jádro kariéry všech zpovídaných autorek a často je pro ně osobně nejdůležitější. Přitom je to zároveň i přes svou uměleckou prestiž v prostředí animační komunity nejvíce přehlížená a marginalizovaná oblast v rámci širokého spektra současné animace z hlediska mediálního, finančního či distribučního zájmu. A tato specifická okolnost nezávislé autorské animace byla jednou z motivací, proč jsem se rozhodla zaměřit svůj disertační výzkum právě na tento „ohrožený“ typ animační tvorby.

## 1.1 Animovaný film a obecné definice

### 1.1.1 Historie animovaného filmu a jeho definic

Jednou z nejčastěji v minulosti zmiňovaných definic animace je úvaha kanadského animátora skotského původu Normana McLarena: *„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*

---

<sup>5</sup> Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Iluminace* 21, 2009, č. 4, s. 52.

*tedy umění manipulace s neviditelnými mezerami mezi jednotlivými okénky.*"<sup>6</sup> Tato definice, poprvé citovaná v roce 1987, reflektuje tehdejší populární snahy mezi animátory-praktiky i akademiky na poli animačních studií o zdůraznění důležitosti samotného procesu animace – tedy rozpořádání původně neživých kreseb či předmětů. McLaren tuto myšlenku ještě dále rozváděl, když hovořil o animaci jak o „*neviditelném umění*“<sup>7</sup> – z jeho pohledu to nejdůležitější v animaci i přes všechnu její výtvarnost zůstává nakonec očím skryto. V návaznosti na McLarena pak další animátor, Brit Richard Taylor, přišel o několik let později s vlastním doplněním definice: „*Je důležité pořád zdůrazňovat, že kvalita animované sekvence je důležitější než kvalita animovaného obrazu. Je totiž klidně možné natočit špatný film s krásnými kresbami nebo loutkami – umění animovaného filmu spočívá v jeho akci.*“<sup>8</sup> Obě definice dle mého názoru příkladně reprezentují dřívější snahy animátorů i teoretiků zdůraznit serióznost a hloubku animovaného média, oprostít se od povrchního (na první pohled viditelného) a ocenit autorské myšlenky i samotnou schopnost „oživit neživé“, které se (nezapomínejme) v letech před razantním nástupem moderních technologií dostávalo všeobecně mnohem většího ocenění a statusu.

Vedle této snahy o jakousi lehkou mystičnost animačního procesu vidím však v podobném uvažování o animaci – právě na základě mnoha svých zkušeností s prakticky orientovanými výzkumy zaměřenými na animátorky-ženy – rovněž úsilí pozvednout kredit animovaného média skrze jasné distancování se od animace jako rukodělné činnosti, něčeho „pouze“ řemeslného, nízkého, tradičně spojovaného s ženami a jejich volnočasovými, domácími aktivitami. Na tuto myšlenku mě přivedl nejen fakt, že zdůrazňování akce, pohybu a neviditelného přichází v období po 70. letech, které je v historii animace spojováno s nástupem mnoha animátorek na pole nezávislé animace, ale i úvaha socioložky Lucie Jarkovské, která v jednom ze svých textů věnujících se genderové problematice uvádí: „*Je zajímavé, že přes ohromnou variabilitu toho, jak muži a ženy v různých kulturách v různých dobách vypadají a jak se chovají, je to, co je spojeno se ženami, obvykle méně hodnotné než to, co je spojeno s muži.*“<sup>9</sup> Mnohé animátorky skutečně přinesly do procesu animované tvorby nové způsoby práce (či popularizovaly již známé, avšak zřídka užívané), jako třeba malbu na sklo (Caroline Leaf) nebo háčkování (Vera Neubauer), což ale nijak nezastiňovalo ani neupozadovalo obsahovou stránku jejich tvorby. V pozdějších letech se už autoři animačních definic tolik nevyhýbali rukodělné stránce animačního procesu – například britský teoretik Paul Wells v roce 2000

---

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

7 Tamtéž.

8 Richard Taylor, *The Encyclopedia of Animation Techniques*. Oxford: Focal Press, 1996, s. 7.

9 Lucie Jarkovská, Pohádka a gender. In: Táňa Marková (ed.), *Film a pohádka*. Uherské Hradiště: Letní filmová škola 2004, s. 22–27.

ve své knize **Understanding Animation** uvádí: „Animace je film vytvořený ručně, okénko po okénku, poskytující iluzi pohybu, jenž nebyl natočen přímo, v konvenčním fotografickém smyslu.“<sup>10</sup>

Začaly se však objevovat nové nedostatky podobných definic. V dnešní době se již málokdo pozastavuje nad „iluzí pohybu“ a po technologické stránce je čím dál tím těžší nechat se vázat „pookénkovým“ omezením (co to vlastně v době neustále se proměňujících technologií vůbec znamená?).

### 1.1.2 Současné snahy o definici animace

Není tedy divu, že s nástupem nových technologií přichází rovněž na poli animačních studií nástup nových definic animace, často v silné opozici vůči těm předchozím. „Animace neznámá a nikdy neznámala práci s jednotlivými filmovými okénky, nýbrž syntézu. Animace může být obrazovou reprezentací, vytvořenou manipulací s prostorovou nebo časovou osou – nebo čímkoliv, co nemůže být přímo zaznamenáno kamerou v podobě živé akce.“<sup>11</sup> Namísto „iluze pohybu“ přichází termín „manipulace s pohyblivým obrazem“, který ve svých textech hojně používá rovněž ruský teoretik a umělec Lev Manovich. Tento záměrně velmi vágní a otevřený termín nechává velké pole působnosti i pro potenciální nová média budoucnosti – na jedné straně je dostatečně flexibilní, na druhou stranu však ponechává animační studia, co se jasné a konkrétní definice týče, v jakési „ontologické nejistotě“, již zmiňuje například i britská umělkyně a teoretička Birgitta Hosea: „Tradiční animační postupy a základní představy o animaci se rozpadají vlivem technologických inovací, které rozšířily možnosti výroby a distribuce pohyblivých obrazů. Období technických změn způsobilo v oblasti animace ontologickou nejistotu. Animace se vymezovala jako médium na základě specifické techniky nebo používaných technologií. V současnosti se stává složitým souborem postupů, jehož hranice se neustále posouvají.“<sup>12</sup>

Tyto úvahy a diskuse o technologickém rozpínání současné animace však neústávají pouze na akademické půdě a v teoretické rovině, ale stejně jako mnoho dalších aktuálních témat animačních studií přímo souvisí s animační praxí. Nedávno se to ukázalo v případě veřejné odborné diskuse okolo slovenského animovaného filmu **Poslední autobus** (2011). Autoři Ivana Laučíková a Martin Snopek použili při natáčecím procesu postupy typické pro hraný film. „*Poslední autobus se pokouší zpochybnit rozdíl mezi animovaným a hraným filmem,*“ uvádí ve své reflexi pro odborné animační periodikum **Homo Felix** teoretička Jana

---

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

11 Dick Arnall. „Death to Animation“ [online]. *Closeupfilmcentre.com*. 2005. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-3-issue-5-spring-2007/death-to-animation/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-5-spring-2007/death-to-animation/).

12 Birgitta Hosea, *Performativita, post-animace a jak jsem se stala animovanou postavou*. *Iluminace* 21, 2009, č. 4, s. 55.

Dudková. „Hrají v něm živí herci, většina z nich se zvířecími maskami, jejich pohyby jsou zaznamenávány na digitální fotoaparát (3–4 záběry za sekundu). Výsledkem je téměř hraný film, avšak s mírně nepřirozenými pohyby a působivými maskami, které připomínají vycpané hlavy zvířat s jediným nápadným rozdílem – jsou v nadživotní velikosti.“<sup>13</sup> Z perspektivy technických parametrů tradiční animace se tedy o animovaný film jednat nemusí – pohyb nevzniká, nýbrž je „pouze“ zaznamenáván a následně lehce manipulován. Vedle tohoto technického pohledu se však na poli animačních studií stále více prosazuje perspektiva, kterou by šlo nazvat perspektivou „animačního ducha“: upřednostňuje atmosféru a styl vyprávění využívající prvky specifické animační řeči – v tomto případě tedy „hyperrealismus kombinovaný se zcizovacími efekty“.<sup>14</sup> Britský teoretik a bývalý prezident akademické společnosti Society for Animation Studies (dále jen SAS) Paul Ward popsal tuto inklinaci v mnoha svých textech jako tzv. „cestu slabé klasifikace“ (path of weak classification). Jejím hlavním smyslem je neuzavírat se zbytečně před ostatními kreativními i akademickými oblastmi, se kterými by animace a animační studia mohly do budoucna spolupracovat; někde se to již samovolně stalo/děje. „Slabá klasifikace vychází z předpokladu, že nevyhnutelně dochází k průnikům a že jednoznačná klasifikace je pouhou fantazií,“ uvádí mimo jiné Ward ve svém textu.<sup>15</sup> Pokud se vrátíme k příkladu s filmem **Poslední autobus**, dává tomuto pohledu zapravdu a i jej ve své reflexi vyzvedává také Jana Dudková: „Poslední autobus není jen filmem o hraniční situaci – sám vypovídá o stírání hranic mezi generacemi, filmovými rody, stupni reality a ne-přirozenosti.“<sup>16</sup>

Jaký má tedy smysl usilovat v dnešní době o jednu obecnou všeobjímající definici animace? Britský teoretik Brian Wells ve svém textu o problematice animačních definic argumentuje na základě vlastních zkušeností takto: „Často jsem se během svého akademického působení setkával s postoji nerespektujícími 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 – jedním z nich je například i definice animace. Domnívám se, že vytvoření formální definice by výrazně napomohlo k legitimizaci animace i animačních studií na akademické půdě.“<sup>17</sup> Této motivaci zřejmě nelze nic vytknout, na druhou stranu se však

---

13 Jana Dudková, *Poslední autobus*. *Homo Felix* 3, 2012, č. 1, s. 57.

14 Tamtéž.

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

16 Jana Dudková, *Poslední autobus*. *Homo Felix* 3, 2012, č. 1, s. 57.

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

domnívám, že největší krizi, co se legitimizace animačních studií týče, mají akademici už snad za sebou (po celém světě průběžně přibývají animační recenzované časopisy, na univerzitách se konají semináře a kulaté stoly, přibývá počet doktorandů s animačními výzkumy, které jsou pak prezentovány na pravidelných každoročních mezinárodních konferencích SAS). Co se týče samotné animace, je otázkou, zda by k její legitimizaci jako svébytného kreativního uměleckého média nepřispěla více fungující systematická distribuce a všeobecně větší viditelnost tohoto typu animované tvorby.

A tak naopak mezi animačními praktiky i teoretiky stále více převládá přesvědčení, že dle cesty slabé klasifikace nemá smysl zbytečně animaci uzavírat před zbytkem mediálního světa. Čím dál tím častěji se objevují akademické hlasy, že z určitého úhlu pohledu začíná animace ostatní média dokonce přerůstat. „*Masivní rozšíření kombinovaného filmu, ať už za použití počítačové animace, nebo v podobě klasické pookénkové manipulace záznamu, vytváří možný paradox: animace požívá klasický film a nejspíš současně vytváří podmínky, v nichž sama jako distinktivní kategorie zaniká,*“ zamýšlí se britský teoretik Simon Pummel.<sup>18</sup> Ještě o něco dál jde pak v podobných úvahách estonský animátor a autor knihy **Animasophy** Ülo Pikkov, který navrhuje postavit se k neustálému technologickému rozvoji na poli animačních studií takto: „*Vzhledem k tomu, jak se film neúnavně rozšiřuje, jak roste role animace ve filmech živé akce a jak animace doslova ovládá většinu moderních elektronických médií, se jeví jako adekvátní opět označovat slovem „animace“ všechny pohyblivé obrazy. Přinejmenším je zřejmé, že v období rapidního technologického rozvoje jsou tradiční filmová dělení na filmy živé akce a animované i původní klasifikace animačních technik poněkud vyčerpané.*“<sup>19</sup> Ať už s jeho (možná) odvážným názorem na animaci jako nadmnožinu veškerého pohyblivého obrazu souhlasíme, či ne, pro účely této práce je podstatné reflektovat aktuální technologickou různorodost animované tvorby, která souvisí s vysoce různorodou funkcí animace i mody její prezentace. Proto považuji za mnohem podstatnější než nalézt jednu všeobecně platnou animační definici snahu definovat, a to především v akademických textech, její jednotlivá odvětví a různé typy tvorby. Tak se to také v poslední době praktikuje v úvodech většiny teoretických publikací, viz například úvod Maureen Furniss v knize **Animation, Art and Industry**: „*Koncept animace – přivádět neživé objekty k životu – fascinoval lidstvo již odnepaměti. Během let se animovaný pohyb postupně využíval v rámci náboženského, vědeckého, vzdělávacího a zábavního kontextu, aby vyjádřil cokoliv od duchovna až po mechaniku obyčejných předmětů. Některé*

---

18 Simon Pummel, Will the Monster Eat the Film? Or The Redefinition of Animation 1980–94. In: Michael O’Pray (ed.), *The British Avant-Garde Film 1926–1995: An Anthology of Writing*. Luton. University of Luton Press 1996, s. 299.

19 Ülo Pikkov, *Animasophy. Theoretical Writings on the Animated Film*. Tallin: Estonian Academy of Arts 2010, s. 23.

*z nejrozpoznatelnějších ikon moderní kultury vznikly z animační produkce stejně tak jako některá z nejlepších uměleckých děl vznikla za pomoci mnoha políček přivádějících nehybné obrazy k životu. Tato kniha se zaměřuje především na animaci jako zábavu a umění, s důrazem na animovaná díla, která vznikla pro televizní a kinosálová uvedení.*<sup>20</sup> Ve snaze o podobnou systematizaci chci tedy jasně vymezit, že tato práce se bude věnovat především nezávislému autorskému filmu, který budu definovat v následujících odstavcích.

## **1.2 Nezávislý autorský animovaný film**

### **1.2.1 Definice a formy**

Pojem nezávislý autorský animovaný film používaný v této práci vychází z koncepce britského teoretika Paula Wellse.<sup>21</sup> Wells ve své definici animačního autorství reflektuje technická specifika výroby animovaného filmu, když přichází hned se třemi typy autorství. „Supra autor“ stojí pomyslně nad celou komplexní animační výrobou (většinou továrního typu s fragmentací jednotlivých úkolů), je tedy spíše ideovým manažerem než přímo animujícím animátorem. V minulosti to byl například Walt Disney, v současnosti třeba Nick Park a Peter Lord z britského studia Aardman Animations. Druhý typ autorství nazývá Wells „intra autor“ a představuje animátora, který prezentuje své osobité autorství v rámci kolektivní práce a jeho řemeslný přínos i jméno jsou všeobecně uznávané jako známka kvality. Mezi „intra autory“ zařazuje Wells například trikového mistra hollywoodských filmů Raye Harryhausena. Posledním typem autorství je pak tzv. „individuální autor“, který se nejčastěji vyskytuje právě na poli nezávislého autorského animovaného filmu. Takoví autoři bývají většinou režiséry i autory scénáře, často i výtvarníky a střihači, avšak i v případě, že mají na jednotlivé oblasti výpomoc, vždy si ponechávají finální autorské právo veta, absolutní kontrolu nad výsledným dílem. Wells jako příklad individuálního autora uvádí kanadskou animátorku Caroline Leaf. V českém prostředí, v němž v současnosti neexistuje žádné větší animační studio ani průmysl animovaného filmu jako takový, lze v praxi mluvit jen o této poslední Wellsově kategorii. Stejně lze do této skupiny zařadit všechny autorky tzv. „nezávislé newyorské scény“, zpodobané v rámci tohoto výzkumu.

Nezávislá autorská animace má ve většině případů formu krátkého filmu, není to však forma výhradní. Především kvůli komplikované distribuci krátkých formátů a tím i výsledné nízké viditelnosti dokončeného filmu se čím dál tím více

---

20 Maureen Furniss, *Animation: Art and Industry*. London: John Libbey Publishing 2009, s. 1.

21 Paul Wells, *Animation – Genre and Authorship*. Londýn: Wallflower 2002.

animátorek a animátorů zaměřuje i na celovečerní autorský animovaný film, případně na seriálovou televizní tvorbu. I tyto formáty mohou být nezávislé a autorské, pokud má animátorka či animátor dostatečný prostor pro vlastní rozhodování a kontrolu nad výsledným dílem, jak popsala v rozhovoru například česká animátorka Maria Procházková, v jejíž tvorbě tento formát v posledních letech výrazně převládá. „*No já všechny ty svoje seriály a věci pro televizi, i když to tak lidi občas nevidí, beru jako svou autorskou tvorbu. Protože je to něco, co si sama vymyslím, a je to nakonec film. A mně je jedno, jestli je to film do kina nebo ne, protože nakonec třeba ta sledovanost je mnohem daleko větší. A to dětské publikum mě baví čím dál tím víc, protože oni jsou hrozně upřímní v tom, že hnedka víš, jestli ses trefila, nebo ne.*”<sup>22</sup> Bylo by tedy unáhlené a chybné omezit se v této práci jen na úzkou výseč kreativní tvorby v podobě krátkometrážních autorských filmů cestujících po animačních festivalech, byť je to v drtivé většině případů převládající forma nezávislé autorské animace. I ono individuální autorství totiž může mít podobně jako animace mnoho vnějších podob.

### 1.2.2 Marginalizace nezávislé autorské animace

Když Norman McLaren mluvil o animaci obecně jako o „neviditelném umění“, s trochou nadsázky lze to samé říci i o nezávislé autorské animaci, vzhledem k její slabé či téměř neexistující systematické distribuci (jak budu později podrobněji argumentovat v kapitole věnující se této problematice). Tato neviditelnost může vyznívat lehce paradoxně vzhledem k tomu, že ve většině současných teoretických textů se o animaci mluví například jako o „*všudypřítomné obrazové formě dnešní moderní doby*“ (Paul Wells)<sup>23</sup> nebo se zdůrazňuje „*rozpínavost animace do oblastí nových technologií, výstavních prostor i společenského prostoru jako takového*“ (Susan Buchan)<sup>24</sup> Maureen Furniss ve svém úvodu ke knize **Animation Aesthetics** vyzvedá úlohu animace nejen ve vzdělávání, vědě, medicíně, ale také divadle, architektuře či dokumentární tvorbě. Je však nutné si uvědomit, že všechny výše zmíněné podoby nové interdisciplinární tváře animované tvorby existují jen v úzkém okrajovém světě animačních teoretiků, osvětlených festivalových kurátorů či pokrokových animátorů. Autorka jednoho z výše citovaných úryvků, britská teoretička animace Suzanne Buchan, totiž vzápětí správně upozorňuje na to, že v očích většinového publika k žádné výrazné změně během posledních desetiletí nedošlo. Velkostudiové celovečerní animované snímky „pro celou rodinu“ se dál

---

22 Rozhovor a Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

23 Paul Wells, *Animation—Genre and Authorship*. London—NewYork: WallflowerPress 2002, s. 1.

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

poklidně vyvíjejí ve vlastní ekonomicko-zábavní bublině. „Komerční animace tradičně prezentovaná v kinech nechce upozorňovat na jinakost animačního jazyka a světa, který vytváří. Chce naopak zapojit publikum do jemu známých rituálů a konvencí lidského chování podobného tomu, jak jej znají z hraného mainstreamového filmu. Následkem toho je animace z pohledu veřejnosti stále jen především populární zábava,<sup>25</sup> uzavírá ve svém textu trefně nazvaném **Tricky Spaces** (Záludné prostory) Suzanne Buchan.

Této teoretičce daly za pravdu i praktičky – podobné pocity marginalizace se objevovaly v mnoha výzkumných rozhovorech na obou stranách Atlantiku. „Myslím, že jsme pořád takoví neexistující,“ začala svou úvahu například česká animátorka a ilustrátorka Galina Miklínová. „Je šílené, jak animované věci nejsou vidět, dneska jsme se o tom zrovna bavili ve studiu. Pořád jsme ‚ti od těch večerníčků‘ a ještě ke všemu pitomci, protože Maxipes Fík býval přece lepší. Jako já nechci žádné přehnané pocty ani umetený červený koberec, ale prostě jen nějakou tu kolegalitu. Tak jak se to povedlo třeba dokumentaristům.“<sup>26</sup> V podobném duchu se vyjádřila i další česká animátorka Michaela Pavlátová, když v rozhovoru reflektovala rozdílné divácké přijetí svých animovaných (krátkých) a hraných (celovečerních) filmů. „Ty hraný filmy mě tak nějak rozpoltily. S hraným filmem máš mnohem větší publicitu, víc se o něm píše. S hraným filmem zažiješ, že někdo má o tvůj film zájem, že ho neuvidí jen strašně málo lidí. A to vůbec není o nějaké slávě, protože to nemám pocit, že bych ji neměla, v tomhle ohledu jsem naprosto spokojená. Ale spíš, aby to k něčemu bylo, abys něco ovlivnila – kvůli nějakému dopadu. Možná jsem trochu ztratila víru v děláni krátkých animovaných filmů, ale zase mě ta animace baví ze všeho nejvíc na světě. Je to médium, ve kterém jsem nejsvobodnější a nejšťastnější, vím si v něm nejvíc rady a jsem v něm taky nejvíc nezávislá.“<sup>27</sup>

V podobné situaci se v době rozhovoru nacházela i newyorská nezávislá animátorka Emily Hubley, když se otevřeně nahlas i sama pro sebe zamýšlela nad formátem své další autorské tvorby. „Myslím si, že pokud budu mít teď nějaký nápad, dám ho raději do celovečerního filmu. Je jednodušší získat takhle pozornost. Můžeš ho prostě natočit, a ne trávit celý čas jen fundraisingem. A ta pozornost je jaksi kvalitnější. Přejde mi, že lidi si neváží krátkometrážní tvorby. Možná, že když si divák sedne na osmdesát minut do kina a rozhodne se investovat pro ten film svůj čas, tak je potom pro něj jednodušší najít si k němu nějakou svoji osobní cestu a hlubší propojení, než když věnuje filmu jen třeba pět minut. A já přitom miluju krátké filmy, je tolik krásných krátkých filmů na světě a bylo by naprosto absurdní natahovat je na devadesát minut. Ale je to asi

---

25 Suzanne Buchan, *Tricky Spaces: Animation, Installation and Spatial Politics*, s. 143. In: Birgitt Wagner, Waltraud Grausgruber (eds.), *Tricky Women – Animations Film Kunst von Frauen*, Marburg:Schüren-Verlag GmbH, 2011.

26 Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

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



*naše kultura nebo průmysl, že máme tendenci oceňovat to, co je delší. Ale osobně si nejsem jistá, že bych s tím souhlasila.*"<sup>28</sup>

Problematiku okrajovosti nezávislé autorské animace a její v mnoha ohledech specifické postavení v rámci širokého spektra různorodých forem současné animace zde záměrně vyzdvihuji, protože oba tyto faktory významně ovlivnily jak metodologii tohoto výzkumu, tak i jeho genderové vymezení. Orální historie byla jako metoda v minulosti i aktuálně často využívaná právě pro bádání v rámci okrajových témat, kde se nejvýrazněji vyskytují tzv. nevyslechnuté/němé skupiny (mute groups). Rozhodnutí zaměřit tento výzkum primárně na animátorky-ženy pak vyplynulo z faktu, že právě v okrajové oblasti nezávislé autorské animace mají ženy výjimečně vysoké, kriticky významné a do jisté míry specifické zastoupení ve srovnání například s animačním průmyslem produkujícím výše zmíněné celovečerní zábavné filmy pro celou rodinu.

---

28 Rozhovor s Emily Hubley vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2013, archiv autorky.

## **2 Základní metodologický rámec výzkumu**

Na počátku této práce stálo odhodlání realizovat disertační akademický výzkum v co nejužším propojení s aktuální praxí. Na následujících řádcích ukážu, proč právě tento přístup (v posledních letech na poli animačních studií tolik preferovaný) s sebou přináší mnoho výzkumných pozitiv a je obzvláště vhodný pro zvolený předmět výzkumu – nezávislý autorský animovaný film. Snaha o propojení teorie s aktuální praxí je v rámci tohoto výzkumu konkrétně realizována využitím metody orální historie, jejíž základní principy pro účely této práce definuji a konkretizuji v druhé části této kapitoly, společně s metodou výběru narátorek a narátorů (zpovídaných osob) pro tento výzkum.

### **2.1 Důležitost propojení animační teorie s praxí**

#### **2.1.1 Umělecký výzkum**

Animační studia – jakožto relativně nové a dynamicky se rozvíjející akademické odvětví úzce související s proměnami moderních technologií – byla vedle své náklonosti k akademické otevřenosti a interdisciplinaritě od svého počátku úzce propojena rovněž s animační praxí. Počátek systematického akademického přístupu k animované tvorbě lze časově spojit s obdobím vzniku mezinárodní akademické společnosti Society for Animation Studies, která byla oficiálně ustanovena v roce 1987. Její zakladatel, teoretik a historik animace Harvey Dendroff, tehdy pociťoval, že i přes reálnou existenci teoretického zájmu o tuto oblast schází animaci pevnější akademická komunita a s tím související respekt a kolegalita mezi akademickým výzkumem o animaci a ostatními audiovizuálními obory. Už od tohoto počátku zvolili animační teoretici nejen na tehdejší dobu neobvyklý akademický krok – budovat komunitu animačních studií společně s animátory a dalšími animačními praktiky. Animační studia tak byla jedním z mála akademických odvětví, která od počátku legitimizovala tzv. umělecký výzkum (artistic research), tedy prakticky orientovaný výzkum vedený samotnými autory/umělci, kteří na základě svých zkušeností a svého tvůrčího procesu přispívají do portfolia obecných poznatků o animaci. V posledních letech tvoří na každoročních konferencích SAS prezentace uměleckého výzkumu zhruba jednu třetinu.

#### **2.1.2 Princip legitimní periferní účasti, kritického autora a rekontextualizace**

Idea propojení teorie s praxí však zdaleka není realizována jen skrze zmiňovanou formu uměleckého výzkumu, jak ve svém textu „Několik úvah o

vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií“ rozvíjí Paul Ward. Text z roku 2007, který vyšel následně také v českém překladu<sup>29</sup>, byl tehdy pro akademickou obec animačních studií natolik zásadní, že za něj Ward obdržel cenu Normana McLarena a Evelyn Lambert pro nejlepší odborný animačněteoretický text roku. Text jednoznačně přispěl k hlubšímu pochopení důležitosti začlenění praxe do animačních výzkumů i k výraznější reflexi zásad a principů animačního výzkumu obecně. Pro mě se stal také výchozím teoretickým bodem již v mé magisterské práci, kde jsem z něj – stejně jako zde – vycházela a aplikovala jeho teoretické principy při realizaci výzkumu.<sup>30</sup> Ward v textu shrnuje své poznatky do tří základních výzkumných principů: principu legitimní periferní účasti, principu kritického autora a principu rekontextualizace.

Princip legitimní periferní účasti částečně reflektuje původní (a do jisté míry stále přetrvávající) marginalizaci animačních studií. Ward argumentuje, že podobná marginalizace je typická pro všechny nové odborné disciplíny a že namísto lamentace by se měla animační studia snažit z této pozice těžit. Tedy především klást ve svých výzkumech důraz na nalézání nových, nečekaných interakcí a 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.“<sup>31</sup> V mé práci se pak princip legitimní periferní účasti odráží konkrétně v práci s marginalizovaným předmětem – nezávislou autorskou animací – a snahou přenést ji z periferie do centra aktuálního dění a započít odbornou diskusi na téma produkce a distribuce současné animace v ČR a NYC. 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 současném stavu média animace obecně, o němž „všichni mluví a všichni se o něj zajímají“, i když momentálně spíše jen ve vztahu s všudypřítomnými emojis, gify nebo animovanými reklamními klipy.

Ve spojitosti s principem kritického autora dělí Ward ve svém textu tvůrce na reflexivní, teoretické a kritické.<sup>32</sup> Reflexivního tvůrce popisuje jako schopného reflektovat výrobní proces animace; takový tvůrce se zaměřuje hlavně na technologii na úkor jiných faktorů. Teoretický tvůrce projevuje naopak sklon vyzdvihoval text jako místo, kde se nachází význam (tj. například způsob, jakým

---

29 Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 41–54.

30 Eliška Děcká, *Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Katedra filmových studií, 2011.

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

32 Tamtéž.

střih určité sekvence konstruuje význam). Jako ideál však Ward vidí tvůrce kritického, 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“,<sup>33</sup> což Ward vnímá 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 animované tvorby stejně jako místního produkčního a distribučního prostředí. Zatímco mladší/začínající zpovídané autorky (ale třeba i producenti či pořadatelé festivalů) museli být k podobným obecnějším úvahám trochu pobízení z mé strany a formulovali pro sebe důležitá témata nahlas někdy zcela poprvé („No vidíš, teď si vlastně uvědomuju, že...“ anebo „Takhle jsem o tom ještě vlastně nikdy neuvažovala“), u zkušenějších autorek s větší praxí tomu bylo zcela naopak. Často samy projevovaly zájem uvažovat a mluvit o své tvorbě v širším kontextu (například česká animátorka Vlasta Pospíšilová před mnoha lety nezávisle na tomto výzkumu sama realizovala vlastní statistický minivýzkum ohledně nízkého procentuálního zastoupení ženských hrdinek v loutkovém filmu)<sup>34</sup> a mě jako výzkumnici zase nikdy nenapadlo nepodceňovat (avšak na druhé straně ani nepřijímat jako obecné pravdy) jejich osobní úvahy jen z toho důvodu, že za nimi nestálo akademické teoretické vzdělávání.

Třetí Wardem zmíněný princip rekontextualizace úzce souvisí s již zmíněnou záměrnou slabou klasifikací animačních studií i animace samotné – s konsenzem akademiků oprostít se od pevných definic ve prospěch toho, aby se animační studia ani animace neuzavíraly před přínosnými 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.*“<sup>35</sup> 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 spíše vyhýbaly (jako třeba přírodní vědy). 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 konferenci SAS v Atlantě v roce 2009, v němž vyzval badatele na poli animačních studií, aby své výzkumy zbavili „provinčního přístupu“ a stali se „odvážnějšími v hledání hlubších významů a aby výsledky svých výzkumů zasazovali do širšího

---

33 Tamtéž.

34 O svém zájmu o toto téma a vlastním statistickém výzkumu se Pospíšilová zmínila například v rozhovoru se Stanislavem Ulverem pro časopis *Film a Doba*, zahrnutým později také do kompendia *Animace a doba*. Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba*. Praha: Film a Doba 2004, s. 244.

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

*kontextu. Především pak aby brali v potaz neustále se měnící společenské, politické a ekonomické okolnosti.*"<sup>36</sup> Proto jsem se i já při rozhodování nad užším zaměřením mého doktorandského animačního výzkumu chtěla vymanit z tradičnějších forem animačních studií, kdy sice badatelé často důkladně prozkoumali danou animační techniku, či kompletní tvorbu vybraného autora nebo geografické oblasti v konkrétním časovém období, mnohdy ale takovéto výzkumy ignorovali současnou realitu a aktuální problematiku na poli animované tvorby. I proto jsem se záměrně rozhodla realizovat tento doktorandský výzkum v co nejúžším vztahu s aktuální animační praxí.

### **2.1.3 Benefity propojení teoretického výzkumu s praxí**

Mezi největší akademické příznivce tohoto propojeného teoreticko-praktického přístupu k animačním studiím a animaci obecně patří vedle Paula Warda také další respektovaný britský teoretik Paul Wells: *„Není teorie bez praxe, praxe bez teorie a žádného pokroku bez historie.*"<sup>37</sup> Wells je mimo jiné zakladatel recenzovaného periodika **Animation Practice, Process & Production**<sup>38</sup> publikujícího výhradně texty propojující animační teorii s praxí. Autoři jednotlivých příspěvků pocházejí (podobně jako prezentující na konferencích SAS) jak z akademické, tak i z tvůrčí obce. Paul Wells se v úvodním editoriale prvního čísla zamýšlel nad potenciálními benefity teoreticko-praktických výzkumů, ale i nad možnými riziky, která je třeba otevřeně reflektovat. Jako například to, že *„mnoho důležitých argumentů hodných uvážení může být v neakademických textech přehlédnuto či mnoho již dříve akademickou obcí dohodnutých principů a vyargumentovaných postojů ignorováno*".<sup>39</sup> 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 nepřenosné tvůrčí zkušenosti*",<sup>40</sup> je nenahraditelný, jak se ostatně ukázalo již při realizaci mého magisterského výzkumu, při kterém

---

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

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

38 Paul Wells (ed.). „Animation Practice, Process & Production“ [online]. *Ingantaconnect.com*. 2011. [cit. 22. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.ingantaconnect.com/content/intellect/ap3/2011/00000001/00000001>.

39 Paul Wells, From Sunnyside to Soccer: Reading upon Animation...*Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 1.

40 Tamtéž.

posloužil Wellsův postoj vedle textu Paula Warda jako hlavní teoretická inspirace.<sup>41</sup>

Pro tuto práci jsem z Wellsovy argumentace převzala obezřetnost ve vztahu k výpovědím zpovídaných, které vnímám, reflektuji a analyzuji vždy jako subjektivní, a to i v situaci, kdy se zpovídání pouštějí do hlubších, obecnějších úvah a kdy by mohlo existovat riziko vnímat některá takto vyřčená obecná prohlášení jako pevně daná fakta. Zároveň však podobně jako Wells musím konstatovat, že díky přímému a dlouhodobému kontaktu s animační tvůrčí praxí byl tento výzkum obohacen o mnoho postřehů, argumentů i zcela nových problematik, které by mohly při ryze teoretickém výzkumu zůstat opomenuty. Jako konkrétní příklad jedné nově objevené problematiky k analýze bych v rámci tohoto doktorandského výzkumu uvedla téma akademického vzdělávání a výuky animace na vysokých školách. Zatímco na základě své původní hypotézy jsem předpokládala, že budu v rámci této oblasti analyzovat přínosy či naopak nedostatky z perspektivy studujících, objevil se v průběhu realizace rozhovorů opakovaný vzorec, kdy především zkušenější animátorky zmiňovaly mnoho benefitů, které pro ně a pro jejich tvorbu přináší výuka animace, tedy samotná pedagogická činnost.

Na základě těchto všech zkušeností i výše zmíněných poznatků Paula Warda a Paula Wellse bych tedy shrnula pozitiva propojení teorie a praxe na poli animačních studií takto:

- a) Obohacení o novou perspektivu;
- b) obohacení o nová a jinak snadno přehlédnutelná témata a problematiky;
- c) posun původně ryze teoretické hypotézy směrem k praxi na základě poznatků vyvstalých v průběhu výzkumu.

## 2.2 Metoda orální historie

Metodologie orální historie je podobně jako teorie animovaného filmu nakloněná úzkému propojení teorie a praxe. Vychází z analytické a interpretační práce se získanými individuálními subjektivními svědectvími,<sup>42</sup> a proto se

---

41 Eliška Děcká, *Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Katedra filmových studií, 2011.

42 Například Miroslav Vaněk definuje orální historii jako „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

nabízela jako ideální metoda pro sběr dat potřebných k této disertační práci analyzující zažité praxe jednotlivých oslovených animátorek/narátorek. Jedním z důvodů volby této metody byla rovněž okolnost, že zatím neexistuje mnoho oficiálních písemných pramenů zabývajících se touto problematikou (především co se týče výběru hlavních geografických oblastí profesního působení zpovídáných – Prahy a New Yorku).<sup>43</sup> Zároveň je neopominutelným přínosem metody orální historie a dalším důvodem pro její volbu pro účely této práce důraz na emoční kvality takto získaných dat.

### 2.2.1 Emotivnost

Bližší se nad důležitostí „emotivnosti“ (a její následné analýzy a interpretace) nejen v orální historii, ale i v humanitních vědách obecně zamýšlela v rozhovoru s českou kunsthistoričkou Martinou Pachmanovou teoretička Susan Rubin Suleiman. Suleiman upozorňuje, že „se svědectvími můžeme pracovat také z jiných důvodů než kvůli získávání faktů. Můžeme například využít jejich emotivnost“.<sup>44</sup> Suleiman tím má na mysli například důraz, který narátorky či narátoři kladou na jednotlivá témata. Z hlediska orálně historické analýzy je například vždy důležité sledovat, které oblasti jsou v hovoru mlčky přecházeny či zcela ignorovány. Naopak osobně nejdůležitější témata se často zas a znovu samovolně vracejí do promluvy, někdy až do té míry, že to začínají reflektovat i samy narátorky. Konkrétně v tomto výzkumu například několikrát zazněly slovní obraty typu „já vím, že o tom zase mluvím, ale...“ anebo „já na to musím prostě pořádně myslet, pardon“, které jsou pak důležitými vodítky pro následnou analýzu, co vlastně stojí v centru zájmu jednotlivých narátorek. Ve svých úvahách Suleiman vyzvedává také další s emotivností úzce související specifické charakteristiky orálně historických pramenů, jako jsou „autentičnost,

---

*badatelovo poznání o nich samých, případně o zkoumaném problému obecně.*“ 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.

43 V českém prostředí se tomuto tématu nejvíce přibližuje v roce 2017 vydaná studie Asociace animovaného filmu (ASAF) *Mapování oboru animované tvorby v České republice*, která je několikrát citována i v této práci, avšak zaměřuje se spíše na český animační průmysl než na nezávislou autorskou tvorbu. Daniel Mrázek (ed.), *Mapování oboru animované tvorby v České republice*. Praha: Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA ve spolupráci s Asociací animovaného filmu 2017. V newyorském prostředí pak patří mezi nejdůležitější publikace monografie největší tamní osobnosti v oblasti nezávislé autorské animace Billa Plymptona, která je zase omezující z hlediska zahrnutí pouze jedné jediné perspektivy a zkušeností autora samotného. Bill Plympton, *How to Make Toons That Sells without Selling Out!* Oxford: Focal Press 2012. Několik přínosných a prakticky orientovaných poznatků lze nalézt (a bylo v této práci také použito) na stránkách slovenského odborného animačního periodika **Homo Felix** (vycházejícího v letech 2012–2015), které se věnovalo především středo/východoevropskému nezávislému animačnímu kontextu.

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

*bezprostřednost, nenacvičenost*".<sup>45</sup> Zároveň však upozorňuje, že stejně jako u pramenů písemných je i v případě osobních svědectví třeba vždy přistupovat s dávkou přiměřené vědecké skepse a respektu, analyzovat je a vkládat do širších souvislostí a přesahů. Konkrétně v případě tohoto výzkumu se při realizaci rozhovorů několikrát vyplatilo nechat narátorky a narátory mluvit co nejvolněji, jen s minimálním přerušováním a doplňujícími dotazy, protože právě tímto způsobem vyplouvaly na povrch pro ně emocionálně nejdůležitější témata, kterým sami věnovali ve svých úvahách nejvíce času a prostoru. To mi následně poskytlo vodítko, na jaká témata se zaměřit i v samotném výzkumu. Co se týče Suleiman zmiňované vědecké skepse a respektu, která souvisí s debatou o objektivitě a pravdivosti, na poli orální historie poměrně častou, nechala jsem se při realizaci rozhovorů i jejich následné analýze inspirovat osobními zkušenostmi samotných předních orálních historiků současnosti, jak jsou prezentovány v knižně vydaných rozhovorech s Miroslavem Vaňkem, vedoucím českého Centra orální historie Ústavu soudobých dějin AV ČR. Nejjasněji pro mě k tomuto subjektivnímu/objektivnímu dilematu přistoupila bulharská profesorka orální historie Daniela Koleva, když v rozhovoru uvedla: *„Já mám svou pravdu, vy máte svou pravdu, a neexistuje žádná pravda s velkým P, která je vždy platná a rovnocenná pro všechny a v každé situaci. To je způsob, jak kontextualizovat náš výzkum. Připustit, že pravdy, na které přicházíme, které odhalujeme, závisejí na kontextu a na situaci.*“ Koleva ještě dodává své přesvědčení, že *„toto je skromnější postoj, pokud jde o výzkum, ne ten vševědoucí a všudypřítomný postoj výzkumníka coby boha, který je kdesi nade vším, nad historií, nad obyčejnými lidmi a který může, který má tu výsadu, vidět vše tak, jak se událo. Přeci jenom jsme obyčejní lidé.*“<sup>46</sup> S podobně pokorným postojem jsem se snažila přistupovat k jednotlivým rozhovorům během tohoto výzkumu i já – s respektem pro každou vyslechnutou odžitou individuální zkušenost a její individuální emocionální pravdivost.

## 2.2.2 Pozicionalita

S přiznanou a respektovanou subjektivitou a pravdivostí (s malým p) osobních svědectví souvisí úzce i přiznaná a respektovaná subjektivita samotného badatele provádějícího orálně historický výzkum. Především v případě výzkumu tzv. okrajových komunit (mezi něž komunita nezávislé autorské animace bezpochyby patří, jak již bylo v první kapitole této práce řečeno) bývá badatel často nějakým způsobem v dané komunitě sám angažován. Feministická socioložka Sandra Harding přišla již na konci osmdesátých let s konceptem pro takovou osobní angažovanost, tzv. pozicionalitou, někdy do češtiny překládanou

---

45 Tamtéž.

46 Miroslav Vaněk, *O orální historii s jejími zakladateli a protagonisty*. Praha: ÚSD AV ČR 2008, s. 63.



také jako „situovanost“ (standpoint theory), který je v různých obměnách užíván dodnes.<sup>47</sup> Hardingové pozicionalita umožňuje pracovat s vnitřní subjektivitou badatele, mimo jiné tím, že se otevřeně přiznávají vnější vlivy a badatelovo osobní či profesionální pozadí, které by mohly ovlivnit jeho přístup k analýze dané problematiky.

V případě této práce je tedy nutno uvést, že se sama řadu let pohybuji v animátorské komunitě jako publicistka, teoretička, festivalová dramaturgyně a v posledních letech i jako představitelka neziskové organizace AniPromítačka,<sup>48</sup> produkující tematické site-specific projekce krátkých nezávislých animovaných filmů mimo prostředí tradičních kin. Většinu zpovídáných narátorek a narátorů znám osobně, po pracovní nebo přátelské stránce. Je proto třeba konstatovat, že můj teoretický zájem o nezávislou autorskou animaci bezesporu částečně vychází i z těchto osobních pohnutek a například projekt neziskové organizace AniPromítačka přímo souvisí s výsledky mé magisterské práce **Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu**, v níž se jako jedno z hlavních témat v orálně historicky realizovaných rozhovorech objevila nespokojenost animátorek se špatnou distribucí nezávislých autorských filmů – především v krátké formě – a téměř nemožnost představit své dílo širšímu publiku. S mnoha animátorkami zapojenými do tohoto magisterského výzkumu jsem potom v následujících letech v rámci projektu AniPromítačka skutečně spolupracovala a jejich filmy promítala.

Právě díky uvědomění si a přiznání vlastní pozicionality a možné prvotní osobní motivace k výzkumu (tedy snahy podpořit/pochopit komunitu nezávislé animace a pomoci jí) se domnívám, že propojení přiznané subjektivity s akademickým výzkumem nemusí být a priori podezřelé či snižovat hodnotu finálních výsledků výzkumu, ba naopak. Mnohdy jsem v přiznaném osobním aspektu výzkumu našla i řadu výhod, především při vedení samotných rozhovorů. Vzhledem k tomu, že jsem se s většinou narátorek a narátorů vídala – s diktafonem i bez něj – pravidelně či aspoň několikrát během desetiletého výzkumného období (2008–2017), mnohdy mezi námi vznikl otevřený, přátelský vztah vzájemného profesního i osobního respektu, díky němuž mi často byli ochotni sdělit i detaily, názory či pocity, které by jinak nezveřejňovali. To se nejčastěji projevovalo přímo nahlas vyřčenou poznámkou „tohle je mimo záznam“ či „ tohle si nech pro sebe“, nebo větami typu „tohle bych ale samozřejmě nahlas nikomu nepřiznala“ apod. Citace zarámované takovými

---

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

48 Projekt neziskové organizace AniPromítačka se zaměřuje na propagaci a šíření nezávislé autorské animace prostřednictvím organizace nejrůznějších tematických site-specific projekcí. Od začátku projektu v lednu 2015 se do něj postupně zapojila většina animátorek figurujících v tomto výzkumu, ať už poskytnutím svého filmu k projekci, či osobní účastí a poprojekční diskusí s diváky. „AniScreen“ [online]. Aniani.cz. 2016. [Cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://aniani.cz/cz.html>.

poznámkami nebyly samozřejmě v textu disertace použity, ale jejich obsah mi mnohdy napomohl k lepšímu celkovému pohledu a hlubšímu posouzení širšího kontextu dané (mnohdy osobní a citlivé, avšak právě proto důležité) problematiky, ať už se jednalo o možná úskalí spolupráce s kolegy, konkurence ve shánění finančních prostředků či obyčejné osobní či pracovní špatné zkušenosti v rámci malé animační komunity. Tento styl důvěrné komunikace, který se záhy ukázal jako převládající, mě následně vedl k uzavření dohody se všemi zpovídánými, že bez jejich osobního souhlasu neposkytnu původní originální nahrávky žádné třetí straně. Jsem si vědoma toho, že ideální by bylo věnovat dané nahrávky veřejnému (orálně historickému) archivu pro další zájemce-badatele (stále však existuje možnost získat je na osobní žádost), na druhou stranu mi bylo jasné, že jinak by vedené rozhovory dramaticky změnilo svůj průběh a charakter, což by myslím výrazně snížilo kvalitu tohoto výzkumu.

Jako další jednoznačné pozitivum otevřeného důvěrného vztahu se zpovídánými autorkami a dalšími narátory bych pak uvedla možnost realizace mnoha setkání v jejich pracovních studiích či domovech (mnohdy se studii nerozdělitelně propojených). To jsem ocenila především v prostředí New Yorku, které pro mě na začátku výzkumu nebylo tolik známé – měla jsem tak možnost seznámit se na vlastní oči s každodenními tvůrčími podmínkami animátorek a skrze změny lokací studií či domovů v průběhu mnohaletého výzkumu i s aktuálním tématem gentrifikace v New Yorku, které se některých narátorek osobně týkalo.

### **2.2.3 Metoda výběru narátorek**

Vedle specifických, pro tento konkrétní disertační výzkum zvolených geografických (New York a Praha) a genderových (ženy) vymezení, jimž se budu důkladněji věnovat v následujících kapitolách, vycházel systém výběru narátorek pro tento výzkum především ze snahy oslovit co nejvíce nezávislých autorek, které mají vlastní kreativní zkušenost na poli nezávislé autorské animace, nejen co se týče tvorby, ale i ve fundraisingu, produkci či distribuci nezávislého autorského animovaného díla. Orientací na stále aktivní a tvořící autorky byl dán i časový rozměr výzkumu, vycházející z rozhovorů realizovaných během posledních deseti let. Při oslovování pro účast ve výzkumu byla zároveň důležitá i snaha o co největší různorodost výsledné narátorské skupiny. Usilovala jsem o různorodost generační, která byla v rozhovorech viditelně reflektována především skrze rozdílné množství zkušeností, ale třeba i rozdílným osobním přístupem k animaci (starší animátorky například více řešily smysluplnost animační tvorby ve vztahu k časové náročnosti, více u nich byla patrná možnost kreativního vyhoření). Dalším důležitým faktorem byla i různorodost jejich tvorby. Vzhledem ke specifickým tvůrčím procesům (viz první kapitulu této disertace) jsem pro výzkum chtěla získat narátorky se zkušeností nejen s krátkometrážní, ale i s celovečerní, seriálovou či zakázkovou tvorbou. Podstatné bylo, že se podařilo zapojit autorky z různých sociálních zázemí: pro některé je animace hlavním či jediným zdrojem příjmu, na němž jsou existenčně

závislé, pro jiné představuje především vášeň a osobní realizaci „jaksi navíc“, nijak finančně neovlivňující chod jejich každodenního praktického života.

Postupem času se během realizace výzkumu ukázalo, že k získání hlubších a realitu lépe reflektujících poznatků je třeba nezůstat jen u narátorek-autorek, ale rozšířit oblast potenciálních participantů výzkumu i o další důležité aktéry na poli nezávislé animace. Proto jsou nedílnou součástí této práce také hloubkové rozhovory například s řediteli/ředitelkami animačních festivalů, producentkami, vyučujícími na několika animačních katedrách, zástupkyněmi neziskových organizací podporujících nezávislou animační tvorbu atd. V mnoha případech v získávání nových kontaktů a tipů na další narátorky zafungovala tzv. metoda sněhové koule (snowball sampling), kdy se na prvotně oslovené „nabalují“ jejich další kolegyně, spolupracovníci a profesní známé.

Toto pravidlo sněhové koule přineslo i pozitivní fakt, že se mi hned v několika případech podařilo zpovídat narátorky (i narátory) zapojující se do jednoho konkrétního projektu či dané pracovní situace z různých úhlů, a tedy přinášející různé osobní zkušenosti. Například v případě newyorské nezávislé animátorky Debry Solomon jsem dostala příležitost vyslechnout i začínající animátorku Maryam Hajouni, která jí asistovala při tvorbě jejího autorského filmu. Obdobně jsem mohla z různých stran nahlédnout i do systému práce newyorské legendy nezávislé animace Billa Plymptona, když jsem kromě samotného Plymptona a již zmíněné Hajouni (která působila nějaký čas i jako Plymptonova stážistka) realizovala rozhovory rovněž s kreativní vedoucí jeho studia Wendy Zhao. Stejně tak bylo velmi přínosné vyslechnout si perspektivu zástupkyň newyorských neziskových organizací podporujících ženy-filmařky a následně ji konfrontovat s osobními zkušenostmi autorek, které jejich služeb využívají. Na české straně bylo pak obohacující pozorovat například rozdíly i překrývající se tematické plochy při rozhovorech se starší generací animátorek a čerstvými absolventkami, stejně tak jako porovnávat autorské perspektivy s perspektivami festivalových organizátorek či animačních producentek.

Domnívám se, že právě tento „křížový přístup“ k jednotlivým tématům a zkoumaným oblastem je klíčovým prvkem, který může výrazně pozvednout efektivitu dnes tolik populární (a někdy snad i lehce zneužívané) metody orální historie, a věřím, že by se měl v typově podobných výzkumech aplikovat častěji. I přes snahu o co největší různorodost oslovených narátorů a narátorek je však třeba mít na paměti, že tento výzkum není výzkumem sociologickým, nýbrž orálně historickým, a nesnaží se tedy mylně vyvodit ze získaných osobních reflexí nějaké obecně platné závěry, pro které by bylo třeba použít jinou metodologii sběru dat. Na rozdíl od například dotazníkových výzkumů (mezi které patřil třeba i letos dokončený a tematicky lehce příbuzný výzkum Asociace českého

animovaného filmu – ASAF)<sup>49</sup> však vidím přínos orálně historické metody v její hloubce a osobním, intenzivním přístupu, díky němuž mohou často vystoupit na světlo nová témata a dříve nerefléktované problematiky – což přesně odpovídá jednomu z hlavních argumentů, proč více propojovat teoretické výzkumy s praxí.

Celkem bylo v letech 2008–2017 realizováno více než šedesát výzkumných semistrukturovaných hloubkových rozhovorů. Většinu zpovídaných tvořily ženy (36 narátorek oproti sedmi narátorům). Ne všechny rozhovory byly nakonec v této práci přímo citovány, každý z nich však sehrál důležitou roli při vytváření potřebného a realitě co nejvíce odpovídajícího kontextu. S většinou narátorek či narátorů jsem se během let výzkumu setkala opakovaně. Ne všechny narátorky jsou v textu zastoupeny rovnoměrně, což souvisí s obsahem a přínosností jejich výpovědí. Především profesně starší autorky se postupem času ukázaly jako narátorky nejotevřenější a logicky také mající nejširší spektrum zkušeností. I proto patří na newyorské straně Signe Baumané a na české Michaela Pavlátová mezi ty v této práci nejcitovanější. Nejčastějším místem realizace rozhovorů bylo jejich pracovní prostředí (studio, škola), následovaly kavárny či restaurace a postupem času bylo mnoho z nich ochotno sejít se i ve svém soukromém prostředí, přímo doma. Po geografické stránce pocházelo 20 narátorek/narátorů z ČR, 17 z New Yorku a šest z jiných, pro téma práce relevantních oblastí.

---

49 Daniel Mrázek (ed.), *Mapování oboru animované tvorby v České republice*. Praha: Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA ve spolupráci s Asociací animovaného filmu 2017.

## **3 Genderové vymezení výzkumu**

Rozhodnutí zaměřit tento výzkum primárně na ženské nezávislé autorské animátorky vzniklo organicky a postupně, během mnohaleté realizace tohoto výzkumu. Nejedná se však o rozhodnutí lehkomyšlné či učiněné z výzkumné nouze, ale – jak budu dále argumentovat – má své nezpochybnitelné opodstatnění vzhledem jak ke zvolenému předmětu, tak i k metodě tohoto výzkumu. Rozhodnutí oslovovat především (nikoliv však výhradně) narátorky-ženy s sebou logicky přineslo i několik nových, původně nezamýšlených genderových témat, které však netvoří jádro tohoto výzkumu, jehož primárním cílem zůstává nalézat a analyzovat fungující a nefungující praxe s ohledem k budoucí tvorbě nezávislých autorských animátorek i animátorů.

### **3.1 Otevřenost a důvěrný charakter rozhovorů s narátorkami**

Při praxi orální historie – tedy při realizaci výzkumných rozhovorů s narátorkami – je běžné (pokud výzkum realizuje vícečlenný tým) vytvořit záměrně takový pár narátorky a vybraného výzkumníka, aby byla co největší pravděpodobnost bezproblémové komunikace. Ta většinou funguje v případech, když jsou si věkově blízcí, mají podobné rodinné pozadí (například místo bydliště nebo rodinnou situaci) nebo společné zájmy. Jedním z důležitých faktorů je rozhodně i gender; bývá obvyklé (samozřejmě s možností výjimek), že otevřenější rozhovory vznikají, pokud spolu mluví dva muži či dvě ženy. Mé mnohaleté osobní zkušenosti nejen na poli orální historie, ale i žurnalistiky tomu odpovídají.

Orální historie je metoda pracující se subjektivními výpověďmi, proto je při ní dle mého názoru dobré respektovat i další subjektivní, třeba i nikterak racionální okolnosti, jako jsou osobní sympatie či ochota otevřít se cizímu člověku. Možná i na základě prvotních velmi pozitivních zkušeností s narátorkami, podpořených nově přibývajícími účastnicemi, kontaktovanými na základě doporučení těch předešlých (metoda sněhové koule), jsem se před samotným metodologickým rozhodnutím v rámci plynulého postupu výzkumu organicky zaměřovala především na ženy. Nebyl to však hlavní důvod následného vymezení tohoto výzkumu – toto rozhodnutí bylo motivováno především dalšími, s obsahem výzkumu přímo souvisejícími faktory, jak budu argumentovat dále. Ještě předtím ale uvádím několik příkladů ilustrujících otevřenou, přátelskou, důvěrnou atmosféru setkání s většinou zpovídaných narátorek.

*„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).“<sup>50</sup>*

*„Pro mě je dělat filmy vtipně ta úplně nejdůležitější věc. Protože já pracuji tím způsobem, že vezmu to úplně nejhorší ze svého života a udělám si z toho legraci. Myslím, že to nejzajímavější najdeš často tam, kde se životní kotrmelce střetávají s humorem. Ale nechápej mě špatně, já ta témata neznevažuji, je to pro mě vážná věc, akorát o tom mluvím formou vtipů. Nejsou to vyloženě gagy, dělám vtipná témata, která jsou pro mě smrtelně důležitá. To je jako když mluvíme my dvě spolu, smějeme se, ale mluvíme o důležitých věcech.“<sup>51</sup>*

*„Takže jsem měla v hlavě tenhle projekt už nějakou dobu, pár let, bylo to náboženské téma. Četla jsem tuhle skvělou knihu o Ježíšových penisech...“<sup>52</sup>*

### **3.2 Specifické výzvy žen-animátorek motivující je k originálním postupům v rámci jejich praxe**

Klíčovým důvodem pro rozhodnutí zaměřit se s tímto výzkumem především na narátorky-ženy byl fakt, že již od prvních realizovaných rozhovorů se v rozhovorech opakovaně objevovaly vzorce naznačující specificky ztíženou pozici žen na poli nezávislé autorské animace i animované tvorby obecně. Původně jsem se domnívala, že tato témata již patří minulosti, ale praxe a osobní zkušenosti autorek i dalších žen na jiných pozicích v komunitě nezávislých animátorek mě přesvědčily o opaku. Pro účely tohoto výzkumu usilujícího o identifikaci dobrých praxí v rámci nezávislé animované tvorby to bylo důležité – specificky náročnější podmínky často autorky nutí (motivují) k originálním a kreativním fundraisingovým, produkčním či distribučním řešením, s nimiž bych se třeba jinak neseznámila. Samozřejmě si uvědomuji, že tento výzkum není sociologický a nelze z něj vyvozovat žádné generalizační závěry, v souladu s etikou orální historie však považuji za důležité reflektovat tyto názory a pocity vyřčené mnoha narátkami. Na základě realizovaných rozhovorů jsem rozdělila důvody specificky ztíženého postavení žen na poli autorské nezávislé animace do tří následujících skupin.

---

50 Rozhovor s Lucíí Štamfestovou vedla Eliška Děcká, 15. 6. 2008, archiv autorky.

51 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

52 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

### 3.2.1 Předsudky a stereotypy

První ze skupiny důvodů lze logicky racionalizovat a analyzovat jen obtížně, vychází však ze statistik vedených jednotlivými zájmovými organizacemi a jsou často reflektovány i v osobních zkušenostech narátorek. Debra Zimmerman, ředitelka newyorské organizace Women Make Movies, která výrazným způsobem podpořila celovečerní film Signe Baumane **Rocks in My Pockets** v rozhovoru uvedla: „*Situace je teď podle statistik ještě horší. Hollywood se proměnil a je teď těžší natáčet nízkorozpočtové filmy. A ženy režírují ve většině případů právě takovéto filmy. Nedělají velké blockbustery s pokračováními. Jedna věc je jistá: čím víc peněz se točí v hollywoodských filmech, tím je pro ženy těžší se prosadit.*“<sup>53</sup> Zimmerman přitom dále dodala, že jedním z hlavních cílů její organizace je ukazovat právě skrze svou dobrou praxi, že o filmy natočené ženami je přitom zájem a že mají své publikum, které je ochotno za ně zaplatit. „*Nechceme být jako feministická organizace nepřátelští, křičet a rvát, že svět je hrozný a sexistický. Raději chceme dělat naši práci tak dobře, že lidi sami uvidí, jak velké a rozmanité publikum venku existuje pro filmy natočené ženami. Například naše organizace je samofinancovatelná, což znamená, že zájem o filmy natočené ženami skutečně existuje a je vysoký.*“<sup>54</sup>

Podobnou zkušenost, že kvalita práce žen ve filmovém průmyslu neodpovídá kvalitě ohodnocení či zastoupení žen, sdílela během rozhovoru i Terry Lawler, ředitelka organizace New York Women in Film & Television (dále jen NYWIFT), jejíž činnost prostupuje celým filmovým průmyslem. „*Ženy režírují méně než deset procent filmů v USA. Analýzy například ukazují, že instituce poskytují mužům a ženám stejné množství grantů, ale výše těch částek je velmi rozdílná. Na festivalech máte jen velmi zřídka padesát procent filmů od žen a padesát procent od mužů. A také pracovních příležitostí pro ženy je mnohem méně než pro muže. Například jenom patnáct procent televizní produkce je režírováno ženami, přitom však mají ženy zhruba padesát procent nominací na Emmy (ceny americké televizní akademie – pozn. aut.), což znamená, že ženy odvádějí skutečně dobrou práci, ale nedostávají příležitosti. Stejně tak pokud mluvíme o práci na volné noze, ženy vydělávají zhruba sedmdesát sedm centů proti dolaru v případě mužů a instituce často tíhnou k tomu zaměstnávat více muže než ženy. Situace se pomalu lepší, ale rozhodně dnes nelze mluvit o rovnocenných podmínkách.*“<sup>55</sup>

Téma problematičnosti získávání zakázek pro práci na volné noze se potom vrátilo i v rozhovoru se Signe Baumane, která vzpomínala na rozhovor se svými mužskými kolegy animátory, kteří jí radili, ať pracuje komerčnějších zakázkách, třeba na reklamách. „*Ale já nedostávám žádné zakázky na reklamy – jakože*

---

53 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

54 Tamtéž.

55 Rozhovor s Terry Lawrence vedla Eliška Děcká, 14. 8. 2013, archiv autorky.

nula. Každý týden dostanu email od někoho, že se jim strašně líbí moje práce a jestli bych pro ně nemohla něco udělat... zadarmo."<sup>56</sup> V českém prostředí je situace v tomto ohledu odlišná a specifická vzhledem k tomu, že je těžké mluvit o jakémkoliv systematickém animačním průmyslu ve zdejších podmínkách.

### 3.2.2 Specificky okrajová či provokativní témata

Většina zpovídaných animátorek však nereflektovala podobné překážky ženské animované tvorby na úrovni systémové či společensko-politické, jak to činily zástupkyně jednotlivých organizací zvyklé uvažovat v takto širších kontextech. Animátorky reflektovaly podobné genderově zabarvené výzvy spíše skrze jednotlivé osobní zážitky a momenty, při kterých narážely nebo měly pocit, že by narazily, na odpor kvůli své rozdílné genderové zkušenosti a pohledu na svět. V jejich vyprávění se přitom nemuselo jednat o žádný traumatický zážitek, ale často třeba spíš vtipný/bizarní moment, který jim však utkvěl v paměti jako odraz něčeho hlubšího, takže byly schopny si jej okamžitě vybavit, když jsme v rozhovorech mluvily o jejich zkušenostech žen na poli nezávislé autorské animace.

Ruth Lingford, britská animátorka působící po několik let v New Yorku a Bostonu, kde vyučuje animaci na Harvardské univerzitě, například zmínila, jak probíhal proces schvalování jejího postu na Harvardu a diskuse nad ním. Jeden z jejích budoucích kolegů a přátel tehdy prohlásil: „Myslím si, že je velmi talentovaná a že bychom ji měli určitě pozvat sem učit, ale prosím, nenechávejte mě s ní samotného v místnosti.“<sup>57</sup> Lingford přijala tuto poznámku jako vtipný bonmot, který si zapamatovala na mnoho let, protože dle jejích slov s nadsázkou reflektoval její obecnou zkušenost s tím, jak se na její tvorbu plnou otevřených sexuálních témat z ženské perspektivy často dívá laická, ale i odborná veřejnost. Obdobně také další v New Yorku působící animátorka Signe Baumané reflektovala svou osobní zkušenost, že ne všichni jsou vždy připraveni na její otevřené a společenskými pravidly nevázané filmy o ženské sexualitě. „**Teat Beat of Sex** by nemohl být nikdy podpořen z grantu. Protože když píšeš grant, tak musíš říct, jak je to dobré pro lidstvo a všeobecně přínosné a umělecky hodnotné. Ale když tam přijdeš a řekneš, že chceš natočit hodně úchylný film o ženách, jak si užívají sex...“<sup>58</sup>

V českém prostředí má podobnou zkušenost se sexuálně odvážnějšími filmy (pokud bereme v potaz rozdílnou historii i současnou situaci na poli genderové či feministické problematiky v ČR a USA) Michaela Pavlátová, která v roce 2006 výrazněji vybočila ze své dosavadní tvorby, když natočila **Karneval**

---

56 Rozhovor se Signe Baumané vedla Eliška Děcká, 2. 8. 2013, archiv autorky.

57 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

58 Rozhovor se Signe Baumané vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.



**zvířat**, krátkou bláznivou animovanou hříčku plnou lechtivého humoru. „Chtěla jsem natočit film s erotickými elementy už hodně dlouhou dobu, ale je to docela složité téma. Nevěděla jsem pořád jak na to. Protože mezi tím, co je erotické a co je vulgární, existuje jen hodně tenká hranice. Viděla jsem to na svých rodičích, kteří tenhle film nemůžou spolknout. A přitom vím, jak moc by chtěli mít ten film rádi, protože mají rádi mě a všechno, co dělám, ale prostě nemohou překročit svůj vlastní stín. Patří do starší generace a tohle se jim nelíbí.“<sup>59</sup>

Přitom se dotkla i rozdílných očekávání u ženských a mužských autorů v případě zobrazování sexuality. „Tahle hranice leží pro každého trochu jinde. Myslím si, že kdyby takový film natočil muž, bylo by to ještě odvážnější a přímější. Tohle je moje hranice a já si nemyslím, že by to bylo vulgární.“<sup>60</sup> Bariéra genderového pochopení/nepochopení se však nemusí týkat jen tématu sexuality jako takové. Česká animátorka Kristina Dufková připomněla zajímavý moment při tvorbě scénáře k jejímu tehdejšímu lehce autobiografickému školnímu filmu **Ze života matek**. „Mám ve filmu scénu, v níž se maminka nad postýlkou promění ve vlka, a všechny maminky to naprosto chápou, protože přesně vědí, 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.“<sup>61</sup> Ve školním projektu se tato situace může jevit malicherná, ale pokud přesuneme podobnou situaci do větších projektů, začíná se jevit o něco jasněji, jak někdy může být pro ženy animátorky (kvůli kombinaci nejrůznějších faktorů, mezi nimiž by bylo naivní ignorovat právě gender) složité prosadit svůj názor, svou autorskou vizi. „Musím říct, že jsem po tom projektu naprosto vyhořelá, úplně napadrtá. Ale asi to splnilo, co jsem chtěla. Ale byla to samozřejmě cesta velkých kompromisů. Hodně se tam střetávala ega, ten tým byl hodně pánský, genderově nevyrovnaný, tak nevím... Nejtěžší pro mě bylo vydržet, nepropadnout se někam, kam člověk nechce. Producent do toho hodně sahá. To mě stálo hodně energie, některé věci si obhájit. Zároveň ale bylo taky důležité vzít si z jeho poznámek i to pozitivní. No a do toho všeho se mi narodil syn, to bylo asi nejnáročnější, kromě toho ukočírovat tu partu chlapů,“ vzpomínala jen několik měsíců po premiéře svého celovečerního animovaného filmu **Lichožrouti** Galina Miklínová.<sup>62</sup> Zmínila tak lehce i další pro animátorky důležité téma – často úzké prolínání osobního a profesního života, kterému se budu věnovat v následujícím odstavci.

---

59 Jarka Hálková. „Michaela Pavlátová: An Oscar-Nominated Czech Animator“ [online]. *Radio.cz*. 26. 4. 2006. [Cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/en/section/czechstoday/michaela-pavlatova-an-oscar-nominated-czech-animator>.

60 Tamtéž.

61 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 11. 7. 2008, archiv autorky.

62 Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

### 3.2.3 Intenzivní prolínání pracovního života s osobním

Při analýze realizovaných rozhovorů jsem cítila potřebu reflektovat i toto často se objevující téma, byť jsem si vědoma, že se ve všech případech jedná o ryze individuální, osobní zážitky, které nelze generalizovat či interpretovat esenciálně (takto se chovají muži, takto ženy). Na druhou stranu se však domnívám, že by bylo alibistické tento fenomén ignorovat.

Jedním, avšak nikoliv jediným ze způsobů, jakým se u animátorek prolínají a ovlivňují osobní a profesní světy, je mateřství. Například česká animátorka a ilustrátorka Lucie Sunková jej zmínila ve vztahu k volbě svých nadcházejících projektů. *„Určitě mě hodně ovlivnilo i rodičovství. Uvědomuju si, že čas, který animaci věnuji, ubírám synovi, takže si musím tohle všechno setsakra v sobě zvažovat. A taky, když jsem si myslela, že se k animaci vlastně už nevrátím, si toho o to víc teďka vážím.“*<sup>63</sup> Podobně jako výše Galina Miklínová tedy mluvila o složitosti balancování osobního a profesního času, který je obzvláště při časově náročné animaci pro autorky tak důležitý. Je tak trochu paradoxní, že je někdy téma mateřství za autorku řešeno, i když se k němu ve své tvorbě vůbec nevyjadřuje. Jako třeba v případě Signe Baumané, když Chris Robinson cítil potřebu v jejím portrétu v rámci své knihy **Unsung Heroes of Animation** uvést tento dovětek k jejímu přestěhování z Lotyšska do New Yorku: *„To nebylo samo o sobě neobvyklé rozhodnutí, až na to že se Baumané rozhodla nechat v Lotyšsku svého tehdy osmiletého syna. Většina lidí je pohoršena, že žena může takto opustit své dítě, na druhou stranu znám mnoho animátorů mužů, kteří udělali to samé, a jejich rozhodnutí je jen zřídka kdy podrobena nějaké kritice.“*<sup>64</sup>

I když tento komentář můžeme číst jako pozitivní, je otázkou, zda je třeba toto osobní téma vůbec zmiňovat v přehledové knize o nezávislé animaci a zda by něco podobného Chris Robinson rozebíral i u mužských kolegů Baumané.

## 3.3 Ženy v animaci jako opomenutá a nevyslechnutá skupina

O některých výše uvedených překážkách, výzvách a dalších okolnostech tvorby animátorek žen jsem měla tušení již před tímto výzkumem, ale mnoho nových informací, osobních pocitů a důležitých detailů jsem se dozvíдалa právě až během realizace jednotlivých rozhovorů. A to pokládám za nejdůležitější faktor, proč jsem se rozhodla zaměřit tento výzkum především na autorky-ženy. Jak budu argumentovat dále, animátorky byly po mnoho let obdobně jako ženy v umění obecně přehlíženy a opomíjeny. Není nijak neobvyklé, že dnešní historičky umění (i animace) stále ještě často zpětně objevují a oceňují kvalitu

---

63 Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

64 Chris Robinson, *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey Publishing 2005, s. 204.

tvorby mnoha opomenutých autorek. S tím souvisí i fakt, že tyto neobjevené ženy byly logicky i nevyslechnuté, tedy tvořily v terminologii orální historie tzv. mute group. Když vezmeme v potaz samotnou okrajovost/nevyslechnutost nezávislé autorské animace, staví to nezávislé animátorky do pozice němé skupiny na okraji okraje. Přitom – jak uvádí mnoho socioložek, orálních historiček i teoretiček na poli genderových studií ve svých pracích – jsou to právě podobné skupiny marginalizovaných mezi marginalizovanými, jejichž specifický pohled od okraje a osobní zkušenosti mohou poskytnout nejsilnější a nejpřevratnější svědectví. Jak budu tvrdit dále v této práci při analýze jednotlivých rozhovorů a témat z nich vystupujících, byla má výzkumná zkušenost podobná.

### 3.3.1 Opomenuté: role žen v historii animace

Česká kunsthistorička Martina Pachmanová do své knihy – souboru teoretických textů amerických genderových teoretiček – trefně nazvané **Neviditelná žena** zařadila i dnes již klasický esej Lindy Nochlin **Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?** I když si dnes již na podobné otázky dokážeme snad bez větších akademických debat odpovědět (sociální marginalizace, nedostatek vlastních prostředků či osobní svobody vůbec atd.), považuji i dnes text a postoj Nochlin za přínosný (i v přímém vztahu k tomuto na ženy-animátorky zaměřenému výzkumu) pro její důraz na snahu nenahrazovat dřívější stereotypní badatelské přístupy stereotypy novými. *„Ženy a jiné marginalizované skupiny, které postupně vstupují do dějin, nemusí jednoduše nahrazovat autoritu bílého muže; mohou změnit celé paradigma. Místo aby zaujímaly postavení hrdinů, vnášejí do umění nová východiska.“*<sup>65</sup> Přesně to se povedlo konkrétně Pachmanové v českém prostředí s jejím „objevením“ Milady Marešové a jejího domácího biografu.<sup>66</sup> Pachmanová se ve své analýze domácího biografu nesnažila postavit jeho autorku na opožděně získaný piedestal, ale zaměřila se především na aspekt modernity a interdisciplinarity jejího vynálezu – tedy charakteristik tak hojně skloňovaných dnešními teoretiky animace – a přišla tak s originálním pohledem, že tyto dva termíny nemusejí být zdaleka spojovány jen s dnešním technologickým vývojem, ale že byly (byť zapomenuty) přítomny v historii animace již ve dvacátých letech minulého století. *„Fantaskní příběhy*

---

65 Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*. Praha: OWP 2002.

66 „Domácí biograf – soubor ručně komponovaných obrázků na skle nebo na průsvitné fólii, jakýchsi ilustrovaných diapozitivů sloužících k projekci. Od šedesátých let minulého století byly unikátní rukodělné diapozitivy čtyři desetiletí uloženy v krabicích v soukromé sbírce. První veřejné prezentace se domácí biograf dočkal až dvacet jedna let po autorčině smrti, při příležitosti její souborné výstavy, kterou kurátorsky připravila Martina Pachmanová – Milada Marešová: Zapomenutá malířka českého modernismu Moravská galerie v Brně na jaře 2008.“ Martina Pachmanová (ed.), *Milada Marešová: Domácí biograf*. Řevnice – Praha: Arbor Vitae a VŠUP 2009, s. 97.

animované na způsob komiksového pásu a ožívované elektrickým světlem jednoduchého kinematografu laterny magiky, překračování hranic mezi ‚vysokým‘ a ‚nízkým‘ uměním, výtvarný experiment ve formě koláží a asambláží, fragmentarizace obrazu, smysl pro výtvarnou a dějovou zkratku, rychlé emoční zvraty, naivita a ironie, grotesknost a hra s jazykem, pojetí výtvarného artefaktu jako spektaklu a události, ožívování vzpomínek, lidovost – všechny tyto prvky přibližují Marešové domácí biograf dobovým avantgardním snahám o ‚nové umění syntetického ducha.“<sup>67</sup> Obdobně Eva Strusková v rámci své výzkumné studie **Dodalovi** odhalila opomenuté dědictví Ireny Dodalové na poli animační praxe i teorie. Mnoho Dodalové úvah pronesených ve dvoudílném textu **Trikfilm a jeho možnosti v Evropě** je překvapivě stále snadno přenositelných i do současnosti. „A tak, když sledujeme životní dráhu a konečný úspěch takového šest až deset let pilně strádajícího a pracujícího kumštýře v Evropě, zjistíme, že vyrobil sice asi padesát úspěšných propagačních filmů, ale jen asi tři filmy umělecké, takové, jaké chtěl a musel z vnitřní povinnosti vůči sobě vytvořit, a ty že si financoval sám, anebo je za ně ještě dlužen.“<sup>68</sup> Dodalová tak dávno před dnešními akademickými debatami společnosti SAS o důležitosti propojení teorie s praxí prokázala přínosnost podobného přístupu.

Ve světovém kontextu lze pak zmínit osud německé animátorky pracující s vlastnoručně vyráběnými papírkovými siluetami Lotte Reiniger: ačkoliv již v roce 1926 natočila celovečerní nezávislý autorský film **Dobrodužství prince Achmeda**, v mnoha historických publikacích bývá stále upozaděna (či zcela zapomenuta) ve prospěch Walta Disneyho a jeho **Sněhurky a sedmi trpaslíků** (1937), který bývá dodnes mediálně prezentován jako první celovečerní animovaný film. Případ Reiniger však opět není jen o jedné opomenuté umělkyni, ale přináší s sebou i důležitou problematiku spojování rukodělnosti s něčím nízkým a ženským, což je téma prolínající se celou historií animované tvorby, jak si všímá i historik William Moritz: „Taková úctyhodná biografie – a filmografie více jak sedmdesáti položek – vyžaduje ptát se, proč Lotte Reiniger zůstává stále takto nedoceněna. Kromě příležitostného uznání, že natočila jeden celovečerní film před Disneyem (i když ve skutečnosti natočila filmy hned dva), mnoho filmových kritiků stále i dnes bere mlčky animaci stínových loutek jako podřadnou formu animace, takže Disneyho **Sněhurka a sedm trpaslíků** pro ně stále platí za první skutečně animovaný film.“<sup>69</sup>

Často to bývají právě genderově orientované orálně historické výzkumy podobné jako tento, kterým se daří poodhalovat podobné přehlížené autorky, ale také fenomény, stereotypy a další problematiky zaznamenané skrze osobní

---

67 Martina Pachmanová (ed.) *Milada Marešová: Domácí biograf*. Řevnice – Praha: Arbor Vitae a VŠUP 2009, s. 94.

68 Irena Dodalová, *Trikfilm a jeho možnosti v Evropě*. *Kinorevue*, 1937, č. 13, s. 274.

69 William Moritz, *Some Critical Perspectives on Lotte Reiniger*. In: Maureen Furniss (ed.), *Animation: Art and Industry*. London: John Libbey Publishing 2009, s. 15.

svědectví dříve opomíjených animátorek. Což byl další z podstatných důvodů, proč jsem původně genderově nespécifický výzkum po získání několika nečekaně objevných a přínosných svědectví zaměřila po narátorské stránce především na ženy: sama jsem si začínala potvrzovat sílu svědectví marginalizovaných (či v tomto případě marginalizovaných dvakrát) a jejich potenciál pro další analýzu a odhalování širších souvislostí.

### 3.3.2 Nevyslechnuté: orálně historické výzkumy o ženách v animaci

*„Mít moc – moc pojmenovat samu sebe, stát se z mlčícího objektu myšlenek, formulací a obrazů někoho jiného hovořícím subjektem – s sebou nese možnost působit. A je zřejmé, že klíčovým úkolem feminismu je právě přinést subjektivitu, hlas a vliv všem, které nic z toho dříve neměly,“* tvrdí ve své eseji lehce provokativně nazvané **Zlobivé holky** americká historička umění Marcia Tucker.<sup>70</sup> A jak už bylo řečeno výše, ženské autorství a jeho subjektivita byly po dlouhou dobu upozadovány a nerefléktovány nejen v animaci, ale i v umění obecně.<sup>71</sup> Ve vztahu k nezávislé autorské animaci získává tato okolnost specifický přesah vzhledem k upozadění-marginalizaci tohoto typu animace v rámci celého oboru animace obecně. I proto se animační historičky i historici zajímající se právě o ženské autorství často v poslední době uchylovali k metodologii orální historie, která právě na zmiňovanou upozadovanou subjektivitu klade důraz. V jednom z takových orálně historických textů, věnujících se v tomto případě australské animaci, popisuje situaci tzv. „dvojitě marginalizace“ žen v animaci z pohledu tamějších autorek režisérka Ann Shenfield: *„Animace sama o sobě je jako genderová problematika. Animace stojí na okraji, bez jakýchkoliv pochyb... Být ženou-animátorkou je trochu jako stát na okraji okraje – ne že byste nemohla uspět... ale je to opravdu složité.“*<sup>72</sup> V roce 1993 založená americká profesní organizace Women in Animation<sup>73</sup> (Ženy v animaci) vznikla právě v reakci na složité postavení žen v tomto průmyslu. Její členka a respektovaná historička Maureen Furniss ji v úvodu své knihy **Animation in Motion** popisuje

---

70 Marcia Tucker, Zlobivé holky. In: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*. Praha: OWP 2002, s. 286.

71 V domácím prostředí se reflexi těchto upozaděných aspektů dějin československého umění věnují například Martina Pachmanová nebo Milena Bartlová. 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.

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

73 *WIA: Women in Animation* [online]. 2017. [Cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://womeninanimation.org/>.

jako „*profesní neziskovou organizaci věnující se zachování a posílení přínosu žen v oblasti animované tvorby*“.<sup>74</sup>

Jedním z prvních projektů této organizace byl mimo jiné právě orálně historický výzkum, v jehož rámci byly archivovány desítky rozhovorů se ženami působícími v oblasti animované tvorby, ať už v pozicích režisérek, či mnohem častěji v profesích pomocných. A i díky této organizaci a její popularizaci orálně historického výzkumu ve spojení s ženami působícími v animaci se začal realizovat například rozsáhlý výzkum o roli koloristek v rané tvorbě studia Disney, výzkum, který se díky fenoménu Walta Disneyho i **Sněhurky a sedm trpaslíků** stal natolik populárním, že jeho různé verze pronikly i do mainstreamových médií, jako je třeba časopis **Vanity Fair**,<sup>75</sup> či z něj dokonce citovaly (a ponechme stranou, že třebas nesprávně a mimo kontext) i hollywoodské celebrity jako Meryl Streep.<sup>76</sup> To jen dokazuje, jak podobné výzkumy pracující s osobními zážitky a subjektivitou mohou na jedné straně dané téma popularizovat, na druhé straně však, pokud nejsou dostatečně metodologicky pevně uchopeny, být snadno chybně interpretovány a zneužity pro zjednodušující generalizaci.

I přesto se však domnívám, že propojení orální historie se zmiňovanou okrajovou perspektivou ženského autorství může tomuto oboru animačních studií především prospět. Dospěla jsem k tomu i na základě díla socioložky Liz Stanley, s jejíž knihou **Auto/biographical I** jsem se seznámila během práce na svém magisterském výzkumu **Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu**. Stanley v knize zastává teorii, že každá naše biografie – tedy vyprávění o někom – je zároveň i naší autobiografií o nás, tedy že naše specifické zkušenosti, perspektiva a subjektivita jsou vždy neopominutelné. Stanley ve svých příkladech mluví především o literatuře, ale já se domnívám, že tento postoj je přenositelný do jakéhokoliv narativního média. I proto, že v podobné zkušenosti jako orálně historičtí badatelé a badatelky na poli animačních studií i Stanley vyzdvihuje mezi auto/biografiemi ty, jež jsou vytvořeny ženami „marginalizovanými mezi marginalizovanými“, které jsou dle Stanley schopny z okraje mnohdy nejpřesněji formulovat to, co by se ženy pohybující se v mainstreamu mohly obávat vyslovit či co by mohly pro svou

---

74 Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. Londýn: John Libbey publishing 2005, s. 4.

75 Patricia Zohn. „Coloring the Kingdom“. [online]. *Vanityfair.com*. Březen 2010. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.vanityfair.com/culture/2010/03/disney-animation-girls-201003>.

76 Ramin Setoodeh. „Meryl Streep Blasts Walt Disney at National Board of Review Dinner“. [online]. *Variety.com*. 8. 1. 2014. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://variety.com/2014/biz/awards/meryl-streep-blasts-walt-disney-at-national-board-of-review-dinner-1201035989/>.

mainstreamovou zkušenost nevědomky ignorovat.<sup>77</sup> A jak již bylo naznačeno dříve, ženy působící na poli autorského krátkého filmu do této terminologie „marginalizovaných mezi marginalizovanými“<sup>78</sup> zapadají velmi snadno.

Tomu, že postavení autorek v animaci je danému termínu velmi blízké, napovídá také úvodní slovo Lindy Simensky v eseji **Ženy v animovaném průmyslu – několik zamýšlení**: „Když v roce 1993 vznikla organizace *Women in Animation*, muži z oboru často vtipkovali „A kde je nějaká organizace *Muži v animaci?*“, na což ženy odpovídaly: „Ta přece existuje, jmenuje se *animační průmysl*.“<sup>79</sup>

A tak podobně jako v oblasti mnoha dalších humanitních studií také historii či teorii animace přestává stačit jednoduší chápání a interpretace skrze jedinečné neměnné pravdy a začíná se více otvírat a demokratizovat, a to i v českém prostředí, jak o tom svědčí například úryvek z editorialem filmové teoretičky Kateřiny Surmanové pro sborník **Ostrov animace**, vydaný v rámci festivalu PAF Olomouc: „Nejen filmová a úžeji animační studia zažívají v posledních třech dekádách 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, mnoha-směrná 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.“<sup>80</sup>

### 3.4 Specifické postavení žen na poli autorské nezávislé animace

#### 3.4.1 Nezávislé autorská animace jako svobodný, kreativní prostor

Výše zmíněné znevýhodněné postavení žen-animátorek na okraji okraje však s sebou přináší paradoxně i některá pozitiva. „*Neoddělitelným aspektem*

---

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

78 Viz např. Selma Leydesdorff, *Gender and the Categories of Experienced History*. *Gender & History* 11, 1999, č. 3, s. 597–611; Kim Globinsky, *Gendering the Interview: Feminist Reflections on Gender as Performance in Research*. *Women's Studies in Communication*, 2006, č. 2.

79 Linda Simensky. „*Women in the Animation Industry – Some Thoughts*“. [online]. *Awn.com*. 1996. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.awn.com/mag/issue1.2/articles1.2/simensky1.2.html>.

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

této politiky (marginalizace žen) je fakt, že ženy působící na poli animace mnohem častěji než muži zacílí svou kariéru do oblasti nezávislé autorské tvorby. Na tom ostatně není nic dvakrát překvapivého, koneckonců je to oblast animace, kde je mnohem více prostoru pro sebevyjádření a neexistuje tradiční hierarchie rolí, do nichž je třeba zapadnout.<sup>81</sup> Animátorka a teoretička Linda Simensky zde zmiňuje podobné téma jako v úvodu této práce citovaná socioložka Lucie Jarkovská, která si všímala, že ženy většinou figurují v oblastech, jež jsou společenský i finančně hůře oceňovány než oblasti především mužského působení. „No tak člověk si nesmí nalhávat do kapsy, že by dělal něco, co by všechny kolem nějak zajímalo,“ komentovala vtipně situaci nezávislé autorské animace například Lucie Sunková.<sup>82</sup>

Přítom podobné propojení žen s finančně méně zajímavými či náročnými kreativními obory není nijak nové. Nad prosazováním se žen v marginalizovaných oblastech se zamýšlela například již v první polovině dvacátého století spisovatelka Virginia Woolf, když ve svých úvahách označila právě tyto „laciné“ obory jako vstupní prostory pro jejich prvotní úspěch: „Za šest pencí může každý koupit dostatek papíru, aby napsal všechny Shakespearovy hry – pokud na to má hlavu. Piána, modelky, Paříž, Vídeň, Berlín, mistři ani milenky nejsou zapotřebí, aby se člověk stal spisovatelem. Levnost prostředků pro spisovatelství je bezpochyby důvodem, proč ženy uspěly jako spisovatelky dříve než v jiných profesích.“<sup>83</sup> Ve svém vůbec nejslavnějším eseji z roku 1928 **Vlastní pokoj** potom napsala dnes již slavnou větu: „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 vlastní pokoj.“<sup>84</sup> S trochou nadsázky lze tuto situaci připodobnit k postavení žen na poli nezávislé autorské animace, tedy v místě, kde se mnoho peněz nepohybuje ani není vyžadováno a které zároveň poskytuje dostatek klidného prostoru bez rušení vnějšího světa filmového průmyslu.

### 3.4.2 Absence finančních tlaků

Mou zkušeností získanou během realizace výzkumných rozhovorů je, že mnoho autorek si poklidnost a absenci dravé rivality v prostředí nezávislého animovaného filmu pochvaluje, jako třeba Michaela Pavlátová, která má stejně jako Maria Procházková zkušenosti rovněž s režii celovečerních hraných filmů: „Svět animace není tak soutěživý jako svět hraného filmu, protože není tak moc o co se prát. Asi to může být jiné v případě celovečerních animovaných filmů,

---

81 Linda Simensky. „Women in the Animation Industry – Some Thoughts“. [online]. Awn.com. 1996. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.awn.com/mag/issue1.2/articles1.2/simensky1.2.html>.

82 Rozhovor s Lucíí Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

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

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



*keré jsou byznysem, ale krátké animované filmy, to je něco, co vlastně nikdo 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.*<sup>85</sup> Na newyorské straně pak o podobném osobním postoji mluvila Debra Solomon: „Dělám svoje filmy proto, abych je dělala. A samotný proces výroby těch filmů je pro mě to nejdůležitější. Nejsou v tom žádné peníze. Prostě dělám filmy, protože chci.“<sup>86</sup>

Snad nejvýstižněji pak vyzdvihla specifičnost okrajového světa nezávislé animace Galina Miklínová, která jako jedna z mála narátorek ve výzkumu nahlédla se svým celovečerním animovaným rodinným filmem **Lichoužrouti** do oblasti animovaného průmyslu. „*To, co jsem já zažila, tak ten krátký animovaný film je pořád umění, ale ten celovečeraák, to je hlavně ‚pojďme bavit lidi!‘ A i když je tam spousta mojeho, odkazů, vzkazů a snažila jsem se, aby ten film byl výtvarný, abychom nějak kultivovali jakože lidi, tak pořád je to hlavně zábava.*“<sup>87</sup>

Vedle absence finančních a produkčních tlaků je dalším faktorem toho, proč se tolik žen-animátorek soustředí na autorskou nezávislou tvorbu, i fakt, že animace (především ve své krátké formě) je velmi svobodné a otevřené médium i ze své tvůrčí podstaty, kdy skrze nejrůznější metafory, nadsázky a karikatury lze snadno mluvit o čemkoliv, což reflektovaly a oceňovaly především autorky se zkušeností i s jiným typem kreativní tvorby. „*Studovala jsem a potom skoro sedm let pracovala v divadelním světě, hlavně jako scenáristka, ale bylo to pro mě frustrující, protože jsem měla hodně vizuálních nápadů, ale chyběly mi k tomu vlastní nástroje, abych je mohla realizovat. A to se mi potom splnilo v animaci, když jsme společně s Andym, který je vizuální umělec, začali tvořit společně. Animace je pro mě taková bohatá paleta, kde mám hodně barev, se kterými si můžu hrát.*“<sup>88</sup> Pro Debru Solomon, úspěšnou ilustrátorku, která v minulosti spolupracovala například i s časopisem New York Times, je médium animace natolik přitažlivé, že je ochotna oželeť i finanční výhody ilustrátorské profese: „*Ano, ilustrace je placená o dost lépe než animace, protože v ilustraci tě platí za jednu kresbu, kdežto v animaci, jak bych to řekla...(smích). Ale ilustrace je na druhou stranu jen jedna kresba a nehýbe se to, nedělá to nic vtipného, takže proč vlastně...*“<sup>89</sup>

---

85 Jarka Hálková. „Michaela Pavlátová: An Oscar-Nominated Czech Animator“ [online]. *Radio.cz*. 26. 4. 2006. [Cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/en/section/czechstoday/michaela-pavlatova-an-oscar-nominated-czech-animator>.

86 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

87 Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

88 Rozhovor s Andym a Carolyn London vedla Eliška Děcká 14. 8. 2013, archiv autorky.

89 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

### 3.4.3 Nezávislá autorská animace a prostor pro vážná i zcela nevážná témata

Díky své kreativní otevřenosti i prostoru na okraji, ideálním pro nerušenou svobodnou tvorbu, skýtá nezávislá animace bohatý potenciál hovořit přístupným způsobem i o závažných tématech. „*Animace je skvělý způsob, jak mluvit o závažných tématech,*“ zmínila během rozhovoru několikrát například Debra Zimmerman, jejíž organizace Women Make Movies (WMM) se specializuje právě na podporu výroby filmů se silným společenským přesahem.<sup>90</sup> „*Příčesek (The Hairpiece) je film o velmi důležitém tématu – o tom, jak černé ženy trpí mediálním obrazem dokonalých vlasů, rovných, dlouhých, ve vzduchu volně vlajících,*“ uvedla jako příklad jeden ze svých nejoblíbenějších filmů podpořených WMM. A Emily Hubley, spolupracující často s nezávislými dokumentaristy, jejichž film obohacuje o animované sekvence, zase dodává: „*Každý se vždycky rád potká s animátorem. Často mi říkají ‚Díky! Tak dlouho jsme se to snažili všem kolem vysvětlit, ale nikdo nás neposlouchal!‘ Ale stačí jen jedna jednoduchá ilustrace a lidé hned pochopí, o co v tom dokumentu jde. A pro mě je to taky skvělý způsob, jak se propojit s reálným světem a jeho skutečnými problémy.*“<sup>91</sup>

Na druhou stranu však zároveň demokratičnost média animace, kde pro vznik filmu obvykle není třeba tak velký tým (pokud vůbec nějaký) či tak velký rozpočet jako ve filmu hraném, dává prostor i zcela uvolněnému projevu ženského autorství bez jakýchkoliv společenských omezení a předsudků. „*Když jsou ty věci sprostý, tak se to dělá většinou radostně a to mě baví. Chtěla jsem, aby to bylo přizemní, sprostý, vulgární, nízký. Jak prostě jede baba, skáče a svrbí ji mezi nohama. A ten film je prostě jen toto. Byla to věc z čisté radosti a myslím, že tak ji i většina lidí vzala,*“ popsala svůj autorský přístup k filmu **Tramvaj** Michaela Pavlátová.<sup>92</sup>

### 3.4.4 Obohacování nezávislé autorské animace ze strany animátorek

Právě díky této možnosti nevázaného svobodného autorství, které je v mnoha finančně náročnějších/důležitějších kreativních oborech jen stěží praktikovatelné, obohacují ženy animátorky výrazně paletu nezávislé autorské animace o nová témata, postoje, preference, životní zkušenosti atd. Této skutečnosti si ve svém textu **Steadier, happier, and qucikier at the work?** (Jistější, šťastnější a rychlejší v práci?) zaměřeném na prostředí kanadské animace všímá i teoretička Lynne Perras, když mluví o zesilujícím ženském hlasu (dříve umlčovaném) a o obohacení, které tento trend kanadské animaci přináší:

---

90 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

91 Rozhovor s Emily Hubley vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2013, archiv autorky.

92 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 17. 1. 2017, archiv autorky.

„Zatímco v komerčním sektoru animačního průmyslu je přítomnost žen velmi slabá, v ostatních oblastech ženská tvorba kvete a přináší nové perspektivy, témata a techniky, čímž obrovsky obohacuje celou kanadskou animaci.“<sup>93</sup> To se může projevat například v důležitém narušování zaběhnutých (nejen genderových) stereotypů, ke kterým je animace se svým zkratkovitým jazykem plným zjednodušení a nadsázky tak náchylná (viz například veškeré využití/zneužití animace k propagandistickým účelům během druhé světové války). Za všechny příklady práce se stereotypy bych uvedla anotaci k zdánlivě pohádkovému filmu **Tiny Shoes** (1993) Signe Baumané přímo z pera autorky: „Tehle film je o dívce, která jde v rozporu s posledním přáním svého otce na zámek, aby se vdala za prince svých snů. Během své cesty oslepí draka. Drak potom sežere prince a donutí ji, aby si jej vzala za muže. Potom, co draka zabije, se dívka vrátí ke svému princi, kterého mezitím vysvobodila z drakova břicha.“<sup>94</sup> Debra Zimmerman z WMM k důležitosti zastoupení žen nejen v animaci, ale i ve filmovém průmyslu dodává: „Jestliže nebudeme vidět filmy natáčené ženami, tak neuvidíme, jak celá polovina populace vnímá náš svět. A média tak moc ovlivňují naše životy, každý rok víc a víc. Já si myslím, že teď je to mnohem důležitější než kdy jindy, abychom viděli obrazy vytvořené ženami. Filmy o tématech, která jsou podstatná z jejich perspektivy. Filmy se silnými ženskými charaktery nebo prostě jen se ženskými charaktery.“<sup>95</sup>

Je pravda, že to jsou především animátorky, kdo přivádí do světa nezávislé autorské animace mnoho velmi různorodých a komplexních podob ženských hrdinek, zviditelňuje je a nechává vyprávět příběhy, které by jinak mohly být nevyslechnuty, opomenuty, přehlédnuty (viz obrazové příloha č. 1, 2, 3, a 4). Doufám, že tento výzkum pomůže tyto aspekty nezávislé autorské animované tvorby zviditelnit podobně, jak se vyjádřila v úvodu své knihy i kunsthistorička Martina Pachmanová: „Doufám, že během čtení této knihy se z mytické neviditelné ženy zrodí konkrétní bytost – bytost nejen viditelná, ale i vidoucí, jejíž smysl pro humor rozhýbá bránice stejně jako stereotypy a jejíž tělo a identita překvapí svou proměnlivostí a rozmanitostí.“<sup>96</sup>

---

93 Lynne Perras, Steadier, happier, and quicker at the work?. *Animation Studies*, 2008, č. 3, s. 19.

94 Chris Robinson, *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey Publishing 2005.

95 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

96 Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*. Praha: OWP 2002, s. 22–23.

### **3.5 Shrnutí důležitosti role žen v animačních výzkumech**

Ačkoliv tento výzkum není a priori genderový, domnívám se i na základě argumentů uvedených v této kapitole, že organické, v průběhu výzkumu učiněné rozhodnutí omezit se v tomto případě především na narátorky-ženy výrazně pomohlo k získání mnoha originálních informací a podnětů k následné analýze. A to ať už díky důvěrné atmosféře, v níž většina rozhovorů probíhala, anebo kvůli specifické náročnosti postavení autorek v rámci animace, která je motivuje k co nejefektivnějším postupům v rámci jejich praxe. Mnoho z originálních nápadů sdílených v rozhovorech mohlo vzniknout také díky svobodnému a pro ženy kreativně vstřícnému prostředí nezávislé autorské animace. Věřím, že spoustu nových, přínosných informací jsem se při rozhovorech dozvěděla prostě jen proto, že se předtím nikdo nezeptal, a tak nemohly být cenné zkušenosti animátorek výrazněji slyšet.

Ovšem domnívám se, že by bylo kontraproduktivní a nesmyslné zaměřit se stoprocentně jen a jen na ženské narátorky. Proto v případech, kde to vyžaduje širší kontext, využívám i výpovědi mužských narátorů pohybujících se na poli nezávislé autorské animace. Tento výzkum tedy sleduje a analyzuje praxe v rámci dvou specifických kreativních komunit (Praha a New York), jen tak činí na rozdíl od většiny doposud realizovaných výzkumů skrze převažující perspektivu narátorek-žen ve snaze vyslechnout dříve opomíjené a vyrovnat tak historickou dysbalanci v souladu se současným trendem animačních studií.

## 4 Geografické vymezení výzkumu

Při volbě užšího vymezení tohoto výzkumu z hlediska zkoumání konkrétních geografických oblastí nezávislých autorských animačních komunit bylo hlavním záměrem najít k prvotní volbě Prahy prostředí, které je charakterově výrazně odlišné (kvůli jiným fundraisingovým, produkčním či distribučním podmínkám), avšak zároveň je na poli nezávislé autorské animační praxe aktivní a relativně úspěšné. New York se svou pevnou, dlouhodobě oceňovanou a mezinárodně respektovanou komunitou nezávislých autorských animátorů tyto požadavky, jak budu argumentovat dále, navýsost splňuje. Navíc kvůli specifické finanční náročnosti každodenního života v tomto městě nutí s trochou nadsázky i New York samotný animátorky a animátory, aby neustále přicházeli s originálními nápady a aktivitami, jak v rámci své animační praxe fungovat co nejefektivněji.

### 4.1 Odlišnosti newyorského a pražského prostředí

Jak již bylo výše naznačeno, jsou Praha a New York dvě na první pohled velmi historicky, společensky i kulturně odlišná místa. To se může projevat například v každodenních, praktických okolnostech života nezávislých animátorek a animátorů, ve způsobu jejich tvůrčí práce, v možnosti profesního uplatnění, ale třeba i ve výsledné podobě jejich autorských animovaných filmů.

#### 4.1.1 Přístup státu k podpoře animace a umění obecně

V USA jakožto zemi, kde neexistuje instituce ministerstva kultury, podporuje stát obecně umění, a tedy i animaci, ve výrazně omezenější míře než v Evropě, což v souvislosti s vysokou konkurencí dalších žadatelů činí pravděpodobnost úspěšnosti žádosti nezávislého animátora ve srovnání s podmínkami v ČR nesrovnatelně nižší. Navíc s každoročně přibývajícím počtem absolventů mnoha teprve nedávno vzniklých animačních programů v New Yorku je tamější konkurence čím dál silnější. Především starší animátorky s profesními zkušenostmi ze sedmdesátých až devadesátých let tento fakt často v rozhovorech zmiňovaly. Například Emily Hubley říká: *„Ted’ cítím, že jsem měla docela štěstí, že jsem začínala v sedmdesátých letech, protože v té době existovala silnější státní podpora v podobě grantů. Žila jsem na dolním Manhattanu, což si šlo tehdy docela dobře dovolit. Bylo také mnohem méně ryb v tom našem newyorském animačním rybníku. Dnes je sice hezké, že je animace díky novým technologiím pro všechny mnohem víc dostupná, ale na druhou stranu je ted’ konkurence velmi silná.“*<sup>97</sup>

---

97 Rozhovor s Emily Hubley vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2013, archiv autorky.

I proto se někteří animátoři, například největší osobnost newyorské nezávislé animační scény vůbec, Bill Plymton, financování svých filmů za pomoci státních peněz záměrně vyhýbají. Místo toho často raději využívají, tak jako právě zmíněný Plympton nebo třeba Signe Baumane, individuální podpory svých fanoušků skrze crowdfundingové webové platformy, například Kickstarter. Individuální dárcovství má v USA na rozdíl od České republiky silnou tradici (spojenou s dlouhou historií otevřené občanské společnosti na severoamerickém kontinentu). Jak ale podrobněji ukázu dále, v kapitole věnující se konkrétně fundraisingu, začíná individuální dárcovství postupně posilovat i v postkomunistickém prostředí. To ostatně dokládá i následující příspěvek slovenské nezávislé animátorky, teoretičky a producentky Ivany Laučíkové na síti Facebook. Laučíková zde chtěla upozornit na právě probíhající Kickstarter kampaň a motivovat ostatní k podpoře. Dle mého názoru při tom ale zároveň velmi trefně vystihla rozdílnost newyorského nezávislého animačního prostředí oproti našim místním podmínkám: *„Někdy si tu v Evropě říkáme, že děláme nezávislé filmy. Ale to není pravda, nezávislí filmaři žijí v New Yorku, opustili svoje rodiny, zaměstnání, komfort někde jinde na světě a odešli na místo, kde jim ani stát ani fond ani velká studia žádnou podporu nedají. Mají jen svobodu natočit si, co doopravdy chtějí, pokud si to dovedou zařídit. Signe Baumane je takováto filmařka. Od srdce mi vždy dělá radost vidět její osobní, upřímné, odvážné a nonkonformní filmy tak jako třeba **Rocks in My Pockets**. Posílám prachy jako výraz podpory a obdivu.“*<sup>98</sup>

#### 4.1.2 Stav animačního průmyslu

Ačkoliv oblast animačního průmyslu není primárním zaměřením tohoto disertačního výzkumu, jeho existence i profesní praxe výrazně ovlivňuje i tvůrčí podmínky nezávislé autorské animace. Je to totiž právě zakázková tvorba ve svých nejrůznějších podobách, která pomáhá především newyorským nezávislým animátorkám a animátorům následně financovat jejich osobní nezávislé projekty. Andy a Carolyn Londonovi jsou například autory několikasekundové celosvětově používané znělky pro přímé přenosy operních představení do kinosálů, díky které financovali několik svých autorských nezávislých filmů. Debra Solomon zase několikrát úspěšně spolupracovala s televizními stanicemi Cartoon Network a HBO. Podobně jako v případě státní podpory je však v newyorském prostředí konkurence obrovská a počet zájemců výrazně převyšuje počet pracovních příležitostí, jak v rozhovoru reflektovala na základě svých osobních zkušeností například nezávislá animátorka Celia Bullwinkel: *„Je tu třeba pět set animátorů*

---

<sup>98</sup> Ivana Laučíková [online]. 23. 2. 2017. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/ivana.laucikova>.

soutěžících o práci ve velmi malém rybníku. V Los Angeles je jich třeba pět tisíc a to ani nepokryje oblast speciálních efektů. Taky v New Yorku je finančně náročnější život, co se týče nájmu a rovněž platy v animaci nejsou tak vysoké jako v Los Angeles, protože zde nemáme odbory jako oni tam. Odměna za práci nemusí odpovídat talentu, za stejnou práci může být velmi rozdílný plat. Takže zde nastává paradoxní situace, že newyorské školy chrlí více a více animátorů, zatímco práce je méně a studia mohou jít s platy tím pádem dolů, protože si to v téhle situaci mohou dovolit.<sup>99</sup> Kvůli zmíněné neexistenci odborů a právní ochrany měla většina newyorských animátorek zapojených do tohoto výzkumu negativní zkušenost s nečekaným a okamžitým ukončením zakázkové práce pro studia. „To se v New Yorku stává opravdu velmi často. Najmou tě na nějakou práci a potom jeden den zničehonic zavolají všechny do konferenční místnosti, kde oznámí ‚Nemáme peníze, bude blíže neurčená přestávka ve výrobě‘ – takhle tomu vznešeně říkají. Člověk nemá žádnou jistotu,“ dodává rovněž z vlastních zkušeností Bullwinkel.<sup>100</sup>

V českém prostředí by se s trochou nadsázky dalo říct, že často není ani odkud být jako nezávislý animátor nečekaně vyhozen. Na neexistenci či nedostatky skromného a pomalu se rozvíjejícího animačního průmyslu v Čechách upozornila například i nedávno vydaná studie ASAF **Mapování oboru animované tvorby v České republice**, která má dle svých autorů přispět „ke zvrácení neblahého stavu současné české animace,“ jak se píše v jejím úvodním slovu. „Jde o cestovní mapu` rozvoje české animace definující, kde (na jaké úrovni vůči vyspělým zemím) obor animace v České republice v současnosti je, kam by obor animace v daném časovém horizontu měl dospět realizací rozvojové strategie a jaké cíle si obor animace stanovuje v České republice.“<sup>101</sup> Jako jednu z hlavních překážek většímu rozvoji českého animačního průmyslu však tato studie uvádí vedle podfinancování také nesoulad mezi systémem vzdělávání animátorů a nároky animačních studií a tvrdí, že někdy naopak v českém teprve se rozvíjejícím animačním průmyslu nastává paradoxní situace nedostatku specializovaných pracovních sil. Tomu se budu podrobněji věnovat dále v kapitole zaměřené na animační vzdělávání.

---

99 Rozhovor s Celií Bullwinkel vedla Eliška Děcká, 3. 8. 2013, archiv autorky.

100 Tamtéž

101 Daniel Mrázek (ed.), *Mapování oboru animované tvorby v České republice*. Praha: Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA ve spolupráci s Asociací animovaného filmu 2017, s. 1.

## 4.2 Podobnosti newyorského a pražského prostředí

Vedle těchto nejvýraznějších a na první pohled nejviditelnějších odlišností však během realizace výzkumu postupně vycházelo najevo, že nezávislé animační komunity v New Yorku a v Praze mají překvapivě i mnoho společného. To se následně ukázalo jako důležité pro výzkumnou otázku ohledně přenositelnosti některých zkušeností a identifikovaných animačních dobrých praxí z jednoho kontinentu na druhý. Domnívám se, že právě díky dříve zmíněnému úzkému propojení tohoto výzkumu s praxí, stejně jako díky důsledné práci s mnoha osobními svědectvími a zkušenostmi, vyšlo jasněji najevo, že ačkoliv mohou mít některé zkoumané fenomény v New Yorku a v Praze rozdílnou vnější podobu, jejich podstata zůstává stejná či velmi podobná. To může způsobovat na obou stranách podobné výzvy a možná také vyžadovat obdobná řešení.

### 4.2.1 Stereotypní nazírání animace

V českém prostředí se stále i v odborných kruzích můžeme často setkat se zavádějící představou, že animace je především dětským médiem nejlépe reprezentovaným formátem večerníčku. Tento stereotypní způsob uvažování se nevyhnul ani výše zmiňované studii ASAF, kde hned v úvodu textu zaznívají úvahy: *„Kdo by neznal Krtečka, vílu Amálku, medvědy od Kolína nebo maxipsa Fíka? Večerníčkovské postavy, které neodmyslitelně patří k dětství napříč generacemi a dodnes si získávají srdce malých diváků. I v zahraničí se někdejší Československo stále považuje za velmoc v animované tvorbě. Škoda, že v době, kdy celosvětově, v návaznosti na nové technologické možnosti, začala růst poptávka po animovaných filmech, se na tuto bohatou tradici nedaří navázat. V žádném oboru, o to více v oborech procházejících dynamickým rozvojem, však nelze žít pouze z tradice (...) Ke zvrácení neblahého stavu současné české animace by chtěla přispět tato studie... Doufáme, že tato cesta bude prospěšná a naše děti nebudou muset sledovat jen zahraniční animované filmy a seriály. Rádi bychom, aby si českou animovanou tvorbu znovu oblíbili diváci po celém světě.“*<sup>102</sup>

V USA se představa veřejnosti často v podobném stereotypním duchu omezuje na animaci jako celovečerní zábavnou tvorbu pro celou rodinu, tedy na takovou, jak ji i v Čechách známe z tradiční kinodistribuce. Ať už dnes tento typ animační tvorby pochází od Disneyho studia, či od dalších velkostudií jako Pixar nebo Dreamworks, dostává se mu v USA podobně jako u nás večerníčku největší mediální pozornosti. Tato na první pohled rozdílná divácká očekávání o tom, co znamená animace, však mají v obou případech podobný efekt na nezávislou autorskou animaci – předmět tohoto výzkumu –, když ji odsouvají na okraj mediálního, diváckého a následně i finančního zájmu. Domnívám se, i na základě

---

102 Tamtéž.



vlastních zkušeností z evropských a amerických festivalů, že zmíněná marginalizace u newyorské nezávislé animace ještě o něco intenzivnější vzhledem k neexistenci silné sítě velkých mezinárodních festivalů, jaká je v Evropě, stejně jako z důvodu zmíněné fungování silného animačního průmyslu v USA, který se projevuje také rozsáhlou zábavnou televizní tvorbou. V podobném duchu tuto pro nezávislé newyorské animátory nepříznivou situaci reflektovala i Yvonne Grzenkowicz, spoluzakladatelka pravidelných projekčních večerů ANNY, zaměřených právě na propagaci nezávislé autorské animované tvorby. *„Cítím osobně, že je velmi důležité propagovat nezávislou animaci, protože její hlas je tak originální a jedinečný. Velmi odlišný hlas, v kterém se mohou autoři svobodně a velmi osobním způsobem vyjádřit.“*<sup>103</sup> A tak i když, s nadsázkou řečeno, stojí na jedné straně Atlantiku v záři reflektorů Disney a na druhé Krteček, stín, který tito dva velikáni vrhají na nezávislou autorskou animaci, je velmi podobný.

#### 4.2.2 Nedostiznost praxe autorů/autorek starší generace

Všechny národní kinematografie, ať už hrané, dokumentární či animované, mají ve své historii významné osobnosti, autory a autorky, ke kterým nová generace filmařů vzhlíží, snaží se je napodobit, překonat, získat jejich věhlas. A tak možná není zas tak překvapující, že i ve dvou natolik odlišných nezávislých animačních komunitách, jako jsou ta pražská a newyorská, můžeme nalézt animátory, kteří stále aktivně a úspěšně tvoří, ale jejich dřívější opěvovaná kariéra je do jisté míry nedosažitelná, do dnešní doby nepřenositelná. V českém prostředí mám na mysli zejména osobnost Jana Švankmajera (ve světě zřejmě nejvíce opakované jméno československé/české animace) či Michaely Pavlátové. V New Yorku je to pak jednoznačně osobnost Billa Plymptona. V případě Jana Švankmajera vstupuje do úvah o přenositelnosti jeho způsobu tvorby do současnosti i fakt tehdejšího komunistického režimu a zcela jiné funkce animovaného filmu jako jinotajného kritika politické situace. I Michaela Pavlátová, jejíž nejslavnější a na Oscara nominovaný krátký film **Řeči, řeči, řeči** vznikl v roce 1991, několikrát v rozhovorech uvedla, jak odlišné (a pohodlnější) byly její tehdejší tvůrčí podmínky: *„Měla jsem štěstí, že jsem dokončila školu ve správný moment. Pořád existovalo státní studio, které mělo státní rozpočet. Měli peníze a za ně měli vyprodukovat každý rok určitý počet krátkých filmů. Takže jsem mohla hned na začátku své kariéry natočit tři krátké filmy, kde jsem jakože mohla světu ukázat, že něco umím. Kdybych byla v situaci, jako jsou studenti dnes, nejsem si jistá, zda bych měla dostatek vůle pokračovat.“*<sup>104</sup>

---

103 Rozhovor s Yvonne Grzenkowicz vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

104 Jarka Hálková. „Michaela Pavlátová: An Oscar-Nominated Czech Animator“ [online]. *Radio.cz*. 26. 4. 2006. [Cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/en/section/czechtoday/michaela-pavlatova-an-oscar-nominated-czech-animator>.

V případě Billa Plymptona zase sehrála velkou roli televizní stanice MTV a její tehdy velmi populární pořad **Liquid Television** (1991–1994), v němž dostávala příležitost krátká nezávislá autorská animace, stejně jako fakt, že na konci 80. let, kdy byl Plympton poprvé nominován na Oscara za film **Your Face** (1987), se na americké nezávislé animační scéně nepohybovalo zdaleka tolik autorů jako dnes, a bylo tím pádem jednodušší na sebe upozornit. Signe Bauman v rozhovoru jeho situaci shrnula: „*To, co dělá on, nemůže fungovat pro nikoho jiného. Měl taky docela štěstí na začátku a taky pracuje strašně tvrdě. Tvrdí, že každý jeho předchozí film financuje ten následující – pro mě je to přesně naopak: každý film je obrovská červí díra, kam mizí prachy (smích).*“<sup>105</sup>

Zároveň podobně jako Michaela Pavlátová (která v současnosti vede katedru animace FAMU a mimo jiné také s několika svými bývalými studenty spolupracuje na svém aktuálním celovečerním animovaném filmu) je i Bill Plympton ve své animační komunitě stále velmi aktivní a snaží se pomoci začínajícím animátorům, ať už formou workshopů, které ve svém studiu pravidelně pořádá, anebo cestou možnosti stáží na jeho aktuálních projektech. „*Líbí se mi, že můžu takto zprostředkovaně něco udělat pro animaci a tím pádem i pro sebe samotnou. Dávat o sobě jako animaci víc vědět,*“ uvedla Pavlátová jeden ze smyslů své pedagogické práce.<sup>106</sup>

S existencí velkých jmen slavné animační historie souvisí i fenomén nostalgického vzpomínání na minulé lepší animační časy a nutnost větší flexibility ze strany současných animátorek a animátorů tváří v tvář aktuálním proměněným vnějším okolnostem, a to jak v pražském, tak v newyorském prostředí. Během realizace výzkumu zaznívala na české straně nejčastěji kritika nedostatečného či nesystematického státního financování, vzpomínání na dřívější praxi předfilmů v kinodistribuci a stížnosti na aktuální neviditelnost autorské animace. Newyorské narátorky potom nejčastěji reflektovaly rostoucí konkurenci spojenou se zvyšujícím se počtem absolventů oboru animace, klesající ohodnocení za vykonanou práci a lhostejnost zadavatelů vůči výsledné kvalitě animace.

Všem těmto aspektům se budu podrobněji věnovat v následujících tematických kapitolách analyzujících výstupy z jednotlivých rozhovorů. Zde chci pouze upozornit na to, že ačkoliv New York a USA neprošly v uplynulých desetiletích žádným obdobím politicko-spoločenské transformace, lze v tamější komunitě nezávislých animátorů najít mnoho společných rysů s komunitou českou, především co se týče nutnosti přizpůsobit se aktuálním vnějším změnám a tlaku, který je v tomto kontextu na animátorky a animátory vyvíjen.

---

105 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 2. 8. 2013, archiv autorky.

106 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 20. 1. 2017, archiv autorky.

### 4.3 Specifické výzvy pro newyorskou nezávislou animační komunitu

Na začátku tohoto výzkumu, když jsem se rozhodovala o jeho geografickém vymezení, patřila mezi faktory příznivé pro volbu New Yorku i moje zkušenost s mnoha originálními a nápaditými fundraisingovými, produkčními i distribučními přístupy, které autorky a autoři působící v New Yorku využívali. Postupem času jsem během výzkumu zjistila, že motivátorem podobných, někdy více a někdy méně úspěšných nápadů byla obyčejná nutnost vyrovnat se s extrémní (a stále rostoucí) finanční náročností života v New Yorku. Toto téma se prolínalo většinou rozhovorů realizovaných v tomto městě. Fenomén tzv. gentrifikace – sociologický pojem označující postupné vystěhování slabších sociálních vrstev do čím dál od městského centra vzdálenějších oblastí ve prospěch bohatších obyvatel, kteří následně proměňují vnější podobu takto gentrifikovaných čtvrtí (zdražování nájmu, služeb, cen v obchodech atd.) – se stal v posledních letech součástí běžného slovníku Newyorčanů, animátory nevyjímaje. *„Je to tak těžké žít v New Yorku a my jsme byli velmi pragmatictí ohledně našich profesních rozhodnutí a dalších kroků tak, abychom mohli mít být, nebýt zadluženi atd.“*, zdůraznili při společném rozhovoru Carolyn a Andy Londonovi.<sup>107</sup> Občas téma gentrifikace jen tak problesklo na pozadí jiných témat rozhovoru, jako v případě setkání s Candy Kugel v jejím studiu na Dolním Manhattanu. *„Schůzky správně rady se konaly po mnoho let tady v našem studiu, ale teď se přesunuly na třicátou čtvrtou ulici, protože nikdo tu už nemá studio a je tam také lepší vlakové spojení pro všechny, co dojíždí ze vzdálenějších částí New Yorku.“*<sup>108</sup>

Mezi dojíždějícími by mohla být například i Signe Bauman, s níž jsem vedla v roce 2011 rozhovor v jejím studiu právě na Dolním Manhattanu, poslední rozhovory v letech 2015 a 2016 se však uskutečnily v jejím aktuálním studiu v nákladních vozech v okrajové části Brooklynu Sunset Park, vzdálené od centra téměř hodinu jízdy vlakem. Ostatně z dlouhého dojíždění do centra, kde stále většina Newyorčanů pracuje, se stal v posledních letech mezi animátory nový kreativní fenomén. Když jsem se tehdy začínající animátorky Maryam Hajouni dojíždějící každý den téměř hodinu do animačního studia na Manhattanu, v němž byla zaměstnána, zeptala na stav jejího autorského vlastního projektu, odpověděla: *„Mám spoustu nápadů na vlastní film. Často o tom přemýšlím, když jsem ve vlaku, protože tam mám na to většinou čas.“*<sup>109</sup>

Jedním z nejoriginálnějších kreativních příspěvků na téma gentrifikace a s ní spojeného množství času stráveného v newyorských vlacích je minutový film studenta komunitní Hostos College v jižním Bronxu Edwina Chaveze nazvaný

---

107 Rozhovor s Andym a Carolyn London vedla Eliška Děcká 03. 11. 2016, archiv autorky.

108 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.

109 Rozhovor s Maryam Hajouni vedla Eliška Děcká, 31. 7. 2013, archiv autorky.

**Wandering Eye** (Toulavé oko) z roku 2015. Stejně jako většina jeho spolustudentů na Hostos College i Chavez pochází z tzv. znevýhodněných, sociálně slabších poměrů, a proto i on trávil v průměru dvakrát hodinu a půl denně cestou do školy a zpět. Chavez však v duchu newyorské vynalézavosti a přizpůsobení začal přímo ve vlacích pracovat na svém filmu, který je ve výsledku stop motion animací stovek obrazů na čtvrtkách papíru nakreslených ručně, v tomto případě doslova „na koleně“. Výsledná experimentální hříčka se pak objevila hned na několika animačních festivalech včetně například Upstate Films Woodstock, v newyorské animační komunitě velmi respektovaného festivalu.

#### 4.4 Úspěchy newyorské nezávislé animační školy

I přes všechny výše zmíněné výzvy a překážky je však newyorská nezávislá animovaná škola ve světě animace známým a respektovaným pojmem a její jednotliví zástupci a zástupkyně se mohou pochlubit mnoha úspěchy. Bill Plympton byl vedle dalších festivalových ocenění dvakrát nominován na Oscara za své krátké filmy **Your Face** (1987) a **Guard Dog** (2004), Signe Baumaně zase jako první zástupkyně nezávislé autorské animace pronikla v roce 2014 se svým celovečerním animovaným filmem **Rocks in My Pockets** do hlavní soutěže Mezinárodního festivalu v Karlových Varech, festivalu nejvyšší kategorie A, kde následně také získala prestižní ocenění FIPRESCI. Další animátorky zapojené do tohoto výzkumu jsou zastoupeny hned několika svými tituly ve filmových sbírkách prestižního Muzea moderního umění (MOMA) v New Yorku. A po celém světě během festivalů animovaného filmu pravidelně probíhají speciální projekce výběru toho nejlepšího z nezávislé tvorby v New Yorku. (Tak jsem se ostatně poprvé s pojmem newyorská nezávislá animační škola setkala i já, když jsem v roce 2009 v rámci vídeňského festivalu Tricky Woman shlédla kurátorský výběr newyorské animátorky a teoretičky Trilby Schreiber nazvaný **From New York with Love.**)

V neposlední řadě pak newyorští nezávislí animátoři a animátorky už po mnoho let inspirují novou, nastupující generaci filmařů, aby se i oni pokusili o autorskou nezávislou tvorbu v širokém médiu dnešní animace. Tak jako třeba kdysi Celi Bullwinkel, nyní autorku úspěšného krátkého snímku **Sidewalk**, který v roce 2013 zvítězil na festivalu Asifa East. *„V devadesátých letech jsem se dívala na MTV a viděla tam hodně skvělé nezávislé animace třeba od Billa Plymptona anebo seriál **Beavis a Butthead**. A spousta z těch věcí byla od animátorů z New Yorku, takže když jsem se pak rozhodovala, řekla jsem si, že nepůjdu do Los Angeles a Hollywoodu, že nechci být součástí nějaké Disney produkce, ale že to raději zkusím v New Yorku. Protože všechny ty věci z New*

*Yorku byly tak kreativní a všechny animátory jsi znala jménem, ne jako v Hollywoodu.*<sup>110</sup>

To vše dělá z New Yorku ve vztahu k Praze (České republice) ideální místo pro realizaci tohoto výzkumu. Věřím, že newyorská dobrá praxe, kterou jsou animátorky a animátoři schopni úspěšně aplikovat i v tamních každodenně náročných tvůrčích podmínkách, může posloužit ostatním animátorkám a animátorům (české nevyjímaje) jako inspirace. Koneckonců byla to právě Signe Baumanová a její první úspěšná Kickstarter kampaň pro film **Rocks in My Pockets**, která inspirovala slovenské animátorky Ové Pictures k vlastní crowdfundingové kampani k filmu **Nina**, jak se ukázalo při společném workshopu v Praze na konci roku 2014, kde všechny sdílely své zkušenosti dobré praxe se studenty a studentkami FAMU. Silným momentem, na nějž poté ve výzkumných rozhovorech Baumanová několikrát vzpomínala, bylo také to, že mezi českými studentkami seděla i jedna z přispěvatelky oné Kickstarter kampaně, o níž Baumanová v rámci workshopu mluvila.

Avšak stejně tak jako v případě genderového vymezení této disertace ani u geografického vymezení nemá smysl vytrhovat poznatky násilně z širšího kontextu. A tak obdobně jako jsou výpovědi animátorek a ostatních žen v této práci doplněny v některých vhodných situacích výpověďmi narátorů-mužů, i newyorská a česká zkušenost jsou někdy smysluplně doplňovány zkušenostmi z Kanady a okolí New Yorku nebo postkomunistickým středo- a východoevropským kontextem.

---

110 Rozhovor s Celií Bullwinkel vedla Eliška Děcká, 3. 8. 2013, archiv autorky.

## **5 Podmínky financování nezávislého autorského animovaného filmu a jejich vliv na praxi autorek v New Yorku a Praze**

Na úvod této kapitoly chci zdůraznit, že jejím cílem (obdobně jako u kapitol následujících) není poskytnout obecný přehled o možnostech financování (případně výrobního procesu, distribuce či fungování komunity) současného nezávislého autorského animovaného filmu. Chci v nich naopak vycházet především z osobních svědectví oslovených narátorek i narátorů a dle toho s nimi také adekvátně v tradici orální historie pracovat, tj. primárně reflektovat a analyzovat, jak vnější faktory přímo či zprostředkovaně ovlivňují jejich kreativní tvorbu. Osobní zkušenosti jsou vždy ze své podstaty subjektivní, to však nijak nesnižuje jejich hodnotu a možný přínos či inspiraci pro další animátorky či animátory, kteří by se k podobným hlubším úvahám dostávali skrze statistické výzkumy jen stěží. Vždy je však dobré udržovat si kritický odstup, což ostatně platí i v případě využívání tradičních „objektivních“ písemných pramenů, jejichž vznik bývá rovněž často ovlivněn nejrůznějšími subjektivními motivacemi, vnějšími okolnostmi či dobovými ideologiemi.

### **5.1 Vývoj a proměny podmínek pro financování nezávislého autorského animovaného filmu**

Podmínky pro financování nezávislých autorských animovaných filmů jsou ovlivňovány mnoha vnějšími faktory (politickými, společenskými, historickými atd.). Čeští animátoři a animátorky to sami zažili při změně politického systému a s tím spojené změně státního financování animovaného filmu; obdobně na tom byli i jejich kolegové z ostatních postkomunistických zemí střední a východní Evropy. Bylo by však krátkozraké domnívat se, že podobná zkušenost je pro animátorky a animátory západního světa nepřenosná.

Během výzkumných rozhovorů totiž postupem času vycházelo najevo, že v každém prostředí lze s většími či menšími obměnami nalézt podobné „staré dobré časy“ nebo – s trochou nadsázky – závistivé poohlížení se za zelenější trávou v jiných zemích. Britská animátorka Ruth Lingford například vzpomínala na zlatá osmdesátá a devadesátá tamní nezávislé animace za doby podpory televizní stanice Chanel 4: *„Trochu jsem se cítila jako členka docela rozmazlené generace. ‚Proč už nemůžeme dělat žádné další filmy?‘ A pak přišlo spoustu nových mladých animátorů a měli vášně pro animaci, a protože nezažili ty podmínky, co my, tak jim to bylo jedno, a prostě točili. Ale bylo to právě za mé generace, když britská nezávislá animace dominovala celému světu, sbírala všude ceny na festivalech a šlo cítit, jak animátoři z jiných zemí tak trochu žálí.*

*A jedni z těch, co žálili nejvíc, byli určitě američtí nezávislí animátoři, protože žádná taková podpora, jakou jsme měli tehdy my, tady prostě neexistuje.*<sup>111</sup> Za pravdu jí dává i Signe Bauman se svými osobními zkušenostmi s grantovými možnostmi v USA. *„V USA se můžete ucházet o stovky nejrůznějších uměleckých grantů se svým super úžasným projektem, ale skoro nikdy nic nedostanete, protože konkurence je šíleně obrovská v porovnání s malým finančním obnosem, který se rozděluje. Existují státní instituce i soukromé nadace, ale nikdy není dostatek pro všechny.*“<sup>112</sup> Její starší kolegyně, například Candy Kugel, Emily Hubley nebo Janet Benn, vzpomínaly nostalgicky na časy sedmdesátých a osmdesátých let, kdy ani podpora od státní agentury New York State Council on the Arts (NYSCA) nebyla nedosažitelná. *„Když jsem byla mladší, byla animace opravdu dobré živobytí. Nejenže jste přežívali, ale mohli jste se mít fakt dobře. Dnes je to mnohem náročnější, ale já opravdu moc ráda dělám to, co dělám, takže to člověk musí nějak přijmout a uskromnit se trochu v životě,*“ zamýšlela se nad současnými a minulými podmínkami nezávislé autorské animační praxe v New Yorku například Candy Kugel.<sup>113</sup>

Mnoho současných amerických nezávislých animátorů a animátorek také závistivě pokukuje po sousední Kanadě a jejím systému státního financování skrze National Film Board of Canada (NFB – státní organizace, která může svou charakteristikou v mnoha ohledech připomínat fungování bývalého československého Krátkého filmu), instituci, která je synonymem té kriticky nejoceňovanější autorské animované tvorby po celém světě. Během realizace tohoto výzkumu jsem měla možnost hovořit se dvěma oceňovanými autorkami, které po mnoho let spolupracovaly s NFB nebo v ní byly přímo zaměstnány, a obě si vážily finančního i produkčního zázemí této organizace. Zároveň si však shodně uvědomovaly, že takový řízený způsob animované výroby není pro každého. *„Hlavní požadavek vždy byl, aby byly náměty nějak propojené s kanadskou kulturou a měly vzdělávací přesah, což ale pro mě neznamenovalo žádné velké omezení. Na začátku se sice vždy sešla komise, která náměty schvalovala, ale pak mě už nikdo nekontroloval, nepamatuji si ani, že bych dělala nějaké storyboardy, v tomto ohledu to bylo velmi svobodné. Takový způsob spolupráce mi naprosto vyhovoval, protože jsem spíše konzervativní vypravěč, mám ráda jasné charaktery, chci, aby jim divák rozuměl. Ale dovedu si představit, že animátor tíhnoucí spíše k experimentu by nebyl v NFB tak spokojený jako já,*“<sup>114</sup> uvedla například Leaf, zatímco Perlman, která v NFB působila později než Leaf, vzpomínala už na striktnější systém: *„Máte nějaký nápad, tak ho prezentuje na pitchingové schůzce. Zpočátku většinou nějakému*

---

111 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

112 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.

113 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.

114 Rozhovor s Caroline Leaf, 4. 4. 2014, vedla Eliška Děcká, archiv autorky.

nižšímu producentovi. Pokud se mu idea líbí, schválí vám to a přidělí nějaké nezbytné peníze na první krok, například rozpracování scénáře nebo storyboard. S tím pak zase vyrážíte do dalšího kolečka, kde už při prezentaci sedí v místnosti třeba více lidí a ti vám schvalují počátek výroby, realizaci nějaké ukázkové scény apod. Často se ale může taky stát, že se jedno a to samé kolečko opakuje, protože scénář předěláváte, měníte vizualitu apod. V posledních letech je častá i několikaletá prodleva mezi jednotlivými schvalovacími koly – ne proto, že by se jim projekt nelíbil, ale prostě proto, že nejsou peníze a musí se počkat, až se nějaké seženou. Takže v tomhle ohledu se NFB začíná přibližovat hodně pravé nezávislé animaci," zakončuje své vzpomínky Janet Perlman.<sup>115</sup>

Už z tohoto samotného popisu schvalovacích procesů je přitom patrné, že pro mnoho newyorských animátorů a jejich vysoce nezávislý styl práce by NFB, byť se svým produkčně i finančně silným zázemím, nebylo řešením. Bill Plympton se například ve své knize **Make Toons That Sell Without Selling Out** zamýšlí: „Kanadáné dělají filmy, aby oslavili kanadskou kulturu, a to je skvělé. Ale to si já nemůžu dovolit, já potřebuji vydělávat peníze. Potřebuji zaplatit své zaměstnance a chod svého studia. Takže když natočím film, který získá ceny, ale nevydělá peníze, je to pro mě tragédie.“<sup>116</sup> I Signe Baumanné vnímá možnost naprosto svobodného rozhodování i rytmu práce jako součást svého autorství, které si nedovede představit jinak. „V mém případě ten rozpočet, moje nezávislost to, jaký typ umělkyně jsem, to je všechno jedna jediná věc. Nechci dělat úhlednou dokonalou animaci, chci vyjádřit svoje nápady, jak rychle to jen jde. Je to syrové a má to energii, syrovou energii. Takže ano, ráda bych měla milion dolarů, ale díky nim to nebude víc můj styl, než když animuji za 100 000 dolarů. Nevím, myslím si, že tak to prostě je.“<sup>117</sup> Zatímco Baumanné se i přes přísné střežení svého autorského stylu občas pokouší o získání státních peněz či jiné grantové podpory, Plympton jde ve své nezávislosti ještě dál, když odmítá granty jako takové. „Nevyužívám peníze z grantů. Přijde mi, že je to příliš mnoho práce – člověk musí vyplňovat žádosti a všechno to papírování kolem, narážet na nejrůznější nesmysly a pak nakonec často přizpůsobovat projekt určitým standardům, tak aby jim přesně odpovídal, což si myslím, že může výrazně pošpinit čistotu původního konceptu. Kromě toho je tam většinou ještě velká prodleva mezi žádostí, schválením, a nakonec skutečným obdržením peněz.“<sup>118</sup>

---

115 Rozhovor s Janet Perlman vedla Eliška Děcká, 3. 5. 2012, archiv autorky.

116 Bill Plympton, *How to Make Toons That Sells without Selling Out!* Oxford: Focal Press 2012, s. 42.

117 Rozhovor se Signe Baumanné vedla Eliška Děcká, 2. 8. 2013, archiv autorky.

118 Bill Plympton, *How to Make Toons That Sells without Selling Out!* Oxford: Focal Press 2012, s. 35.



## 5.2 Státní podpora a další možnosti veřejného financování animační praxe

V českém prostředí je situace státní finanční podpory, i když by tomu mnoho animátorek či animátorů moc nechtělo věřit, o dost příznivější než v New Yorku, což ale zdaleka neznamená, že se jedná o situaci ideální. Z mnoha rozhovorů jasně vyplynulo, že právě momentální priority Státního fondu kinematografie (oficiálním názvem *Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie*) hrály u animátorek klíčovou roli v rozhodování, zda například jejich další animovaný projekt bude krátkometrážní. *„No to bylo v době, kdy nebyly ve fondu žádné peníze na krátký film, a naopak byly tak nějak otevřenější celovečerníkům. Tehdy to byla nutnost, nic jináčího nešlo, tak jsem to vzala pragmaticky, že jako jo. Navíc jsem měla knížku, která mě lákala, a navíc ono to tak dlouho trvá, že jsem si říkala, že se uvidí,“*<sup>119</sup> vzpomíná na ryze pragmatické začátky svého aktuálního celovečerního projektu například Kristina Dufková. Zároveň však také reflektovala následná rozdílná očekávání (ze strany diváků, ale i členů grantových komisí) ohledně toho, jak by měl celovečerní animovaný film vypadat – na rozdíl od jeho krátké formy, na niž byla do té doby Dufková zvyklá. *„Ten film je vlastně realistický, běžný život, akorát zachycený v animovaném médiu. Není to takový ten tradiční animovaný film z kina, zábavný, pro malé děti. A pro spoustu lidí je těžko pochopitelné, proč to má být jakože vlastně animovaný, když tam nejsou zvířátka a princezny, ale jen prostě kluk v normálním příběhu.“*<sup>120</sup> Později ještě dodala další důležitý aspekt podobných grantů, který může být snadno opominut – prestiž. *„Vlastně až teprve, co jsme dostali MEDIA grant, tak nás začali lidi poslouchat, proč vlastně chceme dělat takovýhle film. Dodalo nám to velký kredit, hlavně v tomhleto světě, kde animace extra nikoho nezajímá.“*<sup>121</sup>

Veřejná finanční podpora nezávislé animované tvorby je tedy pro české animátorky v mnoha ohledech zásadní, jak uvedla například i ze své producentské perspektivy producentka Kamila Dohnalová. *„Veřejné zdroje jsou podle mě pro krátký film a animovaný obzvláště naprosto stěžejní a nezastupitelné. Můžeme se sice snažit o VOD (video on demand) prodej nebo občas získat nějakou festivalovou cenu, ale to je velmi nepředvídatelné a nedá se s tím počítat.“*<sup>122</sup> A stejně nezbytnými se v posledních letech pro jakékoliv větší nezávislé autorské animační projekty na evropském kontinentu stávají koprodukce – především pak ty francouzské, vzhledem k tamnímu silnému postavení animačních studií i kvalitní festivalové i distribuční síti.

---

119 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

120 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

121 Tamtéž.

122 Rozhovor s Kamilou Dohnalovou vedla Eliška Děcká, 3. 6. 2017, archiv autorky.

### 5.3 Mezinárodní koprodukce

Koprodukce se v posledních letech v evropských poměrech jeví jako jeden z klíčových aspektů financování současných nezávislých autorských animovaných filmů – výhoda, která nemá v amerických podmínkách obdoby. V době realizace tohoto výzkumu měly čerstvou zkušenost s francouzskou koprodukcí jak Lucie Sunková se svým filmem **Strom**, tak Michaela Pavlátová s filmem **Tramvaj**. O francouzské koprodukcí uvažovala také Kristina Dufková i vzhledem k tomu, že její celovečerní film vzniká podle francouzské literární předlohy. „*Určitě chceme zkusit i francouzskou koprodukcí, jen ještě přemýšlíme, v jaké fázi. Určitě až potom, co budeme mít v Čechách podpořenou výrobu. Myslím, že pak budeme mít lepší pozici.*“<sup>123</sup> Reflexe Sunkové i Pavlátové se v mnoha ohledech prolínaly. Obě zmínily například stále přetrvávající předsudky západních zemí vůči údajné východoevropské nevyspělosti a neprofesionalitě, jež občas vyvolávaly úsměvné situace, které bylo třeba přejít s nadhledem. „*Myslím, že Francouzi byli nakonec hodně překvapení, kolik peněz se tu v Čechách podařilo sehnat a jak jsme dobří a profesionální. A naopak, musím říct, že když jsme jeli do Francie dělat zvuk, dopadlo to dost blbě a muselo se to pak předělávat doma. Myslím, že občas nás měli pořád za takový Bulhary – jakože zajímavý, ale ne tak vyspělý,*“<sup>124</sup> pousmála se při vzpomínkách na svou česko–francouzskou spolupráci Pavlátová.

A ačkoliv její krkolomné zážitky s nahráváním zvuku Lucie Sunková neznala, vyzdvihla sama od sebe velmi podobnou vzpomínku na důležité rozhodnutí stát si za svým zvukařem: „*Podmínkou koprodukce bylo utratit část peněz ve Francii, takže pak bylo důležité rozhodnout se správně, co dělat takhle na dálku. Posílali jsme tam část obrazové postprodukce, potom jsem měla francouzského hudebního skladatele a dělala se tam ještě míchačka zvuková. Ale třeba zvukaře jsem se rozhodla i přes doporučení mít českého, protože jsem s ním potřebovala být v denním kontaktu.*“<sup>125</sup> Upozornila tak na důležitý aspekt důkladného rozhodování, jaké části animační výroby si v dnešní době (kdy lze teoreticky vše po technologické stránce řídit na dálku) pohlídat osobně a které lze naopak delegovat. Obě autorky však zároveň shodně vnímaly zpětně zkušenost koprodukce jako velmi pozitivní, a to i z distribučních důvodů, o nichž bude řečeno více v sedmé kapitole, věnující se právě distribuci. Zároveň také obě autorky přistupovaly ke koprodukcí velmi pragmaticky a racionálně, obdobně jako výše Bauman, když komentovala svá finanční omezení. Snad nejtrefněji to shrnula Sunková: „*Někdy byla komunikace s Francií komplikovaná, ale to je prostě ta koprodukce, tak to bývá. Je v tom i spousta pozitivního, a navíc není*

---

123 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

124 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

125 Rozhovor s Lucií Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

*jiná možnost. Kdybych si chtěla všechno dělat sama doma v Čechách, tak prostě nemám ty peníze.*"<sup>126</sup>

## 5.4 Umění přizpůsobit své umění

V americkém prostředí musejí nezávislí animátoři a animátorky spoléhat mnohem více na soukromé i vlastní finanční zdroje, a proto u nich nebývá nijak neobvyklé, že finanční okolnosti zasahují přímo do způsobu jejich animované tvorby a jednotlivých kreativních rozhodnutí.

### 5.4.1 Dogma Billa Plymptona

Snad nejdál to v tomto ohledu dotáhl Bill Plympton, největší postava newyorské nezávislé animace, který již od začátku své kariéry propaguje dnes již mezi animátory známé plymptonovské dogma. Naposledy jej důkladněji vysvětlil například ve své knize **Make Toons That Sell Without Selling Out**, jež by měla dle jeho vlastních slov sloužit jako jakýsi rádce začínajícím nezávislým animátorům, kteří se chtějí prosadit. Bill Plympton zde uvádí, že animovaný film, aby na sebe vydělal a případně pomohl financovat i další budoucí projekty autora, by měl mít především tyto tři následující kvality: mě by být vtipný, krátký, levný. *„Je určitě jednodušší prodat vtipný film než vážný. Jestli chcete natočit film o vašem vnitřním boji, abstraktní film anebo film o politice, jděte do toho, ale kromě vašich rodičů váš film nikdo neuvidí. A nikdo ho nekoupí,*"<sup>127</sup> tvrdí ve své knize provokativně. A veškerá jeho krátkometrážní tvorba se tímto dogmatem opravdu řídí. Sám Bill Plympton si je však vědom, že toto dogma se týká ryze pragmatického aspektu prodejnosti krátkých animovaných filmů a nijak nesouvisí s jejich výslednou kvalitou. Je tedy důležité si uvědomit, že Plympton zdaleka neříká, že by dobré krátké animované filmy byly jen ty vtipné, krátké a levné – tento postoj je patrný, když mluví o svém konkurentovi v nominaci na ceny Oscar z roku 2006 – kanadském animovaném filmu **Ryan** režiséra Chrise Landretha: *„Jeho film porušil veškeré mé dogma. Je dlouhý, asi 16 minut, a je drahý (stál asi kolem milionu dolarů). A nebyl ani nijak zvlášť vtipný – je to tragický příběh drogově závislého alkoholika, kanadského animátora. Ale víte co? Ryan vyhrál Oscara a naprosto zaslouženě. Je to mnohem lepší film než ten můj (**Guard Dog**, 2005). Je to mistrovské dílo, ale nikdy nebude ziskový, protože byl*

---

126 Tamtéž.

127 Bill Plympton, *How to Make Toons That Sells without Selling Out!* Oxford: Focal Press 2012, s. 41.

*po produkční stránce tak drahý. Ale to je v pořádku, protože to je kanadský film a Kanadáné upřednostňují filmové ceny před finančním ziskem.*<sup>128</sup>

#### 5.4.2 Technologie a vizualita

Dogma Billa Plymptona zde zmiňuji, protož snad i díky jeho silnému a respektovanému postavení v rámci newyorské nezávislé animační komunity je patrné, že do jisté míry ovlivnilo (i když ne třeba ve své komplexní podobě) mnoho dalších newyorských animátorek a animátorů. Například Debra Solomon založila celou svou animační kariéru na děláním vtipných filmů, za což dle vlastních slov vděčí i své předcházející dlouhé praxi na poli ilustrace, když kreslila vtipné karikatury a obrázky například i pro prestižní časopis **The New Yorker**. *„Když jseš ilustrátorka osmnáct let jako já, tak už víš, jak přistoupit ke všem možným tématům, předmětům, máš už metaforu v malíku. Víš, jak si to všechno přizpůsobit, aby se ti to dobře kreslilo. Děláš kresbu, abys někomu jinému na druhé straně stolu něco sdělila. Jestli tvůj vtip nepochopí, tak to prostě znamená, že musíš začít pracovat zase od začátku.*<sup>129</sup>

Signe Baumane je zase zvyklá už před výrobním procesem i v jeho průběhu neustále vymýšlet, jakým způsobem ušetřit čas a výrobní náklady, jako v případě jejího prvního celovečerního filmu **Rocks in My Pockets**: *„Další věc, na kterou jsem spoléhala, že by mi mohla ušetřit peníze, byl menší počet animačních kreseb, které na rozdíl od Billa Plymptona bude třeba udělat. To je taky hlavní důvod, proč je celý film provázen komentářem mimo obraz, který trochu odpoutává pozornost od statictějšího obrazu. Mimochodem Bill Plympton třeba o mých krátkých filmech **Teat Beat of Sex** tvrdí, že to vlastně nejsou ani animované filmy, ale takové powerpointové prezentace (smích). Já se na něj nezlobím, v podstatě má pravdu, protože se tam opravdu skoro nic se nehýbe. Místo animace je tam střih po každých třiceti obrázkách, takže rychle střih, střih, střih, aby si toho nikdo nevšimnul. Hlavně se tam opakuje pár klíčů jako mrkání očí apod. Ale i když se nic moc nehýbe, tak děj filmu běží bezvadně, to je pro mě vždycky nejdůležitější. A s podobným odhodláním jsem přistoupila i k **Rocks in My Pockets**, už když jsem začala sepisovat scénář.*<sup>130</sup>

Baumane také velmi otevřeně mluvila o tom, jak těžké a stresující bylo pro ni jen samotné rozhodnutí opustit po finanční stránce bezpečnější vody krátkometrážní tvorby a zkusit konečně celovečerní animovaný film, k němuž po mnoho let sbírala odvalu, především kvůli jeho finanční náročnosti v amerických převážně sebefinancujících podmínkách nezávislé animační tvorby. *„Víš, jako žena si myslím, že jsem docela praktická osoba. Sním jen do té míry, jak mi to*

---

128 Tamtéž, s. 42.

129 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

130 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.

okolnosti dovolí. Takže když se mi, řekněme, podaří ušetřit pět set dolarů, snažím se je investovat zpátky do filmu a jako realisticky uvažující člověk je tedy investuji do krátkého filmu. Protože jen takový film si za ty peníze můžu dovolit. A jakmile pak dokončíš jeden krátký film, uděláš další a další a říkáš si: tak, už jsem na to přišla, jde to. A pokračuješ dál. A než si to stačíš uvědomit, zestárneš a máš na kontě jen spoustu krátkých filmů.“<sup>131</sup> Pro Bauman se přelomovým okamžikem v její autorské tvorbě stala paradoxně realizace jedné zakázky, na niž si vzpomněla jako na startovní bod celé své celovečerní animační cesty v jednom z našich rozhovorů: „Před pár lety jsem v Miláně realizovala velkou nástěnnou malbu. Nikdy jsem nic takového nedělala, ale řekla jsem si: jasně, za peníze přeci cokoliv! Překvapivě to dopadlo dobře a následovala další zakázka v Miláně na sochy z recyklovaného papíru. Naposledy jsem je dělala jako dítě z legrace, ale oni chtěli několikametrové skulptury. Zkrátka jsem vůbec nevěděla, jak na to, ale řekla jsem, ať mi přinesou lepidlo a hodně papíru a že se do toho pustím. Jakmile jsem si k té hromadě novin s tváří Berlusconiho druhý den sedla, moje původně velmi vágní idea začínala být čím dál tím lepší a lepší. Možná právě díky tomu, že nejsem profesionální sochařka, začaly mé ruce záhadným způsobem samy vytvářet nové, originálnější nápady, než byl ten původní. Uvědomila jsem si, že by to mohlo fungovat i v životě obecně – pevně si stanovit zdánlivě nepředstavitelný cíl a nepříznivé okolnosti a překážky řešit až cestou. Začala jsem uvažovat, co bych v životě chtěla, ale vždycky se bála, protože mi to přišlo nemožné. Došlo mi, že to vždycky byl celovečerní film.“<sup>132</sup>

V českém prostředí se v rozhovorech podobné uvažování o financích, které by přímo zasahovalo do výroby autorského filmu, objevovalo u animátorů a animátorek v mnohem menší míře. Většinou se týkalo především uvažování v rozmezí celovečerní versus krátkometrážní film, kde však dle podrobnějších výpovědí vyšlo posléze mnohdy najevo, že v tomto ohledu je stejně tak důležitá motivace kvalitnější distribuce, a tedy většího diváckého dopadu (viz podrobněji kapitola číslo sedm), anebo přemýšlení o ufinancovatelnosti technologie loutky. V českém prostředí mají s touto technologií zkušenosti (stejně jako s kreslenou animací a jsou tedy schopni srovnání) například Kristina Dufková anebo autorská dvojice Bára Zadražilová a Filip Pošívač (**Až po uši v mechu**), kteří pro tento výzkum poskytli své porovnání a postřehy ohledně rozdílných financí i stylu práce. „Už jen ta samotná loutka je hodně drahá záležitost. Má speciální kostru, která se musí nechat vyrobit. Říká se, že to umí dva lidi v republice (smích). A potom je na každé loutce spousta různé práce, schází se na ní hodně všelijakých profesí. Například třeba vlásenkářka dělá paruky, jiný musí vyrobit polyuretanové ruce, výtvarník zase přimodeluje a namaluje hlavičky. A hlaviček musí být hned několik (sedm, osm) s různými výrazy. Potom ještě připočítejte oblečení a máte loutku, která sama o sobě stojí desetitisíce. Takže už jenom tahle startovní

---

131 Tamtéž.

132 Tamtéž.

částka je třeba velký rozdíl oproti kreslené animaci, kde vám stačí papír nebo počítač.<sup>133</sup> Kristina Dufková k tomu dodává, že s vysokou finanční náročností se zvyšuje také její osobní zodpovědnost jako autorky: „Loutkový film, to je práce na docházení, musím tam pravidelně být a všechno kontrolovat, protože všechno je tak drahé a pracné, že se to pak už často nedá předělat. A když se pak třeba nestihá, tak je z toho člověk takový rozlítaný. Kdežto u toho kresleného filmu dřív, to jsem byla pěkně koncentrovaná doma na jednom místě.“<sup>134</sup>

## 5.5 Crowdfunding

Čím dál více nezávislých animátorek a animátorů se v posledních letech obrací s žádostí o financování svých připravovaných projektů přímo na své fanoušky formou crowdfundingu skrze nejrůznější webové platformy. V USA a mezinárodně patří mezi nejvyužívanější webová platforma Kickstarter (například Signe Baumannová nebo Bill Plympton) nebo Indiegogo (Jan Švankmajer), v českém prostředí potom třeba Hihit (film **Až po uši z mechu** Bány Zadražilové a Filipa Pošívače) nebo Startovač (Lucie Sunková nebo slovenské animátorky Ové Pictures a Joanna Kozuch). Nezávislý animovaný film se ke crowdfundingu obrací jednak kvůli nedostatku státního financování, jednak kvůli specifické časové a s tím spojené finanční náročnosti výroby animace. Roli zajisté hraje také okolnost, že nízká návratnost financí v rámci distribuce mnoho jiných investorů či distributorů neláká. Neopominutelným faktorem motivujícím animátorky a animátory ke crowdfundingu je bezpochyby také pevná soudružnost nezávislé animační komunity, která se projevuje právě během takovýchto kampaní, například na sociálních sítích (viz obrazová příloha č. 5, 6, 7).

Vedle sdílení a motivování ostatních k zapojení do kampaně mohou někteří animátoři publikovat své doporučení i přímo na webu probíhající kampaně, tak jako to v případě nedávno úspěšně dokončené kampaně Signe Baumannové udělal Bill Plympton. „Prosím všechny své fanoušky a přátele, aby pomohli Signe v její snaze zaujmout toto exosé do zamotaného světa mužské a ženské vášně. Hollywood nemá koule na to podpořit takový přímý a sexuálně upřímný animovaný film režírovaný ženou. Já sám taky přispěju a doufám, že vy taky, protože tak podpoříte nezávislý film, z něhož se stane skvělé umělecké dílo s příběhem, který stoprocentně potřebuje být vyprávěn v tomto světě,“ uvedl Plympton, který byl na stránce představen jako král nezávislé animace.<sup>135</sup> Možná

---

133 Rozhovor s Bárou Zadražilovou a Filipem Pošívačem vedla Eliška Děcká, 4. 4. 2016, archiv autorky.

134 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

135 „My Love Affair with Marriage“ [online]. Kickstarter.com. 2017. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.kickstarter.com/projects/1055277857/my-love-affair-with-marriage>.

i díky této vzájemné podpoře a soudržnosti je mnoho kampaní z oblasti nezávislého animovaného filmu úspěšných, bylo by však naivní domnívat se, že pouze přejícnost nezávislé animační komunity postačí, jak o tom svědčí i zkušenosti samotných autorek. „*Během posledních dvou tří let jsem se připravovala na tuto kampaň (**Rocks in My Pockets**). Pravidelně jsem přispívala na svůj blog a byla jsem aktivní na Facebooku. Říká se, že když máte na Facebooku víc jak 1000 přátel, výrazně to zvyšuje vaše šance, že uspějete při Kickstarter kampani. Velmi to s tím údajně souvisí. Takže když za mnou dneska někdo přijde s tím, že chce zítra začít Kickstarter kampaň, má první otázka je: ‚Kolik máš přátel na Facebooku?‘ (smích) Protože Kickstarter opravdu není jen o síle toho samotného projektu. Například celý poslední rok jsem pravidelně každé úterý psala nové informace na svůj blog, i když to bylo pro mě velmi časově náročné, byla jsem uprostřed natáčení filmu. Ale prostě jsem chtěla udržovat lidi, kteří by mohli být v budoucnu mí potenciální dárci, v neustálém kontaktu se mnou. A tak jsem psala články o tom, jak mívám deprese, jak pokračuje práce na filmu a všechno, co by mohlo být pro lidi přitažlivé. Pravidelně jsem byla i na Facebooku. Tím myslím, že jsem nejen psala, ale i komentovala a lajkovala, snažila se, aby mě bylo co nejvíc vidět. Tenhle postup podle mě přesně odráží princip sociálních médií – po mnoho let jen dáváte a dáváte, a když pak přijde konečně váš čas, požádáte.“<sup>136</sup> Výše popsaná náročnost naznačuje, proč se animátorky či animátoři často pouštějí do crowdfundingové kampaně jedině s profesionální pomocí. „*Pro Kickstarter kampaň jsme najali speciálně manažera. Potřeboval od nás třeba fotografie, rozhovory, natáčel nám tady za zády videa, jak tady těžce pracujem, jak tady otročíme (smích). Chtěl vědět, kolik kreseb musím udělat a tak. Taky se po celou dobu kampaně staral o Twitter a Facebook. Nevím, jak bychom to zvládli bez něj. Je to prostě práce na celý úvazek,*“ sdílela svou zkušenost Desiree Stavracos ze studia Billa Plymptona.<sup>137</sup> Podobnou zkušenost měla i Lucie Sunková: „*Překvapilo mě, kolik je na tom práce, a zase sama jako autor bych do toho nešla. Zase tam bylo zásadní, že tam byl ten producent, který to pomáhal dávat celý dohromady plus tým lidí ze studia, kteří dávali dohromady různé články a věci, co k tomu bylo zapotřebí. Takže to bylo docela velké. Byla to velká zkušenost. Ale brali jsme to, že to je zároveň i velká propagace, není to jenom o tom vybrat peníze.*“<sup>138</sup>*

Ve své výpovědi tak zmiňuje bonusový faktor crowdfundingových kampaní – propagaci. Především v českém prostředí, kde jsou finanční částky požadované od fanoušků obvykle výrazně nižší než v USA,<sup>139</sup> neberou autoři a autorky jako

---

136 Rozhovor se Signe Baumann vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.

137 Rozhovor s Desiree Stavracos vedla Eliška Děcká, 15. 8. 2013, archiv autorky.

138 Rozhovor s Lucií Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

139 Například zatímco Signe Baumann žádala úspěšně ve svých kampaních postupně o 42 000 dolarů a 124 670 dolarů, Lucie Sunková usilovala (rovněž úspěšně) o pouhých 75 000 Kč a autorská dvojice Bára Zadražilová a Filip Pošívač dokonce o 60 000 Kč.

jedinou motivaci ke crowdfundingu jen finance, ale i touhu zjistit, jaký je o jejich budoucí film mezi fanoušky zájem. Například Bára Zadražilová, která společně s Filipem Pošívačem realizovala Hihit kampaň pro jejich film **Až po uši z mechu**, uvedla: „Možná ještě větší přínos než samotné vybrané peníze bylo to, že normálně dostáváte granty od nějaké komise, vcelku anonymně, kdežto tentokrát jsme najednou přesně viděli, kdo třeba z našich přátel nebo rodiny nás podpořil. A to bylo strašně milé, taková přímá podpora. Jako jedna z odměn byla třeba komentovaná prohlídka v animačním studiu Hafan Film, a to byla pro mě během našeho dlouhého natáčení taková vzpruha, protože jsem najednou viděla, jak to lidi doopravdy zajímá, že nám fandí. Bylo to moc milé, ráda na ty prohlídky vzpomínám.“<sup>140</sup>

## 5.6 Jiné placené zakázky

I přes výše zmíněné různorodé možnosti financování se stále mnoho animátorek a animátorů musí spolehnout na financování svých autorských filmů z vlastních zdrojů. „Většina financování pochází z jeho vlastních zdrojů, z reklam, merchandisingu, ale hlavně reklamních zakázek. Naše studio je taky hodně malé a efektivní, je to velmi rychlá a přímočará produkce, takže profity, které pak z takových zakázek plynou, jsou docela velké, takže si může skrze ně dovolit financovat další nadcházející filmy,“<sup>141</sup> uvedla v rozhovoru například tehdejší producentka studia Billa Plymptona Desiree Stavracos. Tento způsob financování je typický především pro americké prostředí, kde, jak už zaznělo výše, není tolik veřejných grantových možností jako v Evropě, a tedy i v ČR, na druhou stranu lze najít i některé autorky a autory v evropském prostředí, kteří upřednostňují financovat si své většinou velmi osobní filmy sami, aby tak při nich měli naprostou tvůrčí svobodu. Příkladem mohou být některé osobní animované eseje Soni Jelínkové.

Tito autoři a autorky potom v podobných případech často financují svoji autorskou tvorbu skrze tvorbu zakázkovou. Přitom, jak vyšlo v mnoha rozhovorech najevo, je mnohdy i pro samotné autorky a autory těžké rozlišit, kde končí zakázka a proměňuje se v tvorbu autorskou, zvláště když pracují na zadání, které je jim osobně blízké, nebo když mají od zadavatele maximální tvůrčí svobodu. Na opačné straně spektra se zase objevilo mnoho animátorů, kteří naopak preferují naprosté oddělení těchto dvou světů a někdy i záměrně

---

Výjimku tvoří mezinárodní kampaň Jana Švankmajera k jeho aktuálnímu celovečernímu projektu **Insects**, kterému se na webovém portálu Indiegogo podařilo vybrat od fanoušků téměř 300 000 dolarů.

140 Rozhovor s Bárou Zadražilovou a Filipem Pošívačem vedla Eliška Děcká, 4. 4. 2016, archiv autorky.

141 Rozhovor s Desiree Stavracos vedla Eliška Děcká, 15. 8. 2013, archiv autorky.



vyhledávají zakázky, při nichž pracují zcela jiným způsobem než při své kreativní tvorbě.

### 5.6.1 Jasně oddělení zakázkové a vlastní autorské tvorby

K tomuto typu autorů patří například Debra Solomon, která už od začátku své animační kariéry brala své filmy jako nevýdělečnou uměleckou tvorbu. *„Já vím, že existují lidé, kteří dokážou vydělat nějaké peníze svými nezávislými filmy, ale můj problém taky je, že jsem neuvěřitelně neorganizovaná. Neumím rozběhnout ten dobře naolejovaný stroj, co by vyráběl filmy a dostával je potom co nejvíce k publiku. Já prostě беру své filmy jako svoje umění, to je celé.“*<sup>142</sup> Tento přístup si však Solomon může dovolit díky své dlouholeté praxi na poli ilustrace – v ní má i dnes mnoho zakázek, které ale bere ryze pragmaticky a výdělečně. *„Jsem jako šlapka, když zrovna nepracuji na svých vlastních věcech,“* říká s nadsázkou a dodává: *„Za peníze udělám cokoli: ilustrace, úvodní titulky, TV pořady pro FOX, animované reklamy... jen řekni cenu a já to udělám. Když jsem začínala jako ilustrátorka, dělala jsem třeba telefonní seznamy, misky pro psy, blahopřání – opravdu úplně cokoli.“*<sup>143</sup>

Obdobně jsou i v českém prostředí především absolventky a absolventi animace na UMPRUM schopni živit se také designem nebo třeba zmíněnou ilustrací. Některé zakázky mohou být kreativnější a autorky je berou částečně i jako vlastní autorskou tvorbu, jindy, tak jako v případě Solomon, se stavějí k zakázkové činnosti především pragmaticky. *„Albatros, to je spíš taková tovární výroba mezi českými nakladatelstvími, člověk se tam pořád musí hádat s grafikem, aby ti ty kresby třeba normálně zrcadlově neobracel. Ale zas na druhou stranu je třeba super, že když je u Albatrosu dotisk, tak dostaneš normálně celý honorář znovu. Takže máme doma nový kotel (smích),“* svěřila se o výhodách některých zakázek Anna Mastníková.<sup>144</sup>

### 5.6.2 Propojení zakázkové tvorby s vlastní tvorbou autorskou

Mnoho z oslovených autorek či autorů však dokáže ve svých ilustračních zakázkách najít prostor pro volnou tvorbu a někteří je vyloženě chápou jako svou tvorbu autorskou, například Filip Pošívač spolupracující s nezávislým nakladatelstvím Běží liška anebo Galina Miklínová, jejíž ilustrace pro sérii knih o Lichožroutech stály přímo u zrodu jejího stejnojmenného celovečerního filmu. Také například Alexandra Hetmerová v rozhovoru uvedla, že i při těch mainstreamovějších zakázkách si dovede v ilustraci najít prostor pro vlastní

---

142 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

143 Tamtéž.

144 Rozhovor s Annou Mastníkovou vedla Eliška Děcká, 20. 4. 2016, archiv autorky.

autorský styl, v jejím případě do značné míry podobný s tím animačním: „Baví mě dodělávat tam takový ty malý fórečky, jakože třeba ptáček v čepici, co vykukuje za sloupkem. Je to vlastně docela podobný animaci, možná i proto mě to tak baví nebo proto mě oslovují, protože v té ilustraci dělám vlastně pořad hodně typově podobné věci – takový ty velký dvoustrany s milionama figurek a fórků.“<sup>145</sup>

Některé autorky pak přímo uvedly, že berou práci omezenou specifickým zadáním zakázky jako autorskou výzvu. „Ráda pracuji na reklamních zakázkách. Ráda dostávám zapláceno a baví mě pracovat v rámci nějakých mantinelů, protože někdy, když musíte, jako u vlastní práce, vymýšlet úplně všechno, může to být taky docela vyčerpávající,“ přišla s osobitým pohledem na zakázkovou tvorbu například Ruth Lingford.<sup>146</sup> Podobně se ostatně vyjadřovaly i některé stále ještě studující animátorky, když hovořily o školních zadáních, které svými mantinely vlastně mohou připomínat pozdější zakázkovou tvorbu. „Vždycky, když dostaneme ve škole zadání, snažím se z toho od první chvíle nějak vyvléknout a obejít to, protože zadání opravdu nemám ráda. A tak vznikl tenhle **Trikový soubor**,“ uvedla například studentka UMPRUM Ester Nemjóová.<sup>147</sup> Z vlastní divácké perspektivy bych k tomu dodala, že když jsem jako autorka textů pro **Kluzurní knihu FAMU** viděla mnoho podobných tematicky či stylově vymezených školních zadání, musela jsem konstatovat, že často byly svou nápaditostí pro mě osobně silnějším diváckým zážitkem než zcela volná studentská tvorba.

S ještě jinou perspektivou, jak může být zakázková tvorba autorsky obohacující, přišla potom Maria Procházková, když vyzdvihla, že zatímco ve vlastní tvorbě se musí animátoři často uskrovnit, v tvorbě zakázkové mohou těžit z větších rozpočtů: „Pro mě bylo na téhle zakázce například fakt skvělé, že jsem si mohla třeba vyzkoušet kameru rychloběžku (točit s ní jakože zpomalené záběry) anebo třeba i to 3D jsem tam dělala úplně poprvé. Protože na druhou stranu zase musíš uvažovat reálně, ve tvém vlastním filmu, kdo ti dneska dá peníze na tři děčko.“<sup>148</sup>

### 5.6.3 Propojení zakázkové tvorby s neziskovým sektorem, vzděláváním a sociálními tématy

Specifickou kategorií zakázkové tvorby, která je v posledních letech čím dál více vidět i pro veřejnost nezajímající se primárně o autorskou animaci, je propojení a využití specifického animačního jazyka pro účely neziskového

---

145 Rozhovor s Alexandrou Hetmerovou vedla Eliška Děcká, 21. 4. 2016, archiv autorky.

146 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

147 Rozhovor s Ester Nemjóovou vedla Eliška Děcká, 26. 4. 2016, archiv autorky.

148 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

sektoru. Samy animátorky v rozhovorech uváděly, že tento typ spolupráce je, co se zakázek týče, nejvíce osobně naplňuje. „Dělám teď na velkém projektu o náhradní rodinné péči. Sice je za to jen jakože tři padesát, ale zas máš úplně volnou ruku a je to strašně důležitý a prospěšný téma. A je to taky poprvé, co si dělám komiks, knížku, plakáty, spoty, a ještě animaci do jejich dokumentu. Takže budu mít tu jednu stejnou věc proleznou ze všech možných úhlů, což mi přijde jako moc dobrý. A to mě baví,“<sup>149</sup> promluvila o své aktuální zkušenosti například Maria Procházková. Podobnou zkušenost z amerického prostředí sdílela Candy Kugel: „Moje nejoblíbenější zakázky jsou z oblasti vzdělávání, protože doopravdy věřím tomu, že pro vzdělávání je animace jako dělaná. Dělali jsme od **Sesami Street** po věci pro Planned Parenthood, přes nějaká témata o pubertě, tak aby se děti o tom nestyděly mluvit. Taky jsme vyrobili asi osm krátkých online videí pro TED-Ed, zase velmi nízký rozpočet, takže jsem na tom dělala prakticky jen já, ale i tak jsou tyhle TED-Ed věci pro mě jedny z nejoblíbenějších.“<sup>150</sup>

Projekt TED-Ed<sup>151</sup> (přidružená aktivita celosvětového projektu neziskové organizace TED proslavené především díky sérii krátkých přednášek TED Talks) nabízející mimo jiné online animovaná krátká vzdělávací videa je také výmluvnou ukázkou, jak úzce je semknutá a spolupracující newyorská nezávislá komunita. Od doby, kdy se k projektu připojila bývalá produkční studia Plympton, animátorka a producentka Biljana Labovic, zapojila do projektu velké množství newyorských nezávislých animátorů. Bylo zajímavé sledovat, jak postupně téměř ve všech rozhovorech zaznělo její jméno a objevily se filmy, které pro ni animátorky a animátoři natočili. Přesto, jak uvádí i Kugel, že rozpočty na tyto projekty nebyly nijak závratné, mnoho narátorek na tuto spolupráci rádo vzpomínalo právě pro nemonetární přidané hodnoty, jako je důležitost tématu anebo také vysoká sledovanost těchto videí online.

#### 5.6.4 Budoucnost zakázkové tvorby

Pro mnoho animátorek, pro něž je vize náročného života zcela podřízeného nezávislé autorské animaci a vlastní volné tvorbě (tak jak jej vede například Signe Baumann) příliš radikální, je vize podobně příjemných (a dobře placených) zakázek, kde mohou aspoň nějakým způsobem uplatnit svůj kreativní přínos, cestou, jak si vydělat dostatek finančních prostředků, aby si jednou za čas mohly natočit svůj osobní volný autorský film. Tak to v rozhovoru popsala například Celia Bullwinkel: „Mým cílem není být filmařkou na plný úvazek, ale udělat si

149 Tamtéž.

150 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.

151 „TED-Ed“ [online]. TED.com. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.ted.com/about/programs-initiatives/ted-ed>.

*jednou za čas vlastní autorský film a mít z toho radost a mezitím mít tu možnost vybrat si z lepších zakázkových projektů. Ráda bych třeba režírovala reklamu, místo abych na ní jen pracovala. Pro mě je to všechno o míře kreativní kontroly ve výrobním procesu. Kreativní kontrola v rámci větších projektů – to je to, co chci.*<sup>152</sup> Obdobně i zkušenější animátorka Yvonne Grzenkovicz věří, dle vlastních zkušeností, že se stoupající reputací její firmy bude rovněž pracovat na „kreativnějších zakázkách: „*Děláme animovaný obsah pro kohokoliv, hudební videa, obchodní info-grafiky, streamovací videa atd. Taky vyrábíme pro klienty krátká animovaná videa. A někdy je to super a někdy je to noční můra. Ale čím dál tím víc opravdu dobrých klientů se vrací zpátky, takže jsem optimistická.*“<sup>153</sup>

Podobně pozitivně vidí svou budoucnost i Candy Kugel, jejíž studio se specializuje především na tradiční kreslenou animaci: „*Víme, jak udělat tradiční kreslenou animaci. Specializujeme se na to. Lidi v animaci už tuhleto dovednost moc nemají. Nechtějí to dělat. Začíná to mít takový punc umělecké řemeslnosti, takže nám to umožňuje požadovat o něco větší rozpočty, a očekávám, že se rozpočty budou ještě dál zlepšovat. Například z TED-Ed nás oslovili vyloženě z toho důvodu, že chtěli kreslenou animaci. No, a nakonec jsme s tím filmem pro ně tehdy vyhráli festival ASIFA East.*“<sup>154</sup> Prozaicky to pak v českém prostředí shrnula Maria Procházková: „*Já to vidím docela optimisticky. Ta doba, kdy si každý technik/grafik mohl a taky udělal animaci sám u sebe doma, už našťastí polevuje a lidi už začínají vidět rozdíl mezi animací a „animací“, takže já věřím, že to bude dobrý.*“<sup>155</sup>

## **5.7 Závěrečné shrnutí kapitoly – podobnosti a rozdíly mezi New Yorkem a Prahou**

Podmínky financování nezávislé animované tvorby v Praze a New Yorku se výrazně liší. Zatímco pro české animátorky je státní/veřejná grantová podpora základem, na kterém staví své další kroky, pro americké animátorky je to jen jedna z možností, s níž navíc není příliš radno počítat vzhledem k nepoměru mezi množstvím grantových prostředků a počtem zájemců.

Americkým autorkám tak často chybí nejen finanční prostředky, ale především čas, který mohou evropské autorky nad svým dílem strávit díky státním či evropským dotacím nebo nejrůznějším mezinárodním koprodukcím. Tato absence největšího animačního luxusu – času – pak přímo ovlivňuje i výslednou podobu americké nezávislé animační tvorby, která tak z logických

---

152 Rozhovor s Celií Bullwinkel vedla Eliška Děcká, 3. 8. 2013, archiv autorky.

153 Rozhovor s Yvonne Grzenkovicz vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

154 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.

155 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

důvodů může jen těžko dosahovat například stejné výtvarné či zvukové preciznosti jako mnoho nezávislých evropských animovaných filmů, včetně těch českých.

Zároveň však vyplynulo z rozhovorů realizovaných s českými animátorkami, že ani jejich situace není zdaleka ideální. Často se ocitají ve vleku momentálních finančních příležitostí, které mohou vést až k tomu, že se třeba na základě aktuálního nastavení státního dotačního systému rozhodují, zda tvořit v celovečerním či krátkém formátu, které je přitom obzvláště v nezávislé animaci autorsky velmi rozdílné. Obdobně i koprodukční finance jsou přes mnoho svých nesporných výhod často spojeny s autorskými ústupky.

To, co mají obě animační komunity společné, je, že jak v Praze, tak i v New Yorku se začínají více obracet na fanouškovskou komunitu nezávislé animace a intenzivněji s ní pracovat. Zatímco v New Yorku mají v crowdfundingu větší tradici i úspěchy, také díky rozdílné tradici občanské společnosti a individuálního dárcovství, v ČR se tato forma fundraisingu začíná pomalu víc a víc prosazovat. Velkou roli v tom hrají právě inspirace úspěšnými americkými kampaněmi.

Animátorky i animátoři si také na obou stranách Atlantiku začínají více uvědomovat jeden pro financování nezávislé autorské animované tvorby důležitý fakt –že fundraising v této specificky okrajové oblasti není nikdy jen čistě o financích samotných, ale že může například napomoci také rozšíření fanouškovské komunity (crowdfunding) nebo třeba zvýšit prestiž projektu (evropské granty, koprodukce atd.).

Možná nejdůležitější kvalitou pro každou nezávislou animátorku či animátora je však umění prostě se přizpůsobit aktuální finanční situaci a pokračovat v procesu tvorby, který je často tak dlouhý, že se během něj mohou vnější finanční podmínky pro animaci i několikrát změnit.

## **6 Specifika výrobního procesu nezávislého autorského animovaného filmu a jejich vliv na praxi autorek v New Yorku a Praze**

Jedním z hlavních témat, které se pravidelně vracelo do všech konverzací s animátorkami i dalšími aktéry na poli nezávislé animace, bylo vyrovnávání se s výzvou časové náročnosti vzniku animovaného díla. Vzhledem ke specifické pookénkové výrobě animovaného filmu (tzv. frame by frame) je animace na rozdíl od plynulého natáčení například hraného filmu či dokumentu výrazně časově náročnější, především pokud vezmeme v potaz poměr trvání výroby k trvání výsledného díla. Tento neopominutelný faktor pragmaticky zasahuje do nejrůznějších aspektů animační praxe, ať už se jedná o volbu animační technologie, či výslednou podobu scénáře, způsob vyrovnávání se s každodenními úskalí animační práce, volbu spolupracovníků (jako třeba producenta/producentky) či rozdělení pracovních úkolů při výrobě obecně.

Cílem této kapitoly přitom není vyvolat u čtenáře ve stylu tradičních obrozeneckých textů emocionální angažovanost nad „těžkým životním údělem animátorek“, nýbrž uchopit problematiku specifické časové náročnosti výroby animovaného filmu z výše zmíněných praktických (a pragmatických) úhlů pohledu, a následně tak identifikovat a analyzovat nalezené formy dobré praxe – jak se s tímto neodmyslitelným aspektem animované tvorby co nejlépe autorsky vyrovnat.

### **6.1 Důležitost volby tématu – workoholismus, vyhoření, obsese**

Specifická časová náročnost animované tvorby výrazně ovlivňuje nezávislé animátorky již na úplném počátku vzniku jejich dalšího díla. Nebývá nikterak neobvyklé, že ve filmografii jednotlivých animátorů existují dlouhé časové proluky. To lze na jednu stranu zajisté přičítat složitému a zdlouhavému procesu shánění financí na nezávislou animovanou tvorbu, na druhou stranu však, jak také vyplynulo z výzkumných rozhovorů, je často odsunutí startu nového projektu iniciováno samotnou autorkou. Vědomy si dlouhého, v případě celovečerního filmu i několikaletého období, které budou novému příběhu/tématu věnovat, jsou autorky (především ty zkušenější) často opatrné a důkladné při rozhodování o obsahu nového projektu. *„Musí to být něco, ohledně čeho cítíš fakt hodně silnou obsesi, protože ten výrobní proces je tak dlouhý. Někdy můžeš třeba sama sebe nalákat na něco, čemu věříš, že je to ono, že tě to fakt strašně*

*zajímá, ale pak si postupem času uvědomíš, že vlastně ne,*" postřehla například během své kariéry Ruth Lingford.<sup>156</sup>

U Michaely Pavlátové zase vstupuje do procesu rozhodování velmi výrazně její vlastní vnitřní kritik, kterého si během své dlouhé praxe vybudovala. *„Čím seš starší, tím víc hledíš na to, kolik času to zabere. Dokážeš si to líp představit. A taky si říkáš, kolik těch věcí asi ještě stihnu udělat? Má smysl, abych trávila čas s tímhle? Protože taky jako mnohonásobný člen všech možných porot i jako pedagog si ten svůj film vymyslím a rovnou si ho zkritizuju. Hned třeba vidím, že ten nápad není žádná bomba, kvůli které by stálo za to se do toho pouštět.“*<sup>157</sup>

Podobně ovlivněná účastí na festivalech a sledováním tvorby (a jejích nedostatků) ostatních byla i newyorská začínající animátorka Maryam Hajouni, která v době našeho prvního rozhovoru uvažovala o námětu svého samostatného debutu. *„Mám pár nápadů, ale jsem perfekcionistka, takže chci přijít s opravdu silným příběhem. A taky, protože jsem viděla už tolik hezkých animovaných filmů, ale s velmi špatným příběhem, to chci u své věci opravdu udělat jinak.“*<sup>158</sup>

Obdobně důležitá jako najít pro sebe autorsky správné téma se v rozhovorech ukázala také schopnost rozhodovat se o prioritách v rámci své animační tvorby a hlídat si autorskou linii, která snadno může být zatlačena do pozadí množstvím nejrůznější zakázkové tvorby, kterou většina nezávislých animátorek a animátorů musí vykonávat z finančních důvodů, ale která je většinou vnitřně zdaleka neuspokojuje tak jako tvorba autorská. *„V podstatě jsem se dostala do fáze, kdy dělám jen ty věci, co mě baví. A taky jsem se musela naučit odmítat věci, které mě nezajímají, protože dřív jsem měla pocit, že to je blbý, něco odmítnout. Protože tebe to musí těšit, aby to bylo dobrý. Ve chvíli, kdy tě to netěší, tak je mnohem těžší do toho dát tu energii. A vzhledem k tomu, že já jsem tak trochu workoholik, tak je dobrý si najít nějaký must, podle kterého vím, co z toho seznamu práce odstraním,“*<sup>159</sup> uvedla v českém prostředí například Maria Procházková. A newyorský animátor Andy London pracující v autorské dvojici se svou manželkou Carolyn se nebál přímo otevřeně přiznat: *„Pro mě je důležité, abych si jednou za čas udělal svoji vlastní věc, autorský film. Už vím, že když se mi to nedaří, dostávám se do depresí.“*<sup>160</sup>

---

156 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

157 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

158 Rozhovor s Maryam Hajouni vedla Eliška Děcká, 31. 7. 2013, archiv autorky.

159 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

160 Rozhovor s Andym a Carolyn Londonovými vedla Eliška Děcká 03. 11. 2016, archiv autorky.

## 6.2 Volby ohledně vizuální podoby filmu

### 6.2.1 Volba procesu animování

Stejně důležité jako rozhodování, o čem následující autorský projekt bude, se z rozhovorů jeví zamýšlení hned na začátku nového projektu, jakým způsobem (technikou) danou látku pojmout. Do rozhodování vstupuje jednak faktor různé časové náročnosti, jednak ochota/neochota pracovat v týmu či naopak individuálně, a samozřejmě také finanční možnosti (viz pátou kapitolu), ale i třeba ryze osobní nastavení autorky – zda je orientovaná spíše na proces výroby nebo na výsledek samotný. Není totiž zdaleka pravdou zažitá představa veřejnosti, že všichni animátoři se rádi donekonečna nimrají ve své práci a nevnímají takto strávený čas jako ztracený. Například Signe Baumane patří mezi jasné výjimky z tohoto pravidla: *„Všechno, co chci, je vyprávět příběh. Nezabývám se tolik kvalitou kresby (tedy zabývám, protože po většinu času nejsem schopna nakreslit to, co přesně bych chtěla, a to mě pěkně frustruje). Podle mě nemám vůbec vhodnou povahu na animátorku – já mám povahu tanečnice – chci okamžité uspokojení z živého vystoupení. Naopak animace a její opožděný efekt předvádění, to, že dlouho neznám reakce publika, to mě často dovádí k šílenství.“*<sup>161</sup> Naopak Candy Kugel patří mezi animátorky, jimž přináší největší uspokojení právě samotný proces, a tak jí nevádí trávit více času s dopracováváním posledních detailů. *„Ve škole se teď učí programy, ale ne naraci a formy vyprávění. Jsou šťastní, když se to hýbe. Kdežto já ráda o věcech přemýšlím a trávím s nimi čas. Jsem velmi procesně orientovaná. Žádný div, že jsem animátorka. To, co se mi na animaci líbí ze všeho nejvíc, je právě ten proces. Taky strašně ráda pletu, což taky asi o mně něco vypovídá. Prostě rychlá, okamžitá satisfakce není pro mě! (smích)“*<sup>162</sup>

Michaela Pavlátová třeba několikrát během své kariéry zkoušela kombinovat animaci s reálně natočenými záběry a z velké části bylo motivací právě zrychlení výrobního procesu ve vztahu k délce výsledného filmu. Kromě dokumentární animované eseje Až na věky natočené společně s Pavlem Koutským vzpomenu v rozhovoru například na svou autobiografickou esej **This Could Be Me**. *„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*

---

161 Chris Robinson, *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey Publishing 2005, s. 209.

162 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.



*spousta a že je to hodně zajímavý, tak jsme byli hned plní síly na nějaký takový další podobný film.*<sup>163</sup>

Později, když Pavlátová začala natáčet i celovečerní hrané filmy, dostavily se další pochybnosti či únava z pomalosti animovaného média, které se rozhodla řešit snahou o odlehčení a zábavnost procesu samotného. Prvním výsledkem jejího nového přístupu k animované tvorbě byl **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**.*<sup>164</sup> Film získal v roce 2006 hlavní cenu na mezinárodním festivalu AniFest v Třeboni a vzbudil i právě pro svou originalitu a výraznou odlišnost od Pavlátové předchozích filmů velký ohlas i v zahraničí – například americká teoretička Miriam Harris mu věnovala velkou část svého textu publikovaného v **Animation Studies Online Journal**: *„Divák je vtážen na cestu, která popírá tradiční představy o politické korektnosti. Ale zároveň je ušetřen oplzlosti díky množství nejednoznačných asociací. Převládajícím vzkazem filmu, alespoň pro mě, byla radost z množství různorodých sexuálních scénářů a čiré hravosti animátorky.*<sup>165</sup>

S tímto novým odlehčeným způsobem práce na svých krátkometrážních autorských filmech byla Pavlátová očividně spokojena, protože v podobném duchu poté pokračovala i při výrobě zatím posledního krátkého filmu **Tramvaj**, který v roce 2012 získal hlavní cenu na zřejmě nejprestižnějším mezinárodním festivalu animace současnosti Annecy.

### 6.2.2 Volba animační technologie

Neopominutelným faktorem, který ovlivní čas strávený výrobou daného animovaného filmu, je také volba animační technologie. V českém prostředí je to především otázka tradiční loutky, technologie, která je sice mnoha animátorkám i animátorům blízká (a u českých diváků oblíbená), avšak práce na loutkovém filmu s sebou vedle finanční náročnosti nese i mnohá další specifická úskalí, které

---

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

164 Tamtéž.

165 Miriam Harris. „How Michaela Pavlatova both incorporates and rebels against the Czech animation tradition“ [online]. *Journal.animationstudies.org*. 11. 9. 2009. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://journal.animationstudies.org/category/animated-dialogues/miriam-harris-how-michaela-pavlatova-both-incorporates-and-rebels-against-the-czech-animation-tradition/>.

v rozhovoru reflektovala například Kristina Dufková, jejíž první filmy byly (před přesunem k loutkové tvorbě) kreslené. „Kreslené filmy jsem vlastně zvládala dělat doma, byla jsem pánem svého času. U té loutky jim musím být ve studiu víc k dispozici. I když spousta režisérů na to třeba kašle, ale mně to nedá. Už několikrát se mi stalo, že pak přesně vím, když se na natočený materiál podívám: tak tohle se stalo tenkrát, jak jsem tam nebyla.“<sup>166</sup>

I práce na krátkém loutkovém filmu se tak svým z logiky věci nutným týmovým stylem práce velmi přibližuje práci na animovaném filmu celovečerním, jehož nástrahy a výzvy v této práci na několika místech popisuje třeba Galina Miklínová, autorka celovečerního snímku **Lichožrouti**. I proto se například (vedle finančních výzev) u newyorských animátorek často zvyklých pracovat výrazně individuálně tato technologie téměř nevyskytuje. Naopak se v New Yorku často vyskytuje přístup, který snad nejvýstižněji popsala Emily Hubley: „Mám ráda ten proces, kdy můžu pracovat sama, ve svém vlastním introspektivním světě. Obzvláště pokud pracuješ na něčem silně osobním a když třeba tak úplně přesně nevíš, co z toho nakonec vznikne.“<sup>167</sup>

## 6.3 Způsob práce

### 6.3.1 Schopnost dotahovat věci do konce

Individuální tvorba přináší výhody v podobě svobodnějšího a flexibilnějšího způsobu práce, kdy nemusí být nic předem přesně dáno a původní nápady mohou být pozměněny či zcela přepsány, na druhou stranu však s sebou nese riziko absence vnější zpětné vazby a utopení ve vlastním projektu. Historie animace je plná méně či více velkolepých nedokončených projektů,<sup>168</sup> které se z nejrůznějších důvodů nepodařilo dotáhnout do kýženého cíle. Proto je právě schopnost „dotahovat věci do konce“ mezi animátory tolik ceněná a často byla zmiňována i v rozhovorech. „Já o sobě nemám žádné přehnané mínění, znám své limity, nablýskaný a dokonalý, to moje věci asi nebudou, ale to ani nechci, protože takový můj život není, i když se mi to třeba u někoho jiného může líbit. Ale moje věci jedou a fungují, jsem schopna to dotahovat do konce.“<sup>169</sup>

Nejsilnější bylo v tomto ohledu asi svědectví nezávislé newyorské animátorky Janet Benn, která dodnes s lehkou hořkostí v hlase vzpomíná na svůj

---

166 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

167 Rozhovor s Emily Hubley vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2013, archiv autorky.

168 V českém prostředí je zřejmě nejznámějším příkladem z této oblasti již pravděpodobně navždy nedokončený celovečerní projekt Jiřího Barty **Golem**, o kterém mluvil například i v rozhovoru z roku 2009. Eliška Děcká, Nechci dělat filmy jako židle: rozhovor s Jiřím Bartou. *Magazín Hospodářských novin*, 2009, č. 18, s. 9–12.

169 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

zatím stále nedokončený srdeční projekt z devadesátých let: „*Já o to vždycky se svými studenty bojuju. Když ke mně přijdou s úžasně košatým scénářem a čtyřmi hlavními postavami a já se jim snažím vysvětlit, že na to mají jen dva semestry, že to se absolutně nedá zvládnout, že to musí zjednodušit. Já sama jsem se to naučila docela drsně, když jsem dostala asi 11 000 dolarů grantové podpory v devadesátých letech, což byly docela velké peníze, a měla jsem krásný projekt o irských přírodních bohyních a úplně jsem se do toho ponořila, nahrála jsem za 2000 dolarů originální hudbu s malým orchestrem, všechny kreslené testy jsem natáčela na filmový materiál, jak se tehdy ještě dělávalo. Hodně jsem tehdy chtěla, aby to bylo dokonalé, aby to bylo jako Disney. A pak mě jeden den přišel navštívit do studia kamarád animátor a podíval se na ty testy a říkal ‚ty přece ale nemáš miliony, Janet‘, a pak to tak taky dopadlo.*“<sup>170</sup>

Příznačné na její reflexi důležitosti dotahovat věci do konce bylo, že tuto úvahu sama začala tím, jak je pro ni důležité předat tuto svou zkušenost svým současným studentům. A právě motiv mentorování a na druhé straně čerpání zkušeností od starší a zkušenější generace animátorů (pedagogů nebo i kolegů) je tématem, které prolíná celou touto prací a jen ukazuje, jak jsou orální svědectví a orální předávání zkušeností důležitá a pro mnoho začínajících animátorek i animátorů inspirující a povzbuzující. České animátorky například několikrát zmínily jméno Břetislava Pojara, jako například ve vztahu k dotahování věci do konce Lucie Sunková. „*To, že mám inspiraci, že vím, co a jak chci dělat, to je super, ale myslím si, že talentovaných lidí je hodně. Podle mě je ještě strašně důležité mít tu vůli a schopnost věci dotahovat do konce. Tak jak to říkal Pojar: ‚Nohama na zemi a hlavou v oblacích‘ – mít v sobě tu racionální složku, vědět, kolik času si s ohledem na deadliny můžu nechat na jeden záběr, a tomu všechno přizpůsobit.*“<sup>171</sup> A Michaela Pavlátová vtipně shrnula své vyprávění o svých nevydařených projektech takto: „*Já jsem mistr slepých uliček. Chytří lidi si to vždycky nejdřív promyslí a až pak to dělaj. Já někdy ale bohužel nejdřív dělám a až teprv pak myslím. (smích)*“<sup>172</sup>

### 6.3.2 Schopnost pracovat s chybami

S důležitostí schopnosti dotahovat věci do konce přímo souvisí i další pozornosti hodné specifikum v pracovním procesu animátorek, které se často objevovalo v rozhovorech, a sice nemožnost vrátit se při animaci o krok zpět a nahradit nepovedený moment bezchybnou verzí. Především v případě newyorských animátorek, které často financují své filmy bez pomoci grantových systémů, ale primárně z vlastních zdrojů – každé zdržení je pak finančně velmi

---

170 Rozhovor s Janet Benn vedla Eliška Děcká, 20. 6. 2017, archiv autorky.

171 Rozhovor s Lucíí Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

172 Rozhovor s Janet Benn vedla Eliška Děcká, 20. 6. 2017, archiv autorky.

náročně. V českém prostředí jsou zase deadlines často spjaté s koprodukcí a s formou týmové práce i třeba s finanční a časovou náročností tradičních technologií, jako je například výše zmiňovaná loutka. Podobně jako při mnoha jiných výzvách, ke kterým přistupovaly zpovídání animátorky velmi pragmaticky, i v tomto případě dokázaly mnohé z nich převrátit občasnou nutnost pracovat s chybami v kreativní pozitivum, tak jak to například v rozhovoru se svou asistentkou zmiňuje Signe Baumané v rámci doprovodného „making of“ videa k jejímu celovečernímu filmu **Rocks in My Pockets**. Na otázku, co dělá, když se rozhodne něco v průběhu animování změnit (otázku navazující na debatu o tom, že Baumané zásadně nepoužívá storyboardy, pokud si to klient vysloveně nevyžádá), odpovídá: *„Já nikdy nic neměním! Já to nikdy ani nemůžu změnit! Když občas začnu kreslit a postupně vidím, že je to blbě (což se může stát, žejo), tak prostě kreslím a kreslím, až se z toho nějakým způsobem vykreslím a je to lepší. Taky pomáhá, že když si uvědomíš, že něco děláš blbě, a přitom jsi tomu už věnovala třeba čtyřicet hodin práce, tak ta panika, že by to mohlo být totální fiasko, tě nějak nasměruje ke správné únikové strategii. A tak se mi docela často stává, že z něčeho původně blběho postupně vykreslím něco nečekaného, originálního.“*<sup>173</sup>

A podobně se snaží „najít vlastní cestu v mantinelech“ v českém animačním prostředí i Maria Procházková. *„Někdy je to taky z nouze ctnost, protože třeba se ti tam něco stane, že tam třeba vznikne kaňka a ty se musíš rozhodnout. Buď vyhodíš dvoudenní práci do háje anebo musíš vymyslet, co s tou kaňkou – uděláš z ní schválnost. A to je pro mě docela základní postoj: že používám své nedostatky jako své klady. Protože já vím, že nejsem žádný superkreslíř, tak proto třeba využívám koláže nebo věci, kde se z toho líp vylžu. A to ale praktikuju obecně na jakékoliv limitace, ať už časové nebo finanční. Baví mě hledat si v těch mantinelech vlastní cestu.“*<sup>174</sup>

Podobné zkušenosti s nenapravitelnými chybami v časové nouzi zmínila i Kristina Dufková, když se zamýšlela nad dalšími specifiky a výzvami práce na loutkovém filmu. *„U loutkového filmu musím být víc ve střehu a k dispozici taky proto, že ono se to skoro nepřetáčí, protože je to tak pracný, že když to není vyloženě fatálně blbě, tak se to prostě jede dál.“*<sup>175</sup>

---

173 Signe Baumané. „The Making of Rocks in My Pockets“ [online]. Vimeo.com. 27. 8. 2015. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z : <https://vimeo.com/ondemand/makingofrocks>.

174 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

175 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

### 6.3.2 Důležitost mentálního odpočinku a odreagování skrze jiné projekty

Po předchozích odstavcích není asi dvakrát překvapivé, že zpovídané animátorky měly vždy také vlastní způsoby, jak se v rámci náročného, dlouhého a stresujícího procesu animační tvorby odreagovat a nabrat síly do další práce. Někdy tak činily skrze jiné kratší projekty realizované třeba i v jiném médiu, jindy nacházely prostor odlehčení i v rámci dlouhodobého animovaného projektu samotného. „Když animuješ, tak to strašně trvá – fyzicky odhýbat těma věcmi, ať už to děláš v počítači, anebo na stole. Holčička jde k jiné holčičce, každá noha má svou fázi, tedka ona něco upustí, něco vzadu proletí, vyroste kytki, tak ty si to musíš udělat tak, aby tě ten proces bavil, protože ty máš ten pohyb vlastně prožitý hned, dřív, než ho začneš dělat. A pak už je to mytí nádobí. Proto vznikají v animaci takový ty šestý plány, že je tam někde vzadu jakože fóreček. To není, že by ty lidi byli tak vtipný, to prostě musíš, to je jediný způsob, jak to dělat a nezbláznit se,“<sup>176</sup> uvedla například Maria Procházková.

V současné době nachází mnoho nezávislých animátorek uplatnění ve formátu videoklipu nebo dokumentárního filmu. Slovenské autorské duo Ové Pictures Michaly Čopíkové a Veroniky Obertové patří na poli videoklipové tvorby k nejúspěšnějším: „Klip je navíc pro animátora perfektní formát. Dává nám možnost dělat si cokoli, co nás napadne, uvést v život jakýkoliv experiment. Prostě to, o čem zrovna přemýšlíme, může jít hnedka ven. Je to rychlé, ne jako filmy, kde jeden nápad rozvádíme i několik let. Klipy sice nejsou animačně tak dokonalé, ale jsou to pro nás takové zápalky. Je tam energie, hoří to, písnička putuje k novému publiku a pak pomalu dohořívá a zájem opadá. A my se při tom vždycky strašně moc naučíme.“<sup>177</sup> Obdobně jako všeobecně pozitivní zážitek vnímala své odbočky do světa dokumentárního filmu i Emily Hubbley, která se ve své autorské tvorbě věnuje především meditativním introspektivním esejím. „Přenesse mě to vždycky do úplně jiného světa myšlení. Tvým úkolem je najednou jenom vysvětlit věci, dělat animované předěly, tak aby se divák mohl do dokumentu více emocionálně zapojit, získat nějaké osobní napojení. Pracuji hlavně pro nezávislé dokumentaristy, takže je pro mě vždycky i strašně fajn setkat se osobně potom se všemi těmi úžasnými lidmi, kteří se třeba věnují globálnímu oteplování anebo tak. A každý je vždycky nadšený, když vidí živého animátora, takže jsou moc milí a je to fajn.“<sup>178</sup>

V českém prostředí našla pro sebe Galina Miklínová podobně přívětivý odpočinkový svět v ilustraci, kam několikrát utekla během svého mnohaletého celovečerního projektu **Lichožrouti**. „Potřebovala jsem se nezbláznit, naprosto

---

176 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

177 Rozhovor s Veronikou Obertovou a Michaelou Čopíkovou (Ové Pictures) vedla Eliška Děcká, 18. 5. 2013, archiv autorky.

178 Rozhovor s Emily Hubbley vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2013, archiv autorky.

regulérně. Protože finanční motivace u ilustrace není fakt žádná. Navíc mi přijde, že ten svět knih je takový gentlemanštější, laskavější. Potřebovala jsem se na chvíli dostat někam, kde na sebe budeme laskaví. Chvilku se zase nechat opečovávat.“<sup>179</sup> Formy znovuzískání energie na pokračování či následující osobní projekt tedy mohou být pro každou animátorku rozdílné, ve všech případech bylo ale pro mě velmi přínosné sledovat, jak především zkušenější animátorky s mnoha dokončenými náročnými projekty vnímají tuto okolnost rizika vyhoření a s ním spojenou nutnost mentálního odpočinku ryze pragmaticky, jsou na to připraveny a vědí, jak podobným situacím předcházet.

### 6.3.3 Vášně a osobní oběti

Vedle výše zmíněných kvalit a profesionálních i charakterových vlastností však v rozhovorech pravidelně vystávalo ještě jedno téma, a to téma obrovského nadšení a lásky k animaci obecně a s tím spojená ochota leccos akceptovat a skousnout, oželet benefity, které by autorkám přinášela třeba tvorba v jiném médiu. Například Michaela Pavlátová mezi svými úvahami nad komplikovanou distribucí nezávislé autorské animace především v její krátké formě popsala svůj vztah k animaci takto: „Trochu jsem ztratila víru pro dělání krátkých animovaných filmů, ale zase mě ta animace baví ze všeho nejvíc na světě. Je to médium, ve kterém jsem nejsvobodnější a nejšťastnější, vím si v něm nejvíc rady a jsem v něm taky nejvíc nezávislá.“<sup>180</sup> Podobně třeba i Ruth Lingford, která patří k podobné generaci animátorek a má za sebou již řadu let animační tvorby, uvedla: „Nikdy mě vlastně neopustil ten pocit nadšení, když přivádím animací věci k životu. To je přece úžasné. Má oblíbená vyučovací hodina je, když učím začátečníky a vidím, jak tenhle pocit prožívají úplně poprvé.“<sup>181</sup>

Debra Solomon zase několikrát v rozhovorech porovnávala svůj osobní vztah k animaci a ilustraci. „Když jsem dělala **Mrs. Matisse**, bylo to, jak kdybych se ocitla v nebi. Když jsem pracovala jako ilustrátorka, nikdy jsem neměla tenhle pocit, že směřuju přesně tam, kam mám. Vlastně to nikdy nebyla přímo tvoje práce. Když jsem dva roky pracovala na **Mrs. Matisse** a když se film potom dostal na New York Film Festival, myslela jsem, že jsem umřela a jsem v nebi. Konečně jsem měla pocit, že mám nějaký talent. Dřív jsem si sice byla schopna vydělat na živobytí jako ilustrátorka, ale to mi nestačilo. Chtěla jsem zpívat a být na pódiu a animace mi všechno tohle umožnila.“<sup>182</sup>

---

179 Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

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

181 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

182 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

S touto silnou touhou tvořit souvisí i ochota animátorek a animátorů v lecčem se ve svém soukromém životě uskromnit,<sup>183</sup> tak jako třeba v případě Signe Baumané. „Potkala jsi Signe? Ona je toho skvělým příkladem: mít hezký dům, pěkné oblečení, jezdit na výlety se svým přítelem – všechny tyhle věci jsou u ní v pozadí. A to je způsob, jak to můžeš zvládat jako nezávislý animátor v New Yorku.“<sup>184</sup> Bylo přitom zvláštní, že pro Baumané samotnou to nikdy nebylo natolik důležité téma, aby mu v našich rozhovorech věnovala příliš mnoho pozornosti. Zato často zaznívalo v rozhovorech s ostatními animátorkami, které Baumané pro její způsob života a tvorby otevřeně obdivovaly. „Ano, Signe je mašina!“<sup>185</sup> K obdivu Baumané dojistě přispěla i všeobecná znalost její odvážné cesty k nezávislé animační tvorbě v New Yorku, kam se právě kvůli animaci v roce 1996 přestěhovala z Lotyšska. Podobný příběh však není v newyorském prostředí ojedinělý a cesta k animaci začínající iránské animátorky Maryam Hajouni (která v době našeho rozhovoru pracovala pro Debru Solomon) byla možná ještě o něco trnitější. „Vždycky mě zajímala animace, ale v Iránu neexistovaly žádné bakalářské programy pro animaci, takže když jsem dodělala školu, nechtěla jsem začínat nějakou další zase úplně od začátku. A kromě toho zdroje v Iránu jsou velmi limitované. Takže jsem se rozhodla, že na to půjdu po svém a potkala jsem jednoho chlapíka, který se stal mým mentorem. Pracovala jsem jako grafická designérka a mezitím se učila animovat. Ale po roce, když jsem zjistila, jak velmi špatné jsou podmínky v animačním průmyslu v Iránu a jak společnosti bankrotují, rozhodla jsem se, že se naučím animovat pořádně. Poslala jsem přihlášky na pět nebo šest amerických univerzit a na jednu z nich mě přijali a zároveň měli naštěstí program finanční asistence, takže mi to umožnilo žít nějakým způsobem v USA. Takže jsem si sbalila kufr a odjela z Teheránu do Ohia.“<sup>186</sup>

I když se v tomto kontextu mohou zdát osobní i profesní výzvy českých animátorek a animátorů málo dramatické, i v naší domácí nezávislé animační komunitě jsou patrné stopy nadšení, vášně a odhodlání tvořit za každou cenu. Snad nejoriginálnějším příspěvkem k této problematice jsou plenérové aktivity spolku mladých animátorů a animátorek Kreuz. Jeho členové již několikrát zorganizovali jakési animační outdoorové happeningy, při kterých skupiny animátorů animují třeba 48 hodin nepřetržitě. Pro dokreslení atmosféry cituji úryvek z informačního emailu rozesílaného účastníkům jedné akce, během níž vznikl krátký animovaný film **Rally Kampa Petřín**. „Každý tým, což jsou dva

---

183 Slovní spojení „I just live/lived very inexpensively“ (prostě jsem žila/žiju velmi skromně) zaznělo ve většině rozhovorů s newyorskými animátorkami a často bylo demonstrováno také zmínkami o neustálém stěhování do sdílených bytů v nejrůznějších okrajových čtvrtích New Yorku.

184 Rozhovor s Celíí Bullwinkel vedla Eliška Děcká, 3. 8. 2013, archiv autorky.

185 Rozhovor s Emily Hubley vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2013, archiv autorky.

186 Rozhovor s Maryam Hajouni vedla Eliška Děcká, 31. 7. 2013, archiv autorky.

*lidé, má na starost své jedno závodní auto, a to za předpokladu, že celá animace bude trvat něco kolem tří dnů (hrubý odhad). V bytě na Újezdu v Hellichově ulici (přímo pod Petřínem) bude ‚refresh základna‘ (v podstatě velký hrnec polévky a hromada spacáků), takže se pojedje na směny: jeden animuje, druhý nabírá síly.<sup>187</sup> I proto jsem tuto podkapitulu nazvala vášeň.*

## **6.4 Pečlivost ve výběru spolupracovníků a spolupracovníků**

### **6.4.1 Neopominutelnost subjektivních sympatií**

Vzhledem k výše popsanému silně osobnímu vztahu animátorek k většině jejich autorských projektů a jejich ochotě uskromnit se a obětovat mnoho vlastního pro dotažení filmu do konce je logické, že velmi důležitý je pro ně i výběr spolupracovníků do většinou velmi malých a úzce spolupracujících týmů. *„Je to strašně intenzivní práce a strašně dlouho to trvá, takže je pro mě opravdu moc důležité, abych při tom dělala s lidma, který mám ráda,<sup>188</sup> přiznala otevřeně například Kristina Dufková. A velkou míru subjektivity při svých rozhodnutích ohledně budoucích spolupracovníků připustila i Maria Procházková. „Já teď už dělám jenom s lidmi, s kterými chci. Protože ty k těm lidem musíš mít důvěru, pro mě to není banální. Opravdu dělám jen s lidmi, kterých si vážím.<sup>189</sup> Starší animátorky zase často hledaly mladou energii a ducha ke svým zkušenostem. „Já moc ráda pracuji nejen jakože s mladými lidmi, ale především s lidmi s mladým smyslem pro humor, jestli víš, co myslím. To mě přitahuje, to mě zajímá. Hlavně lidi, co třeba natočili nějaký provokativní, uštěpačný film. Ne jako chacha lidi, ale taková po svojem vtipní lidi. Je to tady opravdu malý prostor, takže potřebuju mít kolem sebe legraci, když pracuju.<sup>190</sup>*

Podobně je příjemná pracovní atmosféra ve studiu (které je v jejím případě dokonce přímo u ní doma) zásadní i pro Debru Solomon: *„Jsme tu jen ve čtyřech. Mám ráda úzkou spolupráci, to je taky jeden z důvodů, proč jsem začala animovat po letech ilustrování – ta intimní spolupráce s ostatními. Líbí se mi, že je to jak s vrstvami dortu. Každý přinese to svoje, co umí, a to mě baví. Nemám ráda hierarchii, se všemi jedná jako s rovnými, i se stážisty. Pracovat takhle hezky s lidmi, přímo u sebe doma, to je pro mě blaho.<sup>191</sup> Její pocity zrcadlí z druhé strany spolupráce i animátorka Maryam Hajouni, která právě se Solomon*

---

187 Eliška Děcká, Kreuz / loutkový punk. Cinepur 21, 2014, č. 94, s. 31.

188 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

189 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

190 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.

191 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.



spolupracovala na jejím zatím posledním autorském filmu **My Kingdom**. „S Debbie je to pro mě hodně odlišná pracovní zkušenost než třeba u Billa Plymptona. Nejdůležitější rozdíl je v tom, že jsem součástí skutečně kreativního procesu. Kreslím pozadí. Ze začátku to bylo sice docela těžké, protože jsem se musela naučit pracovat se softwarem a taky naše výtvarné styly s Debbie jsou vcelku odlišné, ale moc mi pomohlo, když jsem viděla, že se jí líbí moje první dokončené pozadí, tak to mě pak hodně uklidnilo. Taky se mi líbí, že jsme tu jen čtyři, je to celé takové neformální a Debbie sama o sobě je strašně milá a přátelská.“<sup>192</sup>

#### **6.4.2 Ochota dělat ústupky pro dobrého spolupracovníka či spolupracovnici**

Jak je patrné z předchozích odstavců, animátorky si velmi cení lidsky i profesně fungující spolupráce, a i proto jsou často ochotny obětovat mnoho z vlastního pohodlí, času či financí, jen aby mohly spolupracovat s vybranou osobou. „Třeba v televizi narážíš na hodně kompromisů. A některý akceptovatelný jsou a některý prostě už ne. Vždycky záleží na míře tvého zájmu. Takže buďto do toho jdeš a uděláš si to, jak chceš, ale není to o tom, že to máš zaplacený. Chceš třeba tohohle kameramana, ale on má svoji taxu, která není v televizi obvyklá, takže ty to musíš obejít a dát mu to z něčeho jiného, takže ve finále má kameraman třeba víc peněz než ty, ale ty na to přistoupíš, protože ho chceš. Anebo ho prostě nemáš. Vždycky to záleží na tvé míře zájmu. Což tohle se dá dělat pro nějaký tvůj osobní projekt, na kterém ti záleží, ale nemůžeš to dělat pro úplně každou věc,“<sup>193</sup> popsala svou zkušenost například Maria Procházková. Lucie Sunková zase byla ochotna přizpůsobit svůj časový plán kvůli kvalitnímu zvuku filmu. „Dokážu být umanutá, a když vím, jak to chci, tak si za tím jdu. Když třeba vím, že mám na ruchy určitý čas a že chci dobré ručaře, ale že on může jen tehdy a tehdy, tak si prostě udělám rozvrh přesně předem. A můj producent ho teď nosí ukazovat studentům na FAMU do hodin, jak se někteří lidé připravují předem, když mají dělat ruchy do studia (smích).“<sup>194</sup>

Ještě více intenzivní a specifickou spoluprací si zvolila Kateřina Karhánková, když se rozhodla ve všech svých autorských filmech spolupracovat vždy s jiným výtvarníkem, tím, který se jí jevil pro daný příběh jako ideální. I přes očividnou náročnost podobně intenzivní a autorsky rozdvojené spolupráce nachází v tomto uspořádání, kterému se mnoho nezávislých animátorů a animátorek stále ještě brání, mnoho pozitivního. „Každý z mých výtvarníků je jedinečný a výrazná osobnost. I proto si myslím, že mě to paradoxně stojí víc

---

192 Rozhovor s Maryam Hajouni vedla Eliška Děcká, 31. 7. 2013, archiv autorky.

193 Rozhovory s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

194 Rozhovor s Lucíí Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

*energie, než kdybych si celý film dělala sama. Na mnoha věcech se ze začátku neshodneme a hodně musím nakonec prostě respektovat. Často bývám taky poučena, co všechno dělám blbě (smích), ale na konci dne je prostě nezpochybnitelné, že mě každá taková spolupráce posouvá zase někam dál. Umožňuje mi to tolik důležitý odstup od celku, který potřebuju. Mám najednou prostor k tomu, abych film dotáhla do konce před diváky přesně tak, aby jeho účel fungoval.“<sup>195</sup>*

V prostředí newyorské nezávislé animace pak Signe Baumann neváhala kvůli kvalitním hereckým hlasům do jednotlivých rolí svého chystaného celovečerního projektu **My Love Affair with Marriage** uspořádat speciální crowdfundingovou kampaň na webových platformě Kickstarter. „*Audio stopa je jen tak dobrá, jako jsou dobří herci, a tak jsme se rozhodli pro **My Love Affair With Marriage** získat ty nejlepší. A tak jsme šli za SAG-AFTRA – americkou unií pro televizní a rozhlasové herce, jestli bychom mohli získat zvýhodněný kontrakt pro nízkorozpočtové filmy, který je dostupný pro celovečerní hrané filmy. Komise se naší žádostí zabývala (naš rozpočet je velmi nízký na animaci), ale dospěla k závěru, že vzhledem k tomu, že existuje jen jeden typ unijních kontraktů pro animovanou tvorbu, musíme zaplatit hercům stejně, jako kdyby točili pro Disney nebo Pixar. No, my máme herce rádi a chápeme, že taky musí jíst a platit nájem, a taky chceme ty nejlepší herce, takže jsme si řekli, že do toho stejně půjdeme,“<sup>196</sup> uvedla v textu umístěném na webových stránkách kampaně. I díky jejímu silnému postavení v pevně semknuté newyorské animační komunitě se Baumann nakonec podařilo získat podporu od celkem 1562 přispěvatelů ve výši 132 773 dolarů.*

## 6.5 Role producenta či producentky

Snad jako nejdůležitější spolupracovník se v rozhovorech především s českými animátorkami ukázal producent. V newyorském prostředí má postavení producenta v oblasti nezávislé autorské animace výrazně odlišné aspekty, vzhledem k minimu grantových příležitostí, s nimiž by mohl producent pomáhat, stejně jako k neexistující síti vlivných mezinárodních festivalů, kde by producent mohl film prosazovat. Z těchto důvodů to bývá pro individuálně či v menších týmech pracující autorské animátory právě tato funkce, kterou nejspíše oželí. Například Signe Baumann, která si své filmy produkuje sama společně se svým životním partnerem Sturgisem Warnerem, nápaditě využívá

---

195 Rozhovor s Kateřinou Karháňkovou vedla Eliška Děcká, 1. 6. 2017, archiv autorky.

196 „My Love Affair with Marriage“ [online]. Kickstarter.com. 2017. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.kickstarter.com/projects/1055277857/my-love-affair-with-marriage>.

tohoto nedostatku ve prospěch propagace svých projektů na sociálních médiích, kde pravidelně umisťuje vtipné i lehce bláznivé fotky, na nichž společně s partnerem pózuje jako dva osudem zmítaní, vysílení nezávislí producenti (viz obrazová příloha č. 8, 9).

Jediný, kdo ve svém studiu zaměstnává producenta na plný úvazek, je Bill Plympton, u něhož tuto funkci zastávají hned dva lidé, kteří si mezi sebou dělí úkoly spojené s vedením studia a výrobou filmu a povinnosti vázané k následné propagaci, distribuci a festivalovým účastem včetně vcelku složitého procesu ucházení se o Oscara. *„Bill dělá vyloženě jen kreativní věci. Všechno ostatní od najímání animátorů, chodu studia až po odpovídání na emaily jde mimo něj. Tak to prostě je a tak to funguje,”* dokreslila v rozhovoru Wendy Zhao, současná vedoucí Plymptonova studia.<sup>197</sup> Je k uvážení, že zatímco většina zpovídaných newyorských animátorek se nad absencí producenta ani nijak blíže nepozastavovala, Yvonne Grzenkowicz, která se skrze své aktivity dostává často do kontaktu s evropskou nezávislou animovanou tvorbou, byla jednou z mála narátorek, které pociťovaly absenci producenta jako nedostatek, jež by rády do budoucna napravily. *„Já jsem velmi organizovaný člověk, to musíš být, jestli chceš tohle dělat. Ale kdybych měla tuhle zkratku navíc směrem k makertingu, distribuci, nebýt pořád ve vleku toho všeho... myslím, že k tomu potřebuješ toho jednoho člověka navíc. Anebo nějaký čas navíc, ale to už žádný fakt není. Víím, že můžu sama kontaktovat klienty, lidi, připomínat se jim, ale cítím, že kdybych na to někoho měla, zbylo by mi víc času vyloženě pro mou vlastní kreativní práci.”*<sup>198</sup>

Jak už bylo řečeno výše, v českém prostředí se v rozhovorech s animátorkami ukázalo vnímání role producenta jako výrazně odlišné. *„Práce producenta je, že to je ten člověk, který je v tom namočený s tebou a který tě drží. To, co ty děláš celou dobu pro štáb. Ty seš ten, kdo ví, co chce a kdo celou dobu vysvětluje lidem, že to má smysl, že to bude vypadat takhle a dodáváš energii. Seš ta energie toho projektu. Proto potřebuješ někoho, kdo dodává tu energii tobě, kdo je v tom s tebou anebo ti naopak řekne, když někdy vyšiluješ, nebo ti naopak řekne, že si ještě můžeš dovolit něco. Ale je tam prostě někdo, kdo to vidí s nadhledem, protože se to nedá dělat v jednom člověku, to prostě není fyzicky možný,”*<sup>199</sup> uvedla například Maria Procházková, která zároveň dodala, že absence silné produkční figury je také hlavním důvodem, proč v současnosti nepracuje na žádném svém ryze osobním autorském projektu, ale věnuje se hlavně televizní tvorbě pro dětské publikum. Obdobně klíčovou roli hráli producenti i v případě Lucie Sunkové a jejího krátkého filmu **Strom**.

---

197 Rozhovor s Wendy Zhao vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

198 Rozhovor s Yvonne Grzenkowicz vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

199 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

*„Producenti jednak seženou peníze, podají grant a pro mě pak byli v tomto případě i primární hybatelé, že jsem se k filmu vrátila, sami mě oslovili.“<sup>200</sup>*

S jedinou zkušeností s producentem, která nebyla ryze pozitivní, ale měla spíše podobu jakéhosi respektovaného protivníka, přišla v rozhovoru Galina Miklínová, čímž jasně ukázala rozdílnost podmínek a pravidel světa animovaného průmyslu (kam se její celovečerní film **Lichožrouti** spíše přiklání) a situací na poli nezávislé autorské animace. *„Někdy bylo pro mě těžké, že do toho mluvilo tolik lidí, což je na druhou stranu logické, protože je v tom taky víc peněz. Producent do toho hodně šahal. A to mě stálo hodně energie, některé věci si obhájit. Zároveň ale bylo taky důležité vzít si z jeho poznámek to pozitivní.“<sup>201</sup>*

Na důležitost producentů v rámci nezávislé animace pak z jiné perspektivy narazila i Michaela Pavlátová, když mluvila z pozice vedoucí Katedry animované tvorby o důležitosti spolupráce s Katedrou produkce a o specializaci budoucích producentů na animovanou tvorbu. *„Tam, když se občas urodí nějaká osoba, kterou zajímá krátký film a animace, a uvědomí si, co všechno se tam dá dělat. Takový uvědomělý producent je pro nás úplně stěžejní. Ale většina studentů produkce chce bohužel dělat hraný film, protože je to pro ně zajímavější. V té animaci se totiž dlouho nic neděje, že. A navíc nás všichni neberou jako tak moc důležitý. Byla bych ráda, kdybychom si producenty více vychovávali, nalákávali, více s nimi spolupracovali, ale zatím to bohužel tak moc nefunguje. Protože podle toho, jak se k tomu ten producent postaví, se ty naše filmy pak promítají, nové projekty vznikají, jsou na ně peníze atd.“<sup>202</sup>*

O něco optimističtěji se k tématu budoucí producentů generace, která by se mohla specializovat třeba právě na animovaný film, staví Kamila Dohnalová, jedna z oslovených stále ještě studentek produkce na FAMU. Právě ona svou producentkou práci výrazně přispěla k mezinárodnímu úspěchu krátkého animovaného filmu **Happy End** studenta FAMU Jana Sasky, když se jim společně s dalšími devíti filmy podařilo dostat do širší nominace na Oscara v kategorii krátkého animovaného filmu pro rok 2017. *„Myslím si, že veškerý filmy, co vznikají na katedře animace, mají v něčem mnohem víc světový potenciál. Mám pocit, že jedním z neduhů krátkých filmů, a nejen famáckých, je, že jsou prostě moc dlouhý. Kdežto mě na té animaci baví taková nějaká totální ukázněnost včetně nějaké minimalizace toho pracovního týmu, protože třeba na FAMU ty animované filmy většinou vznikají v mnohem menších týmech než filmy hrané. Přijde mi, že ty animované filmy jsou na hodně vysoké úrovni i co se týče jakési*

---

200 Rozhovor s Lucií Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

201 Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

202 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

řemeslnosti."<sup>203</sup> Možná by mohl i tento faktor „světového potenciálu“ přilákat více studentů k produkci nezávislé autorské animované tvorby.

## 6.6 Využití specifík výrobního procesu pro vlastní propagaci i šíření povědomí o nezávislé autorské animaci

Specifická časová náročnost při výrobě animace je v obecné rovině víceméně známá také širší odborné i kulturní veřejnosti. Možná je tomu tak i proto, že tento faktor bývá často využíván v mediálních PR materiálech animovaných filmů či v rámci jejich crowdfundingových kampaní, tak jako to použila třeba Signe Bauman ve své úspěšné Kickstarter kampani pro svůj celovečerní debut **Rocks In My Pockets**, během níž získala 50 780 dolarů. „Každé z 129 600 políček v **Rocks In My Pockets** bylo děláno ručně. Nejdřív jsem udělala scénografii z papírmaše – pokoje, ulice, města. Potom jsme je nasvítili a nasnímali digitální kamerou buď jako nehybné obrazy, anebo stop-motion sekvence vytvářející 3D efekt. Potom jsem ručně animovala 2D sekvence postav, jak chodí, mluví nebo jsou v interakci se scénografií. Jakmile byla animace hotová, každá jednotlivá kresba byla naskenovaná a vybarvená ve Photoshopu. Potom jsme přenesli sekvence do After Effects. Finální střih byl dělán ve Final Cut Pro. **Rocks in My Pockets** je 90 minut dlouhý, má 20 epizod sestavených z 669 scén. Vyrobila jsem při tom celkem 28 papírmašé natáčecích pozadí a zhruba 23 000 kreseb.“<sup>204</sup>

Domnívám se, že tato animátory často využívaná mediální hra s čísly může souviset i s tím, že zatímco technické detaily ohledně samotné výroby animovaného filmu mohou pro (třebas i jinak filmově odbornou) veřejnost působit někdy až zmatečně či nudně, čísla a statistiky fungují jako vhodný „nejmenší společný jmenovatel“, skrze nějž všichni jednoduše nacházejí společnou řeč a pochopení. Jako svůj osobní postřeh při práci na této disertaci a pobytu v animační komunitě například na festivalech (viz kapitola osm) bych ještě dodala, že animátoři jsou si často této „přízemní prodejnosti animovaných čísel“ vědomi a mnohdy si s tímto vršením statistických údajů pohrávají ve stylu jakéhosi soukromého vtipu, který ocení jen členové dané komunity. To jim však nebrání v následném pragmatickém využití čísel v PR materiálech. Lze tedy říci, že navzdory spíše negativním aspektům souvisejícím se specifickou časovou náročností výroby animace dokázalo mnoho producentů či přímo animátorů proměnit tuto produkční výzvu v benefity jako je třeba propagace filmu.

Jedním ze způsobů komunikace s širší veřejností na toto téma je formát tzv. „making of“ filmů či klipů, které většinou poutavým, zábavným a

---

203 Rozhovor s Kamilou Dohnalovou vedla Eliška Děcká, 3. 6. 2017, archiv autorky.

204 „Rocks in My Pockets“ [online]. Kickstarter.com. 2013. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.kickstarter.com/projects/1055277857/rocks-in-my-pockets>.

srozumitelným způsobem seznámují s výrobním procesem filmu. Ve středoevropském prostředí jej pro svou propagaci použily například slovenské animátorky Ové Pictures při realizaci produkčně náročnějšího sedmnáctiminutového filmu **Nina**, v jehož rámci rovněž podobně jako Baumann zorganizovaly crowdfundingovou kampaň (na československé platformě Startovač). I v tomto ohledu tedy krátké vimeo video posloužilo k navázání bližšího emocionálního vztahu s publikem – k sdílení náročného procesu tvorby. Ové Pictures si ostatně vyzkoušely funkci „making of“ videí už dříve, když v roce 2012 vyráběly na zakázku klip pro slovenskou zpěvačku Janu Kirschner. Zpěvaččin tým tehdy inicioval výrobu krátkého propagačního videa ze zákulisí vzniku projektu. I to –společně s věhlasem zpěvačky – přispělo k propagaci jejich tvorby na Slovensku „*Tehdy se nám poprvé stalo, že se nám ozývali i lidi z našeho okolí, kteří se o animaci vůbec nezajímají a žádnou z našich předchozích věcí neznali. Konečně pochopili, co to vlastně celé dny děláme.*“<sup>205</sup> Zatímco v případě Ové Pictures se jednalo o krátká videa umístěná zdarma k zhlédnutí na webových platformách vimeo či youtube, newyorská nezávislá animátorka Signe Baumann šla s tímto formátem ještě o krok dál, když v rámci svého celovečerního filmu **Rocks in My Pockets** natočila s pomocí asistentky ve svém brooklynském studiu 40minutové video rozdělené do tematických kapitol sledujících vývoj projektu a jeho náročnost a umístila výsledný produkt k zakoupení online jako „video on demand“ na vimeo. Skrze diváckou atraktivitu specifické náročnosti výroby animace tak Baumann vytvořila další potenciální zdroj příjmu pro svou budoucí autorskou tvorbu.

Za určitou formu propagace či šíření osvěty o nezávislé autorské animaci a její časové náročnosti lze považovat i aktivity sdružení Kreuz, organizujícího kolektivní natáčení loutkových projektů ve venkovních lokacích, mimo tradiční ateliér. „*Devadesát devět procent loutkové animace totiž vzniká v ateliéru. Jenže když chceme veřejnosti ukázat animační proces sám o sobě, nemůžeme se zavírat mezi zdi. A tak jsme se ocitli venku na očích náhodných kolemjdoucích. Samozřejmě, že lidé nevidí klasický postup výroby animovaného filmu, co ale vidí (a je to stejné venku i vevnitř), je samotná podstata animace – rozpořívání/oživení, a to probouzí zájem a zvědavost.*“<sup>206</sup> Jejich první kolektivní projekt nazvaný **Animační maraton aneb únava materiálů** přímo odkazuje na časovou náročnost animační práce. Film, který měl ve výsledku dvě minuty a 16 sekund, byl natočen během nepřetržitých 42 hodin práce skupinou bývalých i aktuálních studentů sdružujících se kolem Kreuzu přímo v plenéru na pražském Rašínově nábřeží. Výsledný film potom obsahoval v rohu obrazovky i reálné stopky, aby každý divák při projekci mohl sledovat plynutí reálného času během animace. O několik let později potom Kreuz zorganizoval podobný

---

205 Rozhovor s Veronikou Obertovou a Michaelou Čopíkovou (Ové Pictures) vedla Eliška Děcká, 18. 5. 2013, archiv autorky.

206 Eliška Děcká, Kreuz / loutkový punk. Cinepur 21, 2014, č. 94, s. 31.

„outdoorový happening“ na pražském Petříně – jeho výsledkem byl tentokrát delší film **Rally Kampa Petřín**,<sup>207</sup> natočený podobným maratonským způsobem (délka filmu 7:48 – reálný animační čas 72 hodin). Náhodní kolemjdoucí se tak opět mohli u animátorů „v akci“ na chvíli zastavit a na vlastní oči vidět pomalost loutkové animace. Michal Kubíček věří, že takto bezprostředním kontaktem třeba získají nové příznivce loutkové animace: „*Neděláme animační workshopy, ale spíše outdoorové happenings, které, jak věříme, mohou být nakonec svým způsobem veřejnosti přístupnější.*“<sup>208</sup> S trochou nadsázky by se aktivity spolku Kreuz daly popsat jako jakési živé „making of“ animační video, které však lidé nemusejí vyhledávat na internetu, ale mohou na ně narazit náhodou přímo na ulici a rozšířit si tak neplánovaně povědomí o animovaném filmu a získat k němu nový vztah.

## **6.7 Závěrečné shrnutí kapitoly – podobnosti a rozdíly mezi New Yorkem a Prahou**

V této kapitole se skrze realizované rozhovory objevuje důležitost a neopominutelnost subjektivity, osobních (a ne vždy zcela racionálních) pocitů či preferencí v rámci nezávislé autorské animované tvorby. Jak v New Yorku, tak i v Praze motivuje časově i psychicky náročný zdlouhavý proces animační výroby autorky, aby se obklopovaly tématy, technikami a především lidmi, s nimiž budou schopny a rády trávit intenzivně mnoho měsíců či let.

I přes veškerou systematickosti, efektivnosti a pragmatičnosti (dotahovat věci do konce, pracovat s chybami), kterou musí animátorky dnes a denně vykazovat, to bývají často paradoxně nakonec především osobní sympatie, které rozhodují o sestavení jejich pevně semknutého pracovního týmu. Tento důležitý aspekt mohl být, jak se domnívám, ve výzkumu odhalen jen díky jeho úzkému propojení s praxí a využití metodologie orální historie.

Obdobně dalším důležitým tématem, které postupně vyplouvalo v rámci realizace rozhovorů čím dál tím viditelněji na povrch, byla míra odhodlání či vášně spojená s ochotou přizpůsobit i svůj osobní život životu profesnímu, jen aby byl film dokončen. Především newyorské animátorky, i vzhledem k finančně náročnému životu v tomto velkoměstě, obětovaly často mnoho z vlastního pohodlí, čímž jen znovu dokazovaly, jak výrazně je autorská animační tvorba součástí jejich každodenního života.

---

207 Kreuz. „Animation Marathon – Rally Kampa Petřín“ [online]. Youtube.com. 14. 8. 2011. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RhyCbGr-6UI>.

208 Eliška Děcká, Kreuz / loutkový punk. Cinepur 21, 2014, č. 94, s. 31.

Rozdíl mezi Prahou a New Yorkem se v rámci této kapitoly ukázal, když se hovořilo o roli producenta. Zatímco pro většinu českých animátorek byl producent/producentka nezbytnou součástí týmu (a to nejen po stránce ryze výkonné, ale i po stránce jakéhosi „partáka“ a morální podpory), mnoho newyorských animátorek zastávalo zcela či do velké míry tuto roli samo. Jak se ale postupně během rozhovorů ukázalo, bylo to tak často z nedostatku financí či času někoho takového najít a mnohé z nich by takového profesního partnera uvítaly.



## 7 Podmínky distribuce nezávislého autorského animovaného filmu a jejich vliv na praxi autorek v New Yorku a Praze

Téma distribuce je nedílnou součástí a také jednou z aktuálně nejintenzivněji řešených problematik nezávislé animované tvorby, jak ze strany animátorek a animátorů, tak i případných producentů a distributorů. Distribuci bylo věnováno například celé tematické číslo slovenského odborného časopisu **Homo Felix**<sup>209</sup> a velký prostor toto téma dostalo také aktuálně v roce 2017 v české studii ASAF **Mapování oboru animované tvorby v České republice**<sup>210</sup>. Obzvláště v dnešní době, kdy se díky neustálému technologickému vývoji stává animace (ponechme nyní stranou výslednou kvalitu) čím dál tím dostupnější všem zájemcům o tento typ tvorby, bývá pro animátorky, jak také zaznělo několikrát v rozhovorech, čím dál tím těžší upoutat na sebe pozornost a prosadit se se svým pracně dokončeným projektem. „*V Americe více než kdekoliv jinde platí, že nestačí získat peníze a vytvořit film – to je tak asi jedna třetina všeho. Dvě třetiny snažení pak tkví v prodání filmu a schopnosti dostat ho k lidem,*“ uvedla například Signe Baumane<sup>211</sup> a za pravdu jí dává i producentka úspěšného českého studentského filmu Jana Sasky **Happy End** Kamila Dohnalová: „*Musím říct, že největší práce pro mě začala, až když byl ten film hotový a řešili jsme vlastně veškeré PR materiály, festivalovou komunikaci a přihlašování na ně. Prostě největší práce, která čítá stovky mailů a která vlastně pro mě probíhá do teď.*“<sup>212</sup> Baumane na sebe bere náročnou produkční roli částečně sama ve spolupráci se svým životním partnerem, ale otevřeně přiznává, že je to jen finanční z nouze cnost, kterou chce do budoucna změnit. „*Distribuce je zvíře, které vám žere čas a energii.*“<sup>213</sup> Za dva hlavní pomyslné viníky této pro mnoho animátorek osobně vyčerpávající a frustrující distribuční situace, jak bylo z rozhovorů patrné, bych označila krátkou formu, kterou má drtivá většina nezávislé autorské animované tvorby, společně s již dříve v tomto textu zmíněnou marginalizací tohoto animačního odvětví a s tím souvisejícími předsudky a očekáváními většinového diváka.

---

209 *Homo Felix* 2, 2011, č. 2.

210 Daniel Mrázek (ed.), *Mapování oboru animované tvorby v České republice*. Praha: Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA ve spolupráci s Asociací animovaného filmu 2017.

211 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.

212 Rozhovor s Kamilou Dohnalovou vedla Eliška Děcká, 3. 6. 2017, archiv autorky.

213 Magdaléna Šebestová, Signe Baumane. *Homo Felix* 2, 2011, č. 2, s. 49.

## 7.1 Problematičnost krátkometrážní tvorby

*„Je to tak komplikované distribuovat animaci a je pro to jeden jednoduchý důvod. Je to krátké. A přitom zařídit tomu krátkému filmu distribuci je ve výsledku obdobně drahé jako u celovečera. Mám tím na mysli práci, co pro to musíš udělat. Marketing je naprosto stejný, výroba DVD je stejná, ale kolik si pak můžeme říct například za tříminutový film? Nemůžeš po lidech chtít tu stejnou cenu jako za celovečera. A animace je ke všemu ještě tak drahá po produkční stránce. A pak přichází další problém: kde to budeš pouštět? Tradice krátkých filmů jako předfilmů je už dávno pryč,“<sup>214</sup>* zamýšlela se nad složitou distribucí krátkometrážní animace například Debra Zimmerman z WMM, která distribuuje jak krátké, tak i celovečerní formáty.

Tyto distribuční výzvy pak mají za následek zneviditelnění nezávislé autorské animace v očích většinového diváka. *„Nezainteresovanému člověku by se mohlo zdát, že na Slovensku neexistuje současná animovaná tvorba. ... Animovaný film na Slovensku však žije. Má jen jiné podoby a vzhledem k distribučním standardům se jen velmi těžko dostává k divákům,“<sup>215</sup>* zmiňuje například slovenská teoretička, animátorka a producentka Ivana Laučíková. A s podobným zkušenostmi a kritikou distribučního systému v českém prostředí přišel i producent Michal Procházka: *„Na ústupu je naproti tomu tradiční disciplína animace, jakou vždy byly filmy krátkých forem. Takové se téměř nedostanou k divákovi. Distributoři už neumějí s tímto žánrem pracovat. (...) V podstatě zůstaly doménou školní tvorby jako jakési průpravy, která skončí s koncem studia.“<sup>216</sup>* Procházkův text pro časopis **Homo Felix** nesl název **Český boom celovečerní animace** a autor v něm zmiňoval to, co bylo patrné i z mnou realizovaných výzkumných rozhovorů: v reakci na komplikovanost až nemožnost kvalitní distribuce krátkometrážní autorské tvorby se mnoho autorek a autorů uchyluje k celovečerní tvorbě. A slovo „uchyluje“ používám záměrně, protože pro mnoho z nich se jedná či jednalo o spíše pragmatický krok než o výsledek kreativních autorských potřeb. Kristina Dufková byla dokonce ochotna přejít na jinou animační techniku a opustit dosavadní kresbu, která byla klíčová ve všech jejích předcházejících filmech, když dostala nabídku zúčastnit se celovečerního projektu **Fimfárum – Do třetice všeho dobrého**. *„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 nezvolila, takže teď jsem to vzala jako dobrou možnost si ji vyzkoušet.“<sup>217</sup>* Jenže přechod

---

214 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

215 Tamtéž.

216 Martin Procházka, Animace v pasti transformace. Homo Felix 2, 2011, č. 2, s. 18.

217 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 25. 7. 2008, archiv autorky.

z krátkometrážní autorské tvorby do celovečerního animovaného formátu nemusí být vůbec jednoduchý, což opět souvisí se zaběhanými stereotypy a tradičními diváckými očekáváními ve spojení s animovanou tvorbou, jak ve svých textech o specifikách žánru rodinného animovaného filmu často uvádí teoretik a pedagog animace Lukáš Gregor. „V charakteristice žánru se objevuje pojem smlouva. Dohoda mezi divákem a distributorem, potažmo autorem filmu, platí u rodinného filmu stejně jako dohoda v případě westernu, muzikálu či komedie. V rámci trojice producent–distributor–divák platí, že rodinný film přináší kromě výchovy také směsici humoru, která má být určena celé rodině (proto často vedle infantilních vtípků najdeme ty sofistikované a mnohdy intertextuální). (...) V rámci dohody mezi producentem, distributorem a divákem nelze opomenout ani to, co se ve filmu nevyskytuje. Díky označení filmu jako rodinný máme jistotu, že film se musí vyhnout násilí, erotice, vulgaritě, kontroverzním tématům.“<sup>218</sup> Celovečerní trojdílný projekt **Fimfára**, do něhož byla v rámci filmu **Fimfárum – Do třeticeho všeho dobrého** zapojena i Kristina Dufková, odpovídal charakterem zmiňovanému rodinnému žánru obdobně jako celovečerní film **Lichožrouti** Galiny Miklínové, která v rozhovoru porovnávala produkční či distribuční tlaky zažité na tomto projektu a při svých dřívějších krátkých autorských filmech.

Ale i když odhlédneme od vnějších tlaků, ani po kreativní autorské stránce není přechod mezi krátkým a celovečerním animovaným filmem jednoduchý a velkou roli v tom hraje specifický animační jazyk, který si mnoho autorek a autorů začne výrazně uvědomovat, až když narazí na narativní úskalí celovečerního filmu, podobně jako Miklínová: „Zkratka funguje v animovaném celovečerním filmu úplně jinak. V celovečerním animovaném filmu, který je navíc mainstreamový, rodinný, tam se vlastně taková ta pravá zkratka ani nepoužívá, tam se spíš používají jen takové časové stříhy. Jsme daleko víc polopatičtí, víc se toho musí vysvětlovat, což mi teda nevadí, ale je to prostě jiná než v tom krátkém filmu. Musí se víc udržovat linka vyprávění.“<sup>219</sup> Podobné výzvy si uvědomuje i Michaela Pavlátová, která v době výzkumného rozhovoru právě pracovala na svém debutovém celovečerním filmu určeném dospělému publiku: „V tom celovečerním filmu, jsem si uvědomila, tě ty klasické animační prvky paradoxně odpoutávají a ruší. Jsou to vlastně zbytečné zcizováky. Na chvílku vystoupíš z děje a pak se tam zas musíš těžko vracet.“<sup>220</sup> Pavlátová měla klasickými animačními prvky na mysli například metafory, zkratky, zveličování či výpusťky, které většinou tvoří výrazový základ krátkometrážní autorské tvorby.

Pro mnoho animátorek je kreativní rozdíl mezi krátkým a celovečerním animovaným filmem natolik výrazný, že je nikdy ani nenapadlo překračovat tuto

---

218 Lukáš Gregor, Rodinný film jako žánr, *Homo Felix 2*, 2011, č. 1, s. 6.

219 Tamtéž.

220 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

pomyslnou hranici formátů, viz třeba případ britské animátorky žijící v USA Ruth Lingford. *„Animovaný celovečerník je tak rozdílné stvoření, má tolik odlišných pravidel. Potřebuješ opravdu silné charaktery, aby si k nim lidé našli cestu, což je v animaci hodně těžké. Mám ráda krátkou animaci, protože mi přijde, že je víc jako poezie než jako román. Jedna věc metamorfuje plynule v druhou. Dvě slova vedle sebe vytvářejí dohromady nový význam.“*<sup>221</sup> Jiné animátorky, jako třeba Michaela Pavlátová, si ve svém z velké části pragmatickém rozhodnutí (motivovaném v jejím případě i zkušeností s intenzitou diváckého ohlasu na její dva celovečerní hrané filmy) našly v celovečerním animovaném formátu i kreativní autorské výzvy: *„Já si chci taky dokázat, že animovaný film dokáže zprostředkovat hluboké emoce, že to nemusí být jen sranda nebo že nemusí být krátký, že se můžeš do animovaných postav vcítit stejně jako do živého herce. Proto jsem si dobře vědoma, že je ještě důležitější než ve hraném filmu mít tu dobrý scénář, protože oni to neuhrajou očima tady.“*<sup>222</sup>

Výše zmíněný posun mnoha animátorek od krátkometrážní tvorby směrem k celovečerní však zároveň podporuje začarovaný kruh marginalizace nezávislého autorského animovaného filmu v jeho krátké podobě – v podobě, kde se nejvíce dokáže uplatnit specificky bohatý animační jazyk a kterou preferuje většina nezávislých autorek a autorů. *„Mezi televizní seriálovou a dlouhometrážní produkcí pro kina stojí vklíněný krátký film, který dle některých tvůrců k animaci patří nejvíce. Umožňuje totiž uplatňovat nenarativní, čistě výtvarné, filozofující, experimentální a mnohé další postupy rozvíjející kreativní možnosti animace, které na delší ploše celovečerního filmu působí únavně a do seriálové tvorby pro masového diváka se nehodí,“*<sup>223</sup> uvádí například Ivana Laučíková. Tradiční divák si tak čím dál více odvyká čtení a porozumění tomuto jazyku, složitějšímu a výrazně odlišnému od celovečerních narativních forem, a pro distributory je tak následně zase o něco složitější získat diváckou přízeň a pozornost.

Například novozélandská teoretička s českými kořeny Lucie Joschko ve svém disertačním výzkumu, částečně publikovaném i v češtině, přikládala důležitou roli také proměně diváckých dovedností a očekávání. Upozorňuje, že před rokem 1989 *„pro publikum, které se záhy naučilo interpretovat metafory a číst mezi řádky, přestal být animovaný film jen zdrojem zábavy a začal fungovat jako prostředek nepřímé politické diskuse.“* Tuto situaci pak staví do protikladu k současnosti, kdy *„mnozí autoři popravdě pracují pod tlakem omezených finančních možností a snaží se zaujmout platícího diváka, jenž se za své peníze chce bavit a méně se stará o nápaditost vyprávění.“*<sup>224</sup> Ve svých úvahách tak

---

221 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

222 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

223 Ivana Laučíková, Distribúcia animovaných filmov. Homo Felix 2, 2011, č. 2, s. 9.

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

připodobňuje dřívější politickou cenzuru k dnešní cenzuře finanční a distribuční, která, jak se nakonec dle Joschko ukazuje, jde momentálně mnohem hůř obejít. V New Yorku sice nemají vlastní zkušenost s politickou cenzurou, ale jak jinak například interpretovat vlastnoručně na sebe uvalené dogma Billa Plymptona, že všechna jeho krátkometrážní tvorba musí být vtipná, laciná a krátká, než jako důsledek vnějších cenzur současných?

## 7.2 Animátorky nesoustředící se / rezignující na distribuci

Než se začnu věnovat jednotlivým způsobům, jak překonat výzvy krátkometrážní distribuce animovaných filmů, je na místě zmínit, že se mezi zpovídanými animátorkami vyskytovalo i nemálo autorek, pro které otázka následné distribuce po dokončení filmu nebyla tolik zásadní. Především v newyorském prostředí bylo hned několik animátorek v postavení, jejichž nezávislá autorská tvorba pro ně představovala spíše vášeň či koníček a již dávno se smířily s okrajovostí jejího dopadu a namísto toho se soustředily na samotný proces výroby, který jim přinášel nejvíce uspokojení. Například Emily Hubley se vyjádřila: *„Mě baví nejvíc dělat ty animované filmy, ten proces, kdy něco vzniká, to je to, co mi dělá největší radost. Sdílet to potom je taky fajn, ale nejsem nijak moc ráda ve středu pozornosti.“*<sup>225</sup> Candy Kugel se zase spokojila s umístěním svých filmů na webovou platformu Vimeo a s tím, že jsou její filmy dostupné pro badatele v rámci filmového archivu newyorského Muzea moderního umění MOMA. *„Já dělám filmy pro to, abych je dělala. A ten tvůrčí proces, to je to jediné, co mě zajímá. Peníze v tom nehrají žádnou roli. Děláním prostě filmy, protože chci,“*<sup>226</sup> objasnila svůj postoj k vlastní tvorbě Debra Solomon, která se po většinu života živila jako úspěšná ilustrátorka, a nemá tedy existenční nutnost žít se animovaným filmem. To je ostatně pojítka mezi všemi třemi zmíněnými animátorkami: Candy Kugel žije i své studio především online zakázkami a Emily Hubley zase prací na dokumentárních filmech.

Ale i v českém prostředí se našlo mnoho animátorek, které byly například při našem prvním setkání mile překvapeny až šokovány, že znám celou jejich tvorbu, protože ony samy třeba vůbec nevěděly, kde jejich filmy skončily. *„Už dlouho chci někoho v České televizi poprosit, ať mi ty filmy přetáhne na nějaké DVDčko nebo něco, ale vždycky na to nějak pak zapomenou. Nějaké filmy mám myslím na VHSkách ještě někde doma, ale nevím. Něco bude asi ají na youtubu, já jsem v tom strašně nepořádná, vím, že bych s tím měla něco udělat,“*<sup>227</sup> uvedla třeba Bára Dlouhá. Podobné hledání v paměti, kde co je, probíhalo u většiny

---

225 Rozhovor s Emily Hubley vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2013, archiv autorky.

226 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

227 Rozhovor s Bárou Dlouhou vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2008, archiv autorky.

animátorek snad jen kromě Michealy Pavlátové a Marii Procházkové, které v tomto ohledu působily nejprofesionálněji. Nutno ještě dodat, že moje znalost jejich krátkometrážní tvorby pramenila ze spolupráce s festivalem AniFest (později Anifilm), do jehož databáze mi byl umožněn přístup. Podobnou cestou by se tedy nemohli s filmy seznámit veřejnost ani řadoví diváci.

## 7.3 Kinodistribuce

### 7.3.1 Předfilm

Jedním z tradičních způsobů, jak se autorský animovaný film dostával k širšímu publiku, byla po mnoho let forma předfilmu před hlavním dlouhometrážním programem v kině. Ačkoliv mnoho jak českých, tak i newyorských animátorek označilo v rozhovorech s nádechem hořkosti tuto možnost za již neexistující, i v dnešní době se občas (i když v minimální míře) podaří dostat krátkému animovanému filmu do kinosálu formou předfilmu. Například Lucie Sunková sdílela v rozhovoru ryze pozitivní zkušenost s kinodistribucí svého téměř patnáctiminutového snímku **Strom**. *„Pro mě to byla skvělá zkušenost a jsem za to Cinemartu moc vděčná, jednak proto, že tenhle film byl dělaný pro kina, jednak proto, že se takhle dostane k lidem, kteří by na animaci normálně třeba nešli. Je to zase něco úplně jiného než třeba pustit film na festivalu, kde na to chodí jedni a ti samí lidi. Diváci mi pak třeba napíší email, že nikdy nic takového neviděli, že si na mě našli kontakt na mých stránkách. Prostě mi jen tak napíší a to mi přijde strašně skvělé.”*<sup>228</sup> V tomto úryvku z výpovědi Lucie Sunkové se zároveň skrývají dva hlavní důvody, proč má dle mého názoru i v dnešní době mobilních technologií, kdy lze audiovizuální obraz sledovat téměř kdekoliv, smysl usilovat o zachování kinodistribuce i pro krátké formáty. Za první je to kvalita projekce samotné, za druhé získávání nového publika – vystoupení z pomyslné bubliny marginalizované animační komunity.

Důležitost vysoké kvality kinoprojekce zmínila například i Michaela Pavlátová, když se zamýšlela nad současným trendem (o němž budu mluvit podrobněji níže) projekcí a projekčních událostí mimo kino, které jí na jedné straně byly sympatické, na druhou stranu však pro ni z perspektivy autorky byly do značné míry i problematické. *„Ty projekce jsou většinou po technické stránce hodně tristní. Ale je tam hodně lidí, kteří se o tom třeba dozvědí na Facebooku, a je jim asi jedno, v jaké kvalitě ty filmy běží. To vždycky trhá srdce jen těm tvůrcům. Třeba zvuk jim skoro nejde, ale lidi pijou pivo a jsou veselí a je jim to docela fuk, že je to bez zvuku. To jen tvůrce filmu zmírá, protože to jeho děcko*

---

228 Rozhovor s Lucí Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

je przněný. Protože my se s těma filmama mazlíme, to diváci prostě vůbec netuší, jak jsou ty filmy vymazlený. Jak každá stránka je důležitá, každé mrknutí oka, jak třeba jen mix zvuku ti změní smysl některých scén. Hlavně zvuk a kvalita obrazu na těchto improvizovaných projekcích trpí. Ale snad si lidi takhle zvyknout ty filmy vídat a pak na ně snad přijdou i do kina."<sup>229</sup> O tom, že si musí na krátkou animovanou tvorbu zvykat nejen diváci, ale i promítači, pak svědčí tragikomická zkušenost Lucie Sunkové s jejím starším krátkým filmem **Nová dobrotivost**, který měl běžet jako předfilm k celovečernímu snímku Jitky Rudolfové **Rozkoš**. Jak se ale postupně autorka dozvídala od svých přátel, kteří chodívali na projekce speciálně kvůli jejímu filmu, kinaři často z pohodlnosti předfilm prostě nepustili. „Tentokrát je tedy se **Stromem** všechno napevno přilepené a i všude na plakátech je propagován ten celovečerač **Zloději zelených koní** jako film s tímto předfilmem, takže diváci o tom vědí," dodává Sunková.

V prostředí ryze komerční kinodistribuce USA, kde neexistuje mnoho podobných menších nezávislejších distributorů typu Cinemartu, Aerofilms nebo AČFK, anebo nemají na programování v kinech vůbec žádný vliv, je situace ještě o něco tristnější. Kinodistribuce pro nezávislou animaci je zde téměř vždy ztrátová a pouští se do ní skrze individuální osobní domluvu s konkrétním kinem/kiny jen ti animátoři, kteří mají ambice ucházet se o Oscarovou nominaci, jako v minulosti třeba Bill Plympton nebo Signe Bauman. Plympton se ve své knize rad začínajícím nezávislým animátorům otevřeně vyjadřuje, že kinodistribuce mu vzhledem k množství práce s ní spojené nepřináší žádný finanční zisk, ale spatřuje v ní zase jiná pozitiva. „Ale to úplně nejdůležitější při mé vlastní sebedistribuci v kinech je má osobní účast na projekcích. Když objevujete nějaký nový film, není přece nic lepšího než setkat se s jeho autorem. Rád s diváky mluvím o tom, jak jsem film dělal, jak vznikal příběh, jak rozpočet, jak umělecká výtvarná stránka – často mám pak pocit, že lidé v publiku mají najednou pocit, že jsou součástí toho kreativního procesu. Najednou jsou taky tak trochu animátory! Taky se vždycky snažím všem nakreslit rychlý obrázek na zadní stranu pohledu jen tak na památku. Na tom pohledu jsou vytištěné moje kontaktní informace a odkaz, kde si třeba můžou koupit moje filmy."<sup>230</sup>

### 7.3.2 Krátký animovaný film v přestrojení za celovečerní

Krátká animovaná tvorba se však může do kin dostat i v jakémsi přestrojení za film celovečerní. Nejčastěji se to děje formou pásem anebo rovnou

---

229 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

230 Bill Plympton, *How to Make Toons That Sells without Selling Out!* Oxford: Focal Press 2012 s. 211.

pevně svázaného povídkového filmu.<sup>231</sup> V českém prostředí se podařilo v kinech omezeně distribuovat například pásmo krátkých animovaných filmů **Rosa a Dara a jejich velká dobrodružství** díky iniciativě společnosti Bionaut a její producentce Báře Příkazské. Příkazská již za svých studií produkovala jednotlivé studentské filmy zařazené do tohoto pásma. To zároveň fungovalo i jako propagace budoucího seriálového a celovečerního projektu Bionautu **Rosa a Dara**, jehož dvě hlavní hrdinky celým pásmem dětské diváky provázely.<sup>232</sup> Když se však v podobném duchu snažila dát dohromady v New Yorku Debra Zimmerman pásmo krátkých animovaných filmů s rozdílnými autorskými právy, narazila na komplikace. „*Takže z toho musíš udělat nějaký balíček. A to je komplikované, protože potřebuješ filmy, které se momentálně nacházejí v podobném stadiu produkce, nejlépe ještě nikde jinde neprezentované. A když jsem se pak snažila domluvit ohledně autorských práv se všemi autory jednotlivě, byla to doslova noční můra... tak jsem to nakonec vzdala.*“<sup>233</sup>

I kvůli této pracnosti a komplikovanosti sestavování projekčního animovaného pásma se další podobným směrem se ubírající počín v této oblasti na americké půdě **The Animated Show of Shows** obrací již po tři roky na fanoušky nezávislé autorské animace o finanční pomoc formou každoroční Kickstarter kampaně, která byla zatím vždy úspěšná, což jen napovídá o důležitosti podobných originálních distribučních v rámci nezávislé animační komunity. Producent Ron Diamond každý rok sestaví pásmo autorských krátkých filmů z celého světa, které pak prezentuje vedle speciálních kinoprojekcí také přímo pro zaměstnance velkých hollywoodských animačních studií, čímž vytváří možnost seznámení s novými talenty a potenciálních budoucích spoluprací.

### 7.3.3 Celovečerní nezávislý autorský animovaný film v kinech

V úvodu této kapitoly jsem zmínila, že mnoho nezávislých animátorek a animátorů se přesouvá z krátkometrážní do celovečerní tvorby spíše na základě vnějších než osobních kreativních motivací. Bylo by chybné ale ignorovat autory, pro které je dlouhá metráž jejich vlastním rozhodnutím a mají v hlavě příběhy, které vyžadují celovečerní narativ. Na první pohled by se mohlo zdát, že tím

---

231 V českém prostředí patří mezi takové celovečerní povídkové filmy například **Fimfárum 1, 2 a 3** (2002, 2006 a 2011) anebo **Autopohádky** (2011). Podobné projekty si většinou zakládají na různorodosti animačních technik, a tak často dávají autorům prostor vyzkoušet si něco nového (podobně jako v případě zmiňované Kristiny Dufkové), na druhou stranu jsou zase tyto typy snímků omezené výše uvedenými žánrovými pravidly rodinného filmu, a tak v nich nelze příliš autorsky experimentovat.

232 „Rosa a Dara TV“ [online]. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://rosadara.tv/>.

233 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.



pádem pro ně budou platit stejná pravidla jako pro celovečerní filmy hrané, ale jejich zkušenosti mluví jinak, zvláště pokud se jedná o animovaný film určený dospělému publiku, tak jako v případě Billa Plymptona (**Cheatin'**) a Signe Baumane (**Rocks in My Pockets**). „Nejbizarnější situace nastala, když jsme museli sami dopředu koupit všechny lístky na newyorské projekce. Kino nás sice nechalo promítat, ale nechtělo nést žádné riziko. Nakonec jsme všechny lístky neprodali, takže jsme něco prodělali, ale na druhou stranu jsme získali mnoho publicity, což je strašně důležité a těžko se to nějak finančně oceňuje. Takže si myslím, že to pořád má cenu. Proděláš třeba něco v New Yorku, ale pak zase vyděláš třeba v San Franciscu nebo Chicagu,<sup>234</sup> popisuje například jeden z netradičních postupů John Holderried, distribuční producent studia Billa Plymptona. Jiná tehdejší producentka pak zas vzpomínala na praxi přímého oslovování kin. „Děláme to často, že Bill nebo jeho lidi tady ze studia volají přímo kinům. Čím víc cen máš, tím je větší šance, že si tě kino vybere. Lidi opravdu na ceny hodně dají. A náklady na provoz kina jsou speciálně tady v USA tak vysoké (proto jsou lístky tak drahé a chtějí po tobě sedm dolarů za popcorn), takže oni jsou opravdu vybíraví ohledně toho, co budou pouštět. Musejí mít jistotu, že na tom vydělají.<sup>235</sup>

Když už se podaří dohodnout s konkrétními kiny, vyzvedal John Holderried důležitost a přínosnost osobní přítomnosti animátora na projekci. „Bill si sbalil kufry a vyrazil na tour jako rocková hvězda (smích). Byl skoro ve všech pětaticeti kinech (hlavně si vždycky vybíráme větší města), cestoval myslím tři týdny, s batohem plným DVD. Zaměřili jsme se hlavně na menší nezávislá kina a naplánovali jsme celou kinodistribuci tak, aby mohl být Bill přítomen na co nejvíce projekcích. A musím říct, že z téhle tour máme nakonec asi největší finanční úspěch, co se nám kdy v kinech povedlo. A myslím, že to, že tam Bill byl osobně a taky, že jsme to hodně propagovali na Twitteru a Facebooku, že to tomu hodně pomohlo.<sup>236</sup> S jeho pocity souhlasila i současná studiová produkční Wendy Zhao, která vnímá dopad kinodistribuce ještě z jiného úhlu. „Myslím si, že během distribuce filmu **Cheatin'** se Billovo jméno nějak víc dostalo do podvědomí a kolovalo mezi lidmi, protože od té doby máme o dost víc komerčních zakázek. Myslím si, že je to hodně provázané s tím, že Bill intenzivně cestuje a setkává se osobně s mnoha lidmi.<sup>237</sup> Podobné zkušenosti měla i Signe Baumane: „Pokaždé, když film někde běží a vznikne kolem něho nějaká diskuse a veřejné povědomí, hned to jde vidět na online shlédnutích a prodeích. Je to s tím určitě přímo propojené.<sup>238</sup> Baumane, která po emigraci z Lotyšska před

---

234 Rozhovor s Johnem Holderriedem vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

235 Rozhovor s Desiree Stavracos vedla Eliška Děcká, 15. 8. 2013, archiv autorky.

236 Rozhovor s Johnem Holderriedem vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

237 Rozhovor s Wendy Zhao vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

238 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.

mnoha lety začínala právě ve studiu Billa Plymptona, si od svého kolegy i osobního přítele Plymptona nechala v mnohém, co se americké kinodistribuce týče, poradit a i ona se snažila být osobně přítomna na co nejvíce projekcích. Svou účast ještě navíc ráda originálně obohacovala o happening házení šutrů do publika (alias házení pomalovaných kamenů z papírmašé), které sklidilo na karlovarské premiéře velký úspěch i ohlas v médiích a na sociálních sítích (viz obrazová příloha č. 10, 11).

*„Kdo by nechtěl vidět bláznivou ženskou házet po lidech šutry,“* komentovala jádro úspěchu svého happeningu s nadsázkou Baumane. S již vážnou tváří se pak ale zamýšlela nad smysluplností kinodistribuce nezávislého celovečerního animovaného filmu pro dospělé publikum, který je v očích většinového diváka i majitelů kin vždy znevýhodněn předsudky a neznalostí. *„Billovy krátké filmy jsou vždycky výdělečné, celovečerní zatím nikdy,“* dodal podobnou zkušenost John Holderried.<sup>239</sup> Ale i tak stojí i nezávislým animátorům kinodistribuce stále za to díky získané publicitě. *„Měli jsme mnoho recenzí díky promítání v kinech, a to je skvělá publicita, kterou jinak nezískáš,“* potvrdila Baumane.<sup>240</sup> Ostatně v amerických podmínkách je absolvování kinodistribuce také nezbytnou podmínkou pro možnost oscarové nominace. V neposlední řadě nesmíme zapomenout ani na motivace čistě kinematografické, jak popsala Baumane: *„Nedělali jsme to jen kvůli Oscarům, to ne. Pro mě jako autorku je osobně velmi důležité, aby můj film běžel v kinech. Pořád věřím v divácký zážitek v kině. Myslím, že když lidi někam přijdou a dívají se na to spolu, že to je pořád to nejsilnější, že to má úplně jinou energii. Je to pro mě prostě velmi důležité.“*<sup>241</sup>

## 7.4 TV

Tradiční televizní vysílání založené na blocích a programových cyklech není pro krátkou autorskou tvorbu dvakrát příznivé. Vedle občasného mimořádného zařazení animace jako tematického dílu do jednoho z takových cyklů (viz například v českém prostředí animovaný díl pořadu **Průvan** na ČT Art)<sup>242</sup> je animace v televizním prostředí prezentována především skrze seriálovou tvorbu. V prostředí newyorské nezávislé animace hrála na přelomu osmdesátých a devadesátých let stanice MTV velkou roli v objevování nových talentů a na toto období dodnes vzpomíná mnoho současných animátorek jako na inspiraci, kdy je poprvé napadlo věnovat se třeba něčemu podobnému. *„Vyrůstala jsem s MTV a*

---

239 Rozhovor s Johnem Holderriedem vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

240 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

241 Tamtéž.

242 „Průvan – animace“ [online]. Ceskatelevize.com. 29. 9. 2014. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/214562254300007/obsah/353968-tema-animovany-film>.

pořadem nazvaným **Liquid Television** (Tekutá televize), který mě velmi ovlivnil. Byla tam spousta nezávislé jakoby undergroundové animace. Bylo to v době, když jsem měla zálibu v punkové hudbě a new wave, takže to přesně zapadlo do mé tehdejší vizuality,<sup>243</sup> vzpomínala například Carolyn London. Dnešní podoba MTV má k punku vcelku daleko a prostor pro alternativnější autorskou tvorbu se vytváří spíše na nejrůznějších webových televizních platformách. V americkém prostředí je to třeba (v Čechách se zatím jen pozvolna rozvíjející) Netflix, v české síti potom třeba internetová televize Stream, která v poslední době přišla s řadou originálních autorských seriálů (například i **Živě z mechu** vzniklý na základě **Až po uši v mechu** autorské dvojice Bára Zadražilová – Filip Pošívač, zapojené i do tohoto výzkumu). Stream uvedla jako možnost umístění svých budoucích projektů také třeba Kristina Dufková, ovlivněná částečně také předchozími negativními zkušenostmi s Českou televizí. „Stream mi přišel super, protože žádná jiná televize animovaný filmy nepodporuje. A tohle je úplně nová platforma, na kterou chodí docela dost lidí a na rozdíl od České televize jim třeba nevadí, když tam někdo jí houby. Že by třeba mohli nastavit trochu jiný pohled na animaci, že se dá na to médium koukat i trochu jinak.“<sup>244</sup>

Větší autorská svoboda, typická pro většinu internetového vysílání, je obzvlášť pro nezávislou autorskou animaci určitě benefitem. Na druhou stranu však dle zkušeností autorek v rozhovorech je zde pravděpodobnost setkání s tzv. náhodným prvodivákem menší než v případě tradičního televizního vysílání, které může v domácnostech často běžet například i jen jako kulisa, tedy bez úmyslu sledovat konkrétní pořad/film. Jedno takové náhodné divácké setkání s jejím filmem vzpomněla v rozhovoru třeba Ruth Lingford. „Jen výjimečně dostaneš nějakou zpětnou diváckou vazbu mimo festivaly. Jeden z pro mě nejsilnějších momentů tak bylo, když jsem dostala poštou dopis od nějakého španělského policisty, který viděl můj film **Mother and Death** (Matka a smrt) ve španělské televizi a chtěl mi říct, jak to na něho citově zapůsobilo. Byl to tak krásný dopis. Je pro mě moc důležité propojovat se i s lidmi mimoanimační komunitu, což je taky důvod, proč se třeba snažím spolupracovat na více dokumentech, protože tam je větší šance, že to třeba poběží právě v televizi a získá si to tak větší publikum.“<sup>245</sup>

---

243 Rozhovor s Andym a Carolyn London vedla Eliška Děcká 03. 11. 2016, archiv autorky.

244 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

245 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

## 7.5 Online platformy

Online distribuce se v dnešní době, kdy lze sledovat videa na množství různorodých projekčních ploch, může jevit jako jasná distribuční priorita. Situace je však dle zkušeností zpovídáných animátorek mnohem složitější. Velkou roli v tom hraje právě technologický progres, který kromě množství nových způsobů, jak sledovat audiovizuální obsah, zjednodušuje také výrobu tohoto obsahu, čímž vzniká nekonečné množství animovaného materiálu bojujícího navzájem o online diváckou pozornost. Vzniká tedy tak trochu paradoxní situace, kdy sice na jednu stranu platí, že nebylo nikdy jednodušší zveřejnit jakékoliv audiovizuální dílo online, na druhou stranu je však pravděpodobnost, že by si takto „vyvěšené“ video našlo samovolně své publikum, mizivá.

Proto, pokud dnes mluvíme o úspěšné online distribuci (ať už z hlediska financí v případě VOD, anebo počtu zhlédnutí v případě zdarma umístěných filmů), musíme mluvit především o tom, co se děje předtím – tedy před umístěním videa na vybranou webovou platformu. Ve světě nezávislého autorského animovaného filmu hraje důležitou roli například předchozí úspěšnost filmu na festivalech, ale třeba i v rámci speciálních kino či mimo kino projekcí společně s kvalitním marketingem a PR.

V této souvislosti je dobré zmínit také v posledních letech v nezávislé animační komunitě hodně diskutovaný fenomén „Vimeo Staff Pick“, tedy formu jakéhosi oficiálního doporučení přímo od zaměstnanců jedné z nejvyužívanějších online video platforem Vimeea. Toto tak trochu tajemné dobrozdání, o jehož systému přidělování nikdo nic moc neví, může v nabitě online konkurenci výrazně pomoci ke zvýšení sledovanosti videa. A tak není nijak neobvyklé, když animátorky či animátoři veřejně oslavují (třeba na sociálních sítích), že byl jejich film označenou logem „Vimeo Staff Pick“. Kreativním (a tak trochu recesistickým) způsobem reagovali na tento rozšiřující se fenomén i američtí nezávislí animátoři a animátorky, když v duchu americké tradice hojně používaných nárazníkových nálepek (tzv. bumper stickers) vyrobili pro své rodiče vlastní verzi s lehce pozměněným textem „My child is a Vimeo Staff Pick“ (Moje dítě je Vimeo Staff Pick) oproti tradiční verzi (My child is an honor student – Moje dítě studuje s vyznamenáním). (Viz obrazová příloha č. 12, 13.)

O tom, jak je toto téma pro současné nezávislé animátorky a animátory důležité a ožehavé, svědčí i fakt, že newyorská nezávislá animátorka Celia Bullwinkel vytvořila přednáškovou prezentaci nazvanou Operation Viral, s níž objíždí filmové festivaly a další animační akce. Bullwinkel v prezentaci vychází ze svých zkušeností se svým krátkým filmem **Sidewalk**, který se vedle označení Vimeo staff pick může například pyšnit více než třemi miliony zhlédnutí na platformě Youtube. Bullwinkel mimo jiné doporučuje zamyslet se hned na začátku nad svým publikem, stanovit si konkrétní cíl, kterého chci distribucí dosáhnout, najít mezi animačními profesionály respektované osobnosti, které by

film doporučili či na něj upozornili a v neposlední řadě také pečlivě volit klíčová slova, podle nichž by lidé mohli při vyhledávání na síti na film narazit.<sup>246</sup> Podobné zkušenosti pak popsala v rozhovoru také Signe Bauman, která je oproti Bullwinkel v ještě složitější situaci, protože od svého online publika očekává nejen to, že její film zhlédne, ale že za to také zaplatí. *„Nikdo se nebude dívat na tvé filmy online, pokud nebude vědět, jak je najít. Jakmile se tvoje video stane součástí nějakého kurátorovaného obsahu, pak víš, že to děláš dobře. Ale nemůžeš jen tak něco úspěšně prodávat online, dokud se někdo za tebe nezaručí, nedoporučí tě. Na internetu je teď příliš mnoho blbostí, takže ti nikdo nedá ani dolar, pokud si nebude jistý, že to za to stojí.“*<sup>247</sup> I proto zahájila před umístěním svého celovečerního filmu **Rocks in My Pockets** do Vimeo sekce VOD intenzivní marketingovou kampaň. *„Marketing může být podle mě úspěšný, jen když je konsistentní a je ho přehřel. Když znovu a znovu lidem něco opakuješ, tak oni nakonec můžou říct jo, půjdu se na to podívat.“*<sup>248</sup>

Bauman byla velmi aktivní především na sociálních sítích, konkrétně na Facebooku, který hraje v komunitě nezávislé animace velkou roli. *„Všechno to víření kolem směřuje vždycky do centra, kde stojí tlačítko poslat, kde potřebuji, aby lidé napsali svůj email k odběru informací, aby prostě zůstali v kontaktu. To tlačítko je na webových stránkách filmu, kam se musí dostat, protože je zajímavá, co o filmu slyšeli na Facebooku nebo někde jinde na síti. No a takhle sbíráš a sbíráš duše, které pak všechny najednou oslovíš, že si film nyní můžou koupit online,“* popisuje svou marketingovou online strategii Bauman.<sup>249</sup>

Oproti americkému prostředí je online distribuce nezávislé autorské animace v českých podmínkách teprve v začátcích a skýtá tak pro potenciální budoucí projekty velký prostor pro vylepšení. Jedním z prvních takových pokusů je online portál Aniont spravovaný festivalem Anifilm, který sice nabízí veškeré zde umístěné filmy zdarma (a tím pádem mu ve většině případů chybí novější tituly, které si autoři zatím „šetří“), na druhou stranu ale klade důraz (alespoň tedy ve svém oficiálním prohlášení) na kurátorský aspekt platformy: *„Aniont je internetový portál – videotéka, která nabízí vybranou studentskou a autorskou animovanou krátkometrážní tvorbu, včetně videoklipů nebo hraničních forem animace. Důležitým prvkem tohoto animovaného kanálu je kurátorský dohled zkušených dramaturgů. ... Sdružení si stejně jako celá animátorská komunita uvědomuje zoufalou absenci distribuce krátkometrážní animované tvorby a*

---

246 Tamara Moya. „10 Claves para convertir tu película en viral“ [online].

Fotogramas.es. 12. 10. 2016. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z:

<http://www.fotogramas.es/peliculas-para-ninos-cine-infantil/10-claves-para-convertir-tu-pelicula-en-viral>.

247 Rozhovor s Celí Bullwinkel vedla Eliška Děcká, 3. 8. 2013, archiv autorky.

248 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 2. 8. 2013, archiv autorky.

249 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.

*Aniont vnímá jako cestu, kterou lze tuto situaci napravit.*<sup>250</sup> V Aniontu je například umístěno i několik filmů Anny Mastníkové, autorky zapojené i do tohoto výzkumu. Aniont může v české animační komunitě čelit kritice, že se nesnaží o finanční návratnost pro autory, na druhou stranu především začínající animátorky a animátoři často dobrovolně umisťují své krátké filmy volně na síť jako jakousi formu veřejného portfolia k nahlédnutí, které jim třeba může dopomoci k budoucím pracovním příležitostem, jak to ostatně doporučuje i Celia Bullwinkel. *„Můžeš mít skvělé online portfolio plné ilustrací a designu, ale lidi si tě vždycky nejlíp zapamatují, když tam uvidí nějaký super krátký film. Takže já vždycky říkám svým studentům ‚používejte narativ, použijte své nápady do nějakého příběhu. I když třeba chcete být jen designér. Pořád se to vyplatí.‘“*<sup>251</sup>

## 7.6 DVD

Oproti stále se vyvíjejícím a proměnlivým online platformám se distribuce pomocí DVD nosiče může jevit jako cesta do minulosti. Jenže jak se postupně během rozhovoru ukazovalo, postavení DVD je v nezávislé animační komunitě prozatím stále neotřesitelné. *„Lidi sice říkají, že DVD je už mrtvé médium, ale já si třeba pořád DVD kupuju. A třeba konkrétně v mém případě, moje DVD opravdu hezky vypadá a lidi chtějí vlastnit hezké předměty. A když se mám zamyslet nad poměrem online prodeje a DVD prodeje, tak bych řekla, že je to tak padesát na padesát. DVD prodávám jednak přes web, ale hodně i na festivalech a speciálních projekcích, když tam jsem osobně,“* popsala své zkušenosti s DVD nosiči například Signe Baumann.<sup>252</sup> Z rozhovorů i na základě svých osobních zkušeností (jako majitelky neustále se rozrůstající sbírky DVD s nezávislou autorskou animací) jsem vyzorovala především tři hlavní motivace pro nákup/shromažďování DVD i v dnešní době technologicky dostupného stahování elektronických souborů. První z nich souvisí s krátkometrážní formou většiny nezávislých autorských animovaných filmů, které jsou tím pádem vhodné pro vytváření nejrůznějších kurátorských kompilací. Další motivaci spatřuji v zákulisních bonusových materiálech a především tzv. „making of“ dokumentech. V neposlední řadě je pak nepřehlédnutelný aspekt sběratelství DVD nosičů jako esteticky hodnotných předmětů.

### 7.6.1 Kurátorované kompilace

Kompilační animační DVD sestávající z kolekce několika krátkých filmů vznikají z nejrůznějších důvodů. Mohou prezentovat souborné dílo konkrétní

---

250 „Aniont“ [online]. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://aniont.com/cs>.

251 Rozhovor s Celií Bullwinkel vedla Eliška Děcká, 3. 8. 2013, archiv autorky.

252 Rozhovor se Signe Baumann vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

autorky či autora, geograficky či časově vymezený výběr různých autorů nebo reprezentují to nejlepší z daného ročníku animovaného festivalu. Ať už je ale kritérium výběru jakékoliv, vždy platí, že konečná kompilace je výsledkem nějakého kurátorského výběru. Tedy někdo – kurátor – vybral ze záplavy existujících nezávislých autorských animovaných filmů právě tyto tituly, čímž zařazené filmy dostávají statut kvality a zároveň příležitost na sebe upozornit, případně i vydělat. „DVD je pro mě dalším skvělým zdrojem příjmu. Lidé sice tvrdí, že DVD je umírající medium, tak se necháme překvapit, jestli to bude za pár let pravda. Vyrábím své vlastní kompilace z mých kratasů a zároveň jsou moje filmy zařazovány do jiných kolekcí. Existuje mnoho různých DVD kompilací všude na světě a moje filmy do nich většinou dobře zapadají, protože jsou krátké, vtipné a většinou bez dialogu”,<sup>253</sup> uvádí ve své knize například Bill Plympton. Kurátorský aspekt ve vztahu k festivalům samotným zase vyzvedla Signe Bauman, jejíž filmy byly zařazeny například do kompilací toho nejlepšího z vídeňského festivalu Tricky Women: „Festivaly jsou místem pro kurátorské výběry, což je obzvláště dnes, kdy je čím dál tím jednodušší udělat film a filmy skutečně vznikají každý den, strašně důležité. Skrze festival může film najít nové publikum. Když třeba máš nějaký festival a jeho program ráda, budeš věřit tomu, že film, který na něm běží, je dobrý a budeš ho chtít vidět.”<sup>254</sup>

Kompilace mohou zároveň i pomoci upozornit na nastupující trendy, animační školy či nově úspěšné/probouzející se animační komunity. Ve východoevropském prostředí se to v posledních letech podařilo například slovenským kompilacím výmluvně nazvaným **Animation is Not Dead** a **Virvar**, v českém prostředí zase upoutalo pozornost a zájem o téma ženského autorství na poli nezávislé autorské animované tvorby DVD **Female Filmmakers: Czech Animation 2008–2012**, vydané tehdejším festivalem Anifest. Podobná DVD často vycházejí v limitovaných edicích a s minimalizovanými produkčními náklady nebo dokonce svépomocí jako v případě série dvou DVD opět s lehce přesahovým názvem narážejícím na marginalizovanost nezávislé autorské animace **Avoid the Eye Contact** vol. 1 a vol. 2. „Všech jedenáct autorů se tehdy složilo po 200 dolarech, čímž se pokryly náklady na výrobu DVD. Za to každý dostal 50 ks DVD a mohl si s nimi dělat, cokoliv se mu líbilo – prodat je nebo darovat... Nakonec to byla dobrá zkušenost, ale člověk musí mít jinou motivaci než vydělat peníze,”<sup>255</sup> popisuje dobrodružný start projektu Signe Bauman, která viděla hlavní pozitivum v rozšíření povědomí o nezávislé animační komunitě v New Yorku. „DVD způsobila, že si řada lidí udělala představu, jak velká a vlivná je skupina animátorů působících na newyorské

---

253 Bill Plympton, *How to Make Toons That Sells without Selling Out!* Oxford: Focal Press 2012, s. 217.

254 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

255 Magdaléna Šebestová, Signe Bauman. *Homo Felix* 2, 2011, č. 2, s. 49.

scéně. *Předtím nás nikdo takhle nebral – jako newyorskou nezávislou animační školu.*<sup>256</sup>

### 7.6.2 Animační DVD a důležitost bonusových materiálů

Dalším možným důvodem, proč je DVD stále v oblasti nezávislé autorské animace relevantním médiem, je možnost animátorek a animátorů přidávat zde zákulisní a bonusové materiály, jak uvádí například i Bill Plympton: *„Další skvělý aspekt DVD jsou bonusové materiály. Můžu na DVD přidat třeba testovací kresby tužkou, dokumenty, výtvarné věci, moje vlivy, fotky anebo zvukovou stopy s mým komentářem. Takže potom se DVD stane něčím víc, než jen filmem na disku – může to najednou být taky vzdělávací a inspirační nástroj, nesrovnatelný s jinými médii.*“<sup>257</sup> Tato praxe je sice hojně využívána i v oblasti hrané či dokumentární tvorby, avšak domnívám se (i na základě svých festivalových moderátorských zkušenosti z poprojekčních debat publika s autory), že speciálně proces výroby animovaného filmu má pro většinu veřejnosti stále ještě specifický nádech magie (oživení neživého) mísený s obdivem k časové i technologické náročnosti procesu. (Lidé se nejčastěji ptají, jak film dlouho vznikal, kolik kreseb bylo zapotřebí atd.) A této teorii napomáhá i fakt, že mnoho nezávislých animátorek a animátorů nabízí například své „making of“ bonusové materiály jako samostatná videa k zakoupení online v rámci VOD, jako to například úspěšně praktikovala Signe Baumann se svým celovečerním filmem **Rocks in My Pockets**.<sup>258</sup>

Na druhou stranou může mít roli bonusového materiálu i samotné DVD, jak to kreativně udělala v českém prostředí Kristina Dufková, když jej přiložila jako součást knihy **Usnula jsem**, která převyprávěla děj jejího stejnojmenného absolventského filmu. DVD funguje částečně jako CD-ROM, když obsahuje několik her/úkolů pro děti a zároveň k němu Dufková vedle hlavního sedmnáctiminutového filmu připojila i svůj předchozí krátký film **Malé pohádky**. Podařilo se jí tak tímto literárním způsobem dostat k širokému publiku (například v rámci knihovních výpůjček) hned dva své autorské filmy. *„Byl to náš vlastní nápad vydat knížku, protože tehdy to vlastně byla taková jediná cesta, jak dostat ten film ven. A podobně to mám vymyšlené i teď s aktuální Vandou (motivační*

---

256 Tamtéž.

257 Bill Plympton, *How to Make Toons That Sells without Selling Out!* Oxford: Focal Press 2012, s. 217.

258 Signe Baumann. „The Making of Rocks in My Pockets“ [online]. Vimeo.com. 27. 8. 2015. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://vimeo.com/ondemand/makingofrocks>.



výukový film pro děti z oblasti logopedie **Neříkej mi Panda, jmenuji se Fanda**), jen jsem ještě neměla čas se k tomu dostat.<sup>259</sup>

### 7.6.3 Animační DVD jako umělecké sběratelské předměty

Velkou roli při nákupu DVD s nezávislou autorskou tvorbou hraje dle mých zkušeností i realizovaných rozhovorů estetická hodnota DVD jako fyzického předmětu. „Bylo pro mě opravdu hodně důležité, abychom to DVD udělali hezky. Aby to bylo něco, co lidé budou chtít držet v ruce. Sturgis a já jsme mezi sebou válčili skoro tři měsíce, než jsme dospěli k finálnímu vizuálu,“ vzpomínala na vznik podoby svého DVD Signe Baumane.<sup>260</sup> Je zajímavé, že v jejím případě se názory evropského sales agenta a lotyšského koproducenta natolik lišily, že nakonec vznikly dvě rozdílné verze DVD společně s dvěma rozdílnými plakáty k filmu. Lotyšská verze jde více ve vizuální tradici mainstreamové animace pro celou rodinu – ačkoliv do tohoto žánru Baumane **Rocks in My Pockets** vyprávějící o boji s depresí rozhodně nezapadá (viz obrazová příloha č. 14, 15).

Originální cestou uměleckého 3D artefaktu pak šla Lucie Sunková při designu DVD ke svému filmu **Strom**. Sunková od DVD chtěla, aby bylo na první pohled vizuálně propojeno s pro ni typickou (avšak ve světě animace pro svou pracnost dosti výjimečnou) animační technikou malby na sklo. „Měli jsme napojení na studio Činčera, kde působí Zora Činčerová, dcera Vlastičky Pospíšilové, tak jsme tam šli a radili se o tom, jak by se dalo DVDčko pojmout. A nakonec jsme vymysleli, že bude mít navíc ještě průhlednou vrstvu podobně jako je při té malbě na sklo ve filmu, takovéto vrstvení, které je při té technice typické.“<sup>261</sup> (Viz obrazová příloha č. 16.) DVD nyní Sunková nabízí k prodeji například i v rámci své putovní výtvarné výstavy vycházející opět z prezentace specifické a nevšední techniky malby na sklo. A dodává další skrytou motivaci za těmito aktivitami přidanými k samotnému filmu: „On vlastně celý ten doprovodný projekt (kniha, výstava, DVD) byl reakce na tu nehmatatelnost filmu. To DVD je přece jenom pořád nějaká hmotná věc a pro mě pořád funguje, pořád ráda dostávám od někoho DVDčka,“ čímž naráží na další roli DVD – společenskou.<sup>262</sup> Například na festivalech animovaného filmu, které mají obzvláště pro roztroušenou a marginalizovanou komunitu nezávislé autorské animace (viz podrobněji v osmé kapitole) výjimečný význam, slouží často darování DVD nosiče jako způsob zahájení konverzace, obdobně jako v běžné konverzaci vizitka anebo třeba pohled na památku. „Je to předmět, tak jako třeba pohled, teda on je to o něco dražší pohled, ale něco, co můžeš vlastnit,

---

259 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

260 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

261 Rozhovor s Lucíí Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

262 Tamtéž.

*držet v ruce. Když si něco jen stáhneš, nemůžeš se na to potom dívat nebo si neustále připomínat, že to vlastníš. Jako třeba, když k tobě někdo přijde na návštěvu a prochází tvoji sbírkou DVD a něco ho zaujme a řekne ‚Co to je? Pojď se na to podívat!‘<sup>263</sup>*

A tak možná i díky tomuto často osobnímu emočnímu napojení zůstává DVD na poli nezávislé autorské animace stále vysoce aktuálním médiem, i když tím jde tak trochu proti proudu času, jak vtipně naznačil v textu umístěném na stránkách crowdfundingové kampaně filmu **Strom** Aleš Vémola z producentského týmu Lucie Sunkové. *„Nemyslete si, že v našem produkčním týmu nevznikl spor, jestli elektronicky ano nebo ne... a já byl ten, co ‚kopal‘ za elektronickou podobu všeho... přesvědčil mě ale argument: ‚A ty bys chtěl, aby ti doma obraz visel na zdi, nebo si ho chceš prohlížet na tabletu?‘... Chceme, aby knížka šustila při obracení stránek... chceme, aby DVD bylo kouskem umění v obýváku...“<sup>264</sup>* Možná i proto animátoři, kteří po mnoho desetiletí šustili tužkou při kresbě na papír, chtějí trochu nostalgicky pořád držet svá díla v ruce.

## 7.7 Vzdělávací distribuční kanály

Audiovizuální pomůcky mají v systému vzdělávání v USA dlouhou tradici. Stačí si jen uvědomit, že dodnes je to oblíbená komediální zkratka mainstreamové americké kinematografie, jak naznačit, že vyučující má kocovinu nebo mu na jeho povolání vůbec nezáleží: pustí dětem ve třídě film. Oproti českému prostředí je to výrazně odlišná tradice, jak si mohla ostatně připomenout i Signe Bauman (původně z Lotyšska) při snaze o vzdělávací distribuci svého filmu **Rocks in My Pockets**, který zpracovává silné téma deprese a mentálního zdraví obecně. *„V Americe existuje dlouhá tradice vzdělávacího trhu pro audiovizuální díla, takže je jednodušší se tam prosadit. V Evropě to je hodně odlišné. Byla to vlastně jediná věc, o které bych řekla, že se nám s Janem (Nazewskim, sales agentem Bauman – pozn. aut.) nepovedla prorazit na evropský vzdělávací trh.“<sup>265</sup>* Přitom v USA sklídl právě na tomto specifickém trhu její film velké úspěchy. A to i díky organizaci Women Make Movies, která si vzala film pod ochranná křídla – konkrétně pomohla s fundraisingem a následně i se vzdělávací distribucí. *„Většina našich příjmů pochází ze vzdělávací distribuce. Můžeš jednoduše pustit dvacetiminutový film ve třídě, ale zase třeminutový už těžko. A vzdělávací trh, to nejsou jen školy, jsou to také knihovny, vězení, korporace, nemocnice, zdravotní centra atd. Existuje tu velká tradice v anglicky mluvících zemích používat film jako vzdělávací*

---

263 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

264 „Zastavené obrazy“ [online]. Startovac.cz. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.startovac.cz/projekty/zastavene-obrazy/>.

265 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

*nástroj*,<sup>266</sup> vysvětlila v rozhovoru ředitelka WMM Debra Zimmerman a zmínila při tom také další velkou výhodu vzdělávací distribuce – dlouhou životnost dobrého filmu.

Jako příklad uvedla jeden z jejich distribučně nejúspěšnějších animovaných filmů **Hair Piece** (Příčesek, režie Ayoka Chenzira, 1985)<sup>267</sup>: „*No to se skvěle povedlo jí i nám. Hurá za nás všechny! Tenhle film jsme pronajali nebo prodali skoro tisíckrát. Každý rok ještě pořád od nás dostává odměny z prodeje a pronájmu. Natočila skvělý film, který je pořád dost dobrý, že jej lidé i dnes chtějí vidět. A to je na animaci zase skvělé, že dobré animované filmy mohou mít opravdu dlouhou životnost. Ona natočila film na téma, které bych si sice přála, aby už nebylo aktuální, ale pořád je. A nám se povedla skvělá práce propagovat tenhle film různými způsoby pro možné různé cílové skupiny: jako film o těle a sebepřijetí, jako film natočený černou animátorkou, jako film o černé kultuře.*“<sup>268</sup>

Tím zmínila další důležitý faktor na poli vzdělávací distribuce – nutnost přesně definovat/nalézt co nejvíce potenciálních publik pro daný film. Pro Baumane a **Rocks in My Pockets** to nakonec byly především univerzity: „*Tyhle speciální projekce jsou pro mě velmi přínosné. Protože pořád je to o tom, že lidé se sejdou, aby viděli film, podobně jako v kině, pustí se film na DCP nebo Blue Ray, lidi se dívají a potom diskutují. A to mě zajímá. Byla jsem přítomna třeba na diskusích v Americkém centru aplikované psychologie, na Univerzitě v Torontu, Ann Arbor – hlavně na univerzitách. Většinou mi zaplatí, abych tam přijela, ne jako při kinodistribuci, kde si všechno musím platit sama. Takže tohle je hezká forma prezentování mého filmu a ráda bych podobných příležitostí měla i víc.*“<sup>269</sup> Později ještě v rozhovoru znovu vyzdvihla, jak je pro ni přínosné a důležité být osobně přítomna při podobných projekcích a vést diskuse s publikem, které mohou být v případě tohoto částečně autobiografického filmu někdy obzvláště osobní: „*Hlavním poselstvím tohoto filmu pro mě je, že duševní nemoc nemusí nutně zničit tvůj život – že je tam vždycky nějaká naděje. A taky, když jsem sama osobně přítomna na projekcích a lidi vidí ten film a vědí, jak je těžké něco takového natočit a že já vypadám docela v pohodě (smích), že i přes svou*

---

266 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

267 Anotace filmu **Hair Piece**: „Animovaná satira o otázce africko-amerických žen a jejich vlastního obrazu ve společnosti, kde jsou za krásné vlasy považovány takové, co svobodně vlají ve větru. Veselá hudba a vtipný komentář doprovází tento svěží přehled o tužidlech, narovnávačích a natáčkách. Tyto rituály jsou dobře známé všem africko-americkým ženám a vlastně i všem ženám obecně, které jsou konfrontovány s nedosažitelným ideálem krásy. Tento krátký film je zásadní pro diskuse o rasismu, afro-americké kinematografii i postavení žen. Promítnuto již při stovkách nejrůznějších příležitostí – např. v muzeích, kostelech, nemocnicích i kadeřnictvích.“ „Hair Piece - A Film for Nappy-Headed People“ [online]. Wmm.com. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c297.shtml>.

268 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

269 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

*diagnózu jsem to docela zvládla – to si myslím, že mnohým lidem s podobnými zkušenostmi může taky dodat naději, podobně jako samotný film. A taky si třeba poprvé uvědomí, že bavit se o psychických nemocech nemusí být jen smutné, ale že to může být i docela sranda.*<sup>270</sup> Bauman tak potvrzuje i zkušenost Debry Zimmerman, která ze své praxe se vzdělávací distribucí všech možných audiovizuálních formátů (a především tedy dokumentárního filmu) několikrát během rozhovoru zdůraznila, že *„animace je skvělý způsob, jak mluvit o závažných tématech.*“<sup>271</sup>

V českém prostředí jsou zatím podobné vzdělávací distribuční kanály spíše okrajovou záležitostí a oslovené autorky s nimi neměly mnoho zkušeností. Přitom některé jejich filmy by si o to přímo říkaly. Kristina Dufková například natočila z vlastního (osobního) popudu krátký zábavný film pro děti s názvem **Neříkej mi Panda, jmenuji se Fanda**, který chce dle oficiální anotace *„hravou formou upozornit děti a rodiče na problematiku vad řeči. Holčička Vanda zažívá sérii nedorozumění vinou špatně vyslovovaných slov a netuší, že tím zároveň ubližuje písmenkům, která se jí za to patřičně vymstí a tím ji naučí mluvit správně.*“<sup>272</sup>

*„Je to spíš takový motivační film, aby si děti uvědomily, že když se nebudou moct dobře domluvit, že to může být problém. Chtěla jsem, aby existovalo něco, co bych si mohla třeba procvičovat v tramvaji se synem cestou na kroužky nebo přímo na tu logopedii, kam dlouho chodil, a nic takového nebylo,“* popsala osobní motivace za projektem Dufková.<sup>273</sup> Ráda by s filmem nějakým způsobem pronikla právě do zmiňované vzdělávací distribuce, ale vzhledem k tomu, že s tím zatím nemá žádné zkušenosti, je rozhodnuta mezitím distribuovat film společně s knihou, na niž momentálně pracuje, tak jak se jí to již v minulosti osvědčilo s jejím absolventským filmem **Usnula jsem**. Rovněž i autorské filmy Kateřiny Karhánkové zaměřené na dětské publikum mají silný edukační potenciál, na který autorka myslí již během psaní scénáře. *„Nestačí mi prostě jen film dodělat. Začnu mít radost teprve, až když vidím, jak na něj lidi reagují, že v nich něco spustil. A u dětí je to o to silnější. V našem věku už můžeme jen chodit k psychiatrům (smích), ale u nich jde ještě tolik věcí ovlivnit. Vidím sama na svém okolí, kolik dospělých řeší trable, které koření hluboko v jejich dětství. Přála bych si, abych svými filmy vytvářela jakousi pozitivní knihovnu dětí, co budou jednou dospělí, abych jim třeba v něčem pomohla nebo je inspirovala.*“<sup>274</sup> O tom, že její filmy skutečně zanechávají v dětech silné dojmy,

---

270 Tamtéž

271 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

272 „Neříkej mi Panda, jmenuji se Fanda“ [online]. Evolutionfilms.cz. [cit. 25. 7. 2017]. Dostupné z: <http://evolutionfilms.cz/?evofolio=nerikej-mi-panda-jmenuji-se-fanda>.

273 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 18. 1. 2017, archiv autorky.

274 Rozhovor s Kateřinou Karhánkovou vedla Eliška Děcká, 1. 6. 2017, archiv autorky.

jsem se mohla přesvědčit i osobně při spolupráci s autorkou v rámci mého projektu AniPromítačka, který zahrnuje rovněž podporu distribuce nezávislých autorských filmů skrze školní workshopy pro děti. Karhánková dodala pro tyto workshopy i vlastní pracovní listy (spojené s filmem **Tonda a Bacil**), a děti tak mohly po diskusi o bacilech a zdravotní prevenci samy kreslit své verze bacilů nejrůznějších existujících i neexistujících chorob (viz obrazová příloha č. 17, 18).

## 7.8 Speciální komunitní distribuce

V předchozím odstavci zmíněný projekt AniPromítačky vznikl v reakci na můj předchozí, rovněž orálně historický magisterský výzkum **Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu**. V rámci výzkumných rozhovorů se často ve výpovědích jednotlivých animátorek objevovala i v této práci zmiňovaná frustrace z nedostatku distribučních možností pro jejich filmy. Cílem AniPromítačky je, jak se uvádí i na jejich oficiálních webových stránkách, „aby byl nezávislý animovaný film více vidět. Proto promítáme všude, kde nás jen napadne: animované filmy o vlasech v kadeřnictví, o kávě v kavárnách, příběhy dle literárních předloh v knihkupectví atd.“<sup>275</sup> Mnoho z autorek oslovených pro mou magisterskou i tuto disertační práci projekt uvítalo s velkým nadšením a postupem času se většina z nich se svými filmy do tohoto projektu zapojila,<sup>276</sup> a i později v rozhovorech mu vyjádřily svou podporu. „Strašně důležitá je distribuce anebo prostě dát o sobě vědět. Lidi mají dneska rádi alternativní věci, že se někam jde a tam se něco promítá na plátno nebo na zeď baráku. Improvizovaně – je to taková zážitková věc, ven z kin. Jít za divákem, nepočítat s tím, že divák půjde do kina na pásmo krátkých animovaných filmů.“<sup>277</sup> Producentka a animátorka Ivana Laučíková rovněž zmínila důležitost podobného proaktivního přístupu: „Podstatou umění a zábavného průmyslu je komunikace mezi tvůrcem díla a jeho příjemcem. Aby mohla komunikace proběhnout, musí se obě skupiny prostřednictvím díla potkat, a to nejen duševně, ale i fyzicky. Zatímco v případě výtvarného umění, opery či baletního představení musí být ve snaze o komunikační spojení aktivní divák, který si dané dílo vyhledá a vycestuje za ním, v případě filmového umění se naopak snažíme dílo dostat co nejbližší k divákovi.“<sup>278</sup>

---

275 „AniScreen“ [online]. Aniani.cz. [cit. 25. 7. 2016] Dostupné z: <http://aniani.cz/cz.html>.

276 Mezi autorky zapojené do AniPromítačky a zároveň i tohoto výzkumu patří např.: Michaela Pavátová, Maria Procházková, Lucie Štamfestová, Alexandra Hetmerová, Anna Mastníková, Ové Pictures, Kristina Dufková, Ester Nemjová a další.

277 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

278 Ivana Laučíková, Distribúcia animovaných filmov. Homo Felix 2, 2011, č. 2, s. 5.

Tento druh speciální distribuce má však, jak již bylo řečeno výše, svá pro i proti. I na základě svých osobních zkušeností při přípravě projekcí AniPromítačky mohu potvrdit, že právě dříve zmiňovaný aspekt technické nedokonalosti byl pro mnoho animátorek, které se ochotně projekcí zúčastňovaly osobně a následně diskutovaly s publikem, tím nejhůř skousnutelným. Zároveň technické limity projekce často ovlivňovaly samotnou dramaturgii, jak ostatně pro publikaci **Katalog událostí českého pohyblivého obrazu II**. přetlumočil i organizátor podobných outdoorových projekcí Fresh Walk Radek Rubáš. „Požadavky na projekční plochu byly dostatečná velikost a souvislý a barevně konstantní povrch světlých tónů, který byl schopen odrážet světlo projektoru. Výběr snímků se rovněž musel podřídit podmínkám takového typu projekce. Radek Rubáš podle vlastních slov musel zohledňovat především náležitou světelnost snímku, absenci titulků, ostrost, výrazný kontrast barev apod. Kvůli okolnímu hluku spojenému s veřejným prostorem bylo nutné, aby snímek neměl příliš náročný hudební doprovod a neobsahoval příliš dialogů či výrazných ruchů. Snímek by se rovněž podle Radka Rubáše neměl vyznačovat příliš složitou narativní strukturou a měl by být srozumitelný i náhodnému kolemjdoucímu, který se připojí v průběhu promítání,“ uvádí autor textu Adam Martinec.<sup>279</sup> Tedy ne každý autorský animovaný film je vhodný pro tento způsob speciální eventové distribuce. I proto, ale i kvůli omezenému diváckému dopadu podobných akcí (většinou se jedná vzhledem k prostorům spíše o komorní projekce pro několik desítek diváků) se tyto speciální projekce pohybují spíše někde na pomezí distribuce a komunitních akcí, když za jeden z jejich hlavních přínosů lze zajisté označit právě posilování či rozšiřování nezávislé animační komunity. „Je zřejmé, že charakter Fresh Walk projekcí se odehrával na hranici illegality, čímž byl zároveň podporován i jejich potenciál ‚nespoutaného‘ kolektivního zážitku,“<sup>280</sup> uvádí ještě Adam Martinec k doplnění atmosféry Fresh Walku.

V newyorském prostředí fungují na podobném principu speciální komunitní distribuce například pravidelné měsíční projekce krátkých autorských animovaných filmů ANNY, které lákají na volné vstupné i atraktivní prostředí proskleného mrakodrapu ve Finanční čtvrti newyorského Manhattanu. Letní projekce pořádané organizací Rooftop Films zase těží z tradice pořádání zábavných akcí na newyorských střeších. V textu pro časopis **Cinepur** nazvaném **Alternativní trendy: Jak chodit v New Yorku do kina** jsem se zaměřila právě na silnou komunitní a networkingovou stránku této letní projekční série. „Rooftop Films se profiluje a mediálně prezentuje jako platforma ryze pro nezávislý film, se zaměřením především na začínající režiséry. Festival/přehlídka

---

279 Adam Martinec, Fresh Walk. In: Martin Blažiček, Alexandr Jančík, Martin Mazanec, Sylva Poláková (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu II. Jiné Vize 2000–2010*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2011, s. 19.

280 Adam Martinec, Fresh Walk. In: Martin Blažiček, Alexandr Jančík, Martin Mazanec, Sylva Poláková (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu II. Jiné Vize 2000–2010*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2011, s. 21.

*má přesně daný systém přijímání a selekce zaslaných filmů. Na rozdíl od mnoha jiných amerických festivalů se snaží povzbudit autory nízkým přihlašovacím poplatkem, za který navíc nabízí jako kompenzaci dva volné lístky na jakoukoli projekci v rámci festivalu, a to i v případě, že daný film nakonec nebude vybrán do oficiálního programu. Díky tomu si přehlídka buduje silnou komunitu návštěvníků a profiluje se i jako významná společenská a ‚networking‘ akce, kde tvůrci mohou potkat budoucí spolupracovníky či spřízněné duše pro další projekt. Koneckonců nějak musí strávit čas, kdy se čeká na setmění (projekce mají vždy jen orientační čas začátku, záleží vždy na počasí v daný den), a tak nenuceně vzniká příležitost pro seznamování se a navazování kontaktů, které jsou obzvláště v New Yorku velmi důležité. I díky tomu se Rooftop Films postupem času začlenil mezi tzv. ‚autentické newyorské akce‘ a tamní filmaři i celebrity na něj veřejně pějí chvály,<sup>281</sup> popisují přidané hodnoty tohoto typu promítání, které svým charakterem může opět jako v případě AniPromítačky, Fresh Walku či ANNY plynule přejít do komunitních akcí.*

Postupem času se totiž i přímo do organizace podobných speciálních komunitních projekcí zapojuje mnoho animátorů a animátorek v rámci své dobrovolné činnosti, jak popisuje třeba Maya Edelman, členka dobrovolného spolku starajícího se o chod malého alternativního projekčního prostoru v Brooklynu nazvaného Spectacle: *„Smyslem Spectaclu je pomoci zapomenutým nebo ztraceným filmům, aby byly zase vidět. A většina lidí zapojená do chodu Spectaclu to dělá opravdu jen a jen z lásky k filmu. (...) A pro mě jako animátorku je to strašně příjemná forma nějaké dobrovolné pomoci komunitě, protože když celý den kreslíš, tak už pak nechceš pomáhat tím, že budeš zase kreslit třeba pro někoho zadarmo. Takže tohle mi vyhovuje, být mezi milými, nadšenými lidmi a dělat s nimi něco smysluplného.“<sup>282</sup>*

## 7.9 Festivaly

Festivalová distribuce nezávislé autorské animace má v životním cyklu dokončeného animovaného filmu pořád své nezastupitelné místo. Je to totiž právě festivalový okruh, od něhož se následně odvíjejí šance a postavení dokončeného filmu v dalších distribučních prostředích, ať už virtuálních, či fyzických. Přitom samotná finanční návratnost vznikající přímo během festivalového putování filmu je často minimální, nulová, nebo dokonce záporná. Na jedné straně stojí především na americkém kontinentu časté poplatky za přihlášení filmu, na druhé straně velmi nejistá a po procentuální stránce loterijní

---

281 Eliška Děcká, Alternativní trendy/Jak chodit v New Yorku do kina. *Cinepur* 20, 2013, 89, s. 23–26.

282 Rozhovor s Mayou Edelman vedla Eliška, 16. 10. 2015, archiv autorky.

šance získat jedno z několika mála finančně zajímavých ocenění pro vítěze. „Ceny na festivalech, to je takový bonus, to je naprosto totálně nepředvídatelné. S tím se nedá finančně vůbec kalkulovat,“<sup>283</sup> uvedla například producentka Kamila Dohnalová, když jsme se bavily o možnostech finanční návratnosti z distribuce. A podobně i zkušená a mnoha cenami ověřená Michaela Pavlátová dodala s trochou nadsázky svůj jediný osobní poznatek související s pravděpodobností získání ceny, který za léta soutěžení získala: „Ti lidi, co mají něco dostat, sedí vždycky víc vepředu.“<sup>284</sup>

### 7.9.1 Festivaly jako měřítko úspěchu

Na druhou stranu je však vedle finančního aspektu festivalový distribuční okruh také otázkou statutu a prestiže filmu. „My tady ve studiu říkáme z legrace všem cenám Cézaři. Čím víc Cézarů máš, tím víc se o tobě píše, tím líp můžeš přesvědčit distributory, že lidi přijdou na tvůj do kina nebo si koupí DVD. Bez Cézarů to jde o dost hůř,“ vysvětlila v rozhovoru například Desiree Stavracos, tehdejší producentka studia Billa Plymptona.<sup>285</sup> A Signe Baumané uvedla příklad, jak může festivalová úspěšnost ovlivnit následnou online distribuci: „Nemůžeš jen tak vynechat festivalový cyklus a myslet si, že se nic nestane. I když je třeba riziko, že se tvůj film během toho dostane nějak pirátsky mezi lidi. Lidi se prostě musejí o tvém filmu nějak dozvědět, aby si ho pak mohli online koupit, musí se o filmu mluvit, musí kolem něj vzniknout diskuse a šum. A na to jsou festivaly skvělé. Nejde dát film jen tak na internet a čekat, že si ho lidi sami nějak najdou.“<sup>286</sup>

Přitom charakterizace úspěšnosti filmu, co se festivalové distribuce týče, se neomezuje jen na ceny, ale vztahuje se i na veškerou festivalovou účast. Obzvláště v marginalizovaném světě nezávislé autorské animace, kde je tak těžké získat v záplavě konkurence (i když třeba není kvalitativně rovnocenná) diváckou pozornost, je počet projekcí na festivalech jedním z prvních údajů, o kterých autorky mluvily, když jsem se zeptala na úspěšnost jejich filmu či na jejich osobní spokojenost s dokončeným dílem. „Bylo to tak divné, nikdy jsme nestudovali animaci, nechodili jsme na žádnou speciální školu a najednou náš film běžel na třeba sedmdesáti festivalech. A jen díky tomu si nás tehdy s Andym najali jako režiséry jedné animované reklamní kampaně, díky čemuž jsme mohli konečně splatit naše dluhy a mohli jsme se stát profesionály na poli animace,“<sup>287</sup> vzpomínali na svůj důležitý festivalový průlom například Carolyn a Andy

---

283 Rozhovor s Kamilou Dohnalovou vedla Eliška Děcká, 3. 6. 2017, archiv autorky.

284 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

285 Rozhovor s Desiree Stavracos vedla Eliška Děcká, 15. 8. 2013, archiv autorky.

286 Rozhovor se Signe Baumané vedla Eliška Děcká, 2. 8. 2013, archiv autorky.

287 Rozhovor s Andym a Carolyn London vedla Eliška Děcká 14. 8. 2013, archiv autorky.



Londonovi. Je to také údaj, kterým se animátorky prezentují na svých webových stránkách i jinde. Například Signe Baumané hrdě uvádí dlouhý seznam téměř 130 mezinárodních a amerických projekcí.<sup>288</sup> „Nemůžu uvěřit, že po celém tomhle dramatu jsme byli přijati na asi 130 festivalů. Je to šílené. Kdybys mi to řekla na začátku, když jsme dostávali jedno odmítnutí za druhým, myslela bych si, že jsi blázen.“<sup>289</sup>

Drama, na které Baumané v rozhovoru narážela, pro ni představovalo zhruba prvních šest měsíců po dokončení **Rocks in My Pockets**, kdy ji postupně odmítaly všechny větší festivaly, na které zkoušela svůj film přihlásit – období, které tehdy, jak bylo zjevné i z našich rozhovorů, zvládala velmi těžce. „Dnes, když je všeho taková přehršel, tak když se ti něco nelíbí, tak to prostě vypneš a je to. Ale pamatuješ si jak dřív, když jsi šla do kina a film se ti nezdál, tak jsi stejně zůstala a třeba přemýšlela o tom, jak to ten autor myslel. Zůstalas, i když jsi to třeba pak nesnášela a říkala si, co to doprčic jako bylo. Ale dneska se lidi rozhodnou během pár minut, nelíbí, bum, dál. Lidi dneska nemají s filmy žádnou trpělivost. Takže já teďka tady sedím a říkám si, jaký film jsem v dnešní době vlastně natočila? Je to těžké, víš.“<sup>290</sup>

### 7.9.2 Problematika netransparentnosti a subjektivity výběrových procesů

Bylo velmi přínosné právě na případu Baumané sledovat, jak natolik důležitý aspekt v životě nezávislého autorského animovaného filmu, jako je jeho festivalová úspěšnost/neúspěšnost, závisí mnohdy na ryze subjektivních, osobních či náhodných faktorech. Problematičnost výběrového procesu festivalů je ostatně v komunitě nezávislých animátorek a animátorů jedním z aktuálně velmi diskutovaných témat. Dříve mnohem transparentnější proces, který zahrnoval několikačlenné výběrové komise teoretických či praktických odborníků, jejichž složení bylo vždy veřejné, nahradil zřejmě z rozpočtových i organizačních důvodů čím dál tím častěji tzv. „in-house“ výběr neboli předselekce prováděná zaměstnanci festivalu. A nebývá vůbec neobvyklé, že nakonec prvním člověkem, který rozhoduje o tom, zda někdo další ze štábu shlédne zaslaný film, je často například jediný festivalem zaměstnaný stážista. Vzhledem k úzké semknutosti animační komunity, kde s trochou nadsázky „každý zná každého“, je toto téma pro mnoho animátorek i animátorů velmi citlivé a neradi o něm veřejně mluví, přesto mi však Signe Baumané dovolila bez jmenování konkrétních aktérů zveřejnit jeden podobný zážitek. „Takže po úspěchu v Karlových Varech se mi

---

288 „Screenings“ [online]. Rocksinympocketsmovie.com. [25. 7. 2017]. Dostupné z: <https://www.rocksinympocketsmovie.com/Screenings.html>.

289 Rozhovor se Signe Baumané vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

290 Rozhovor se Signe Baumané vedla Eliška Děcká, 2. 8. 2013, archiv autorky.

všichni začali najednou ozývat, že mají zájem o můj film. A jeden email přišel i z festivalu, který mě ten samý rok odmítl. Tak jsem jim napsala: „Ale vy jste už můj film jednou viděli a zamítli jste ho. Můžete mi prosím vysvětlit, jak přesně u vás probíhá výběrový proces?“ Ale nikdy jsem na to vlastně nedostala odpověď. Obešli to nějakýma slušnýma formalitama.“<sup>291</sup>

Zástupci festivalů často o podobných praktikách záměrně mlží, vědomi si citlivosti tohoto problému, takže mě překvapilo, když ředitel newyorského animovaného festivalu Animation Block Party Casey Safron mluvil o své praxi individualistického výběrového procesu zcela otevřeně. „Výběr dělám vlastně celý sám. Je to spousta práce, já vím. Někteří lidé od nás ze štábu mi s tím občas pomáhají, ale finální rozhodnutí je vždycky moje. Po tolika letech praxe na festivalu i v rámci vzdělávání si myslím, že mám docela dobrý radar na to, co by se mohlo lidem líbit a co ne. Snažím se nepouštět do toho své osobní preference. Kromě filmu se dívám taky na zaslané resumé, odkud film pochází, protože chci, aby bylo na festivalu prezentováno co nejvíc různorodých filmů. Myslím, že taky moje tak trochu raimanovská schopnost pamatovat si spoustu jmen a názvů (udrším toho v hlavě docela dost) mi hodně pomáhá zkurátorovat všechny ty filmy.“<sup>292</sup>

Signe Bauman, která nemluvila konkrétně o tomto festivalu, zmínila v rozhovoru několikrát, jak rozdílné reakce na svůj film má například od ženského a mužského publika. I proto, že její film je natočen z výrazně ženské perspektivy, vyslovila několikrát obavy ohledně možného výběrového procesu na festivalu, kde by o jejím filmu rozhodoval například jen muž/muži. Považuji za důležité zdůraznit zde, že nejde ani tolik o to, zda byl Bauman subjektivní pocit o možném nepochopení jejího filmu ze strany mužského publika / festivalového zaměstnance pravdivý – jako mnohem závažnější problém zde vnímám netransparentnost, nejistotu a vysokou míru subjektivity v rozhodovacím procesu festivalů. To může být pro mnoho animátorek obzvláště frustrující vzhledem k množství energie a času stráveného na mnohdy velmi osobních projektech. „Říkám tomu moment pravdy. Jakože ty pracuješ tři roky někde potmě a konečně to svoje dítě zabalíš a jdeš s ním na světlo světa. Je to hodně stresující chvíle,“ popsala své pocity Bauman.<sup>293</sup> V českém prostředí sdílela podobné pocity například Kristina Dufková, když řekla: „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 na něj s někým dívat. Je to jako jít s kůží na trh. Práce na filmu trvá

---

291 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

292 Rozhovor s Caseyem Safronem vedla Eliška Děcká, 10. 7. 2013, archiv autorky.

293 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 2. 8. 2013, archiv autorky.

*tak strašně dlouho, je to tak intimní proces a celé je to takové mé. Prostě bych asi hned nesnesla, kdyby se někomu nelíbil.*<sup>294</sup>

### 7.9.3 Strategie pro dosažení festivalových úspěchů

I přes výše zmíněnou míru subjektivity lze jít v mnoha ohledech festivalovému úspěchu naproti. Producentka Kamila Dohnalová zmínila například důležitost existence kvalitních PR materiálů k filmu včetně takového detailu, jako je jejich bezchybná grafika. *„Podle mě jsou PR dobré materiály naprostou součástí filmu, jakmile je hotový. Neberu to jako něco navíc, ale jako něco, co prostě musí být. Pro mě je to stejné, jako že film má titulky. Tak jak musí mít titulky, tak prostě musí mít i tyhle materiály. Synopse, fotosky, plakát, presskit, biografie autora, klidně i web. Beru to jako integrální součást. Bylo podle mě důležité, že jsme na to měli i speciálně grafika, který se tomu věnoval. Protože i když třeba animátoři mají výtvarné cítění, myslím si, že by měli dělat na filmu jiné věci, než tyhle PR materiály. Je super, když je tam na to extra člověk, pak může být ten presskit hned připravený.*<sup>295</sup> Opět zde vystupuje důležitost role producenta či sales agenta, tedy někoho, kdo filmu věří a neustále jej prosazuje. *„Bez Jana (Nazewskeho – pozn. aut.) bych nebyla nikdy schopna prorazit na evropský trh. Poznalas ho sama, že je velmi přátelský a komunikativní, jezdí po festivalech, dělá si kontakty. Potom s těmi lidmi dokáže skrze emaily zůstat v kontaktu, což je strašně důležité. Je to prostě poklad! (smích),“* uvedla po úspěchu na festivalu v Karlových Varech například Signe Baumane.<sup>296</sup>

V českém prostředí se velmi osvědčilo zapojení francouzské koprodukce. *„Mezinárodní koprodukce je teď skvělá možnost, jak filmy dobře dělat, protože třeba i teď, když je film hotový, je ve Francii hodně festivalů, kde běží. Francouzská producentka má skvěle propracovaný systém obesílání festivalů,“* uvedla například Lucie Sunková svou pozitivní zkušenost z festivalové distribuce svého filmu **Strom**.<sup>297</sup> A Michaela Pavlátová odhalila i některé originální praktiky svého francouzského koproducenta: *„Ron (Dyens – pozn. aut.) byl pro mě jako koproducent velmi důležitý a nápomocný. On sice, když se mu to hodilo, tak velmi často prezentoval film jako ryze francouzský, ale myslím, že i díky tomu se třeba dostal do Cannes, kde by zřejmě jinak premiéru neměl. A říkám si, že možná kdyby i **Karneval zvířat** dělal Ron, že by mohl mít úplně jinou historii potom.*<sup>298</sup>

---

294 Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 11. 7. 2008, archiv autorky.

295 Rozhovor s Kamilou Dohnalovou vedla Eliška Děcká, 3. 6. 2017, archiv autorky.

296 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

297 Rozhovor s Lucíí Sunkovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

298 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

Důležitost producentské práce i po dokončení filmu potvrdila ostatně i producentka Kamila Dohnalová, která také zmínila další fenomén rozšířený mezi mnoha nezávislými animátorkami a animátory – snahu po nekonečném období výroby animovaného filmu vyslat hotové dílo do světa co nejrychleji. A i v tomto ohledu může sehrát producent důležitou racionální roli. *„Po těch šesti letech práce měl Honza strašnou chuť promítnout ten film na Famufestu a jen kvůli tomu má ten film copyright 2015, i když až do roku 2016 se s ním vlastně nic nedělo. To bych dneska už udělala jinak, nemá cenu mít copyright na konci roku, určitě je lepší počkat na začátek následujícího roku a mít copyright novější.“*<sup>299</sup> Podobnou zkušenost sdílela také producentka studia Billa Plymptona Desiree Stavracos: *„Bill má tohleto nutkání, jako asi většina animátorů, že jakmile dokončí film, chce, aby šel co nejdříve k lidem, rychle, rychle. Takže si vždycky vybere ten časově nejbližší festival, což bylo tentokrát Toronto, a snaží se tam s filmem dostat. Ale určitě by byla taky možnost najmout třeba míň lidí, pracovat na filmu o něco déle a vybrat si potom jiný festival, například další ročník Cannes.“*<sup>300</sup> Producentským úkolem tak často bývá i ukočírovat emoce a nadšení z právě dokončeného díla a volit s odstupem a racionálně, na jaké festivaly film přihlásit. *„Hlavní myšlenka je dostat se na festival, kam jezdí co nejvíc agentů a distributorů, tak aby mohli vidět náš film a případně ho zakoupit do kinodistribuce, protože tak můžeš začít dostávat zpět peníze do filmu vložené,“* dodává Stavracos.<sup>301</sup>

Tím naznačuje podobu jakési ruské rulety, kterou má festivalová strategie pro mnoho nezávislých animátorů, především tedy těch, kteří se snaží prorazit s celovečerním filmem. Ocítají se tak nejednou v přímé soutěži s celovečerními filmy, což z perspektivy animátorek a animátorů většinou není rovný boj. *„Rozčiluje mě, že I přes úspěchy a návštěvnost, kterou máme, o nás spousta médií vůbec nenapsala. Anebo třeba na Českých lvech, kde animace ani nemá žádnou vlastní kolonku, nás nominovali nesmyslně za scénografii, přitom já jsem v životě scénografii nedělala. Myslela jsem, že s tím celovečerníkem se víc věcí změní, ale přijde mi, že ne, animace pořád nikoho nezajímá,“* reflektovala například svoje čerstvé zkušenosti autorka celovečerních **Lichožroutů** Galina Miklínová.<sup>302</sup> Signe Baumann k tomu dodala ještě své přesvědčení, že pokud je animovaný film určený dospělému publiku, je jeho mediální a festivalový život ještě komplikovanější. *„Ve své knize se Bill ptá sám sebe, proč nejsou jeho filmy moc přijímány na festivaly. Protože jsou animované? A jde z toho cítit, jak je z toho trochu frustrovaný. Četla jsem to před pár lety a myslela si svoje, ale teď na vlastní kůži zažívám to samé. Protože ani když je animovaný film celovečerník,*

---

299 Rozhovor s Kamilou Dohnalovou vedla Eliška Děcká, 3. 6. 2017, archiv autorky.

300 Rozhovor s Desiree Stavracos vedla Eliška Děcká, 15. 8. 2013, archiv autorky.

301 Tamtéž.

302 Rozhovor s Galinou Miklínovou vedla Eliška Děcká, 19. 1. 2017, archiv autorky.

*tak pořád není roven hranému filmu. Prostě není. A obzvláště celovečerní animák, který není pro děti, to je jako dvojitě znevýhodnění. Je to, jako by usekli tvému milovanému děťátku hned obě nohy, ne jen jednu. S animovaným filmem pro dospělé publikum si zkrátka spousta lidí neví vůbec rady. Je to opravdu jak chodit bez nohou.*"<sup>303</sup>

#### **7.9.4 Případová studie Signe Baumane a MFF v Karlových Varech**

K osobním zkušenostem Baumane a k přijetí jejího filmu na karlovarský filmový festival se zde ještě jednou vracím, protože se domnívám, že její zážitky mohou sloužit jako důležitá případová studie i pro další nezávislé animátorky či animátory, kteří se snaží prosadit na festivalovém okruhu s celovečerním autorským animovaným filmem. Navíc díky osobní důvěře narátorky byly její postřehy otevřené a nekalkulující, což mi umožnilo nahlédnout do mnoha zákulisních aspektů festivalových politik. V neposlední řadě jsem pak mohla díky opakovaně realizovaným rozhovorům (jakémusi orálně historickému časosběru) na vlastní oči sledovat vývoj a proměny jak jejího filmu samotného, tak především jejího myšlení a názorů na něj a na aktuální situaci, ve které se nachází. Nejvýraznější rozdíl v jejím rozpoložení byl patrný, pokud srovnáme dva rozhovory realizované v srpnu 2013 a později v říjnu 2015. Zatímco v prvním období zaznamenala Baumane prozatím jen samá odmítnutí z festivalů, k nimž upírala své naděje, a začínala pochybovat o svých kreativních rozhodnutích učiněných během výroby filmu (*„Měli jsme hned dvě testovací projekce panebože, a všem se to líbilo, a to to ani nebylo barevný!”*<sup>304</sup>), o dva roky později se stále s úlevou, ale také částečně s přetrvávající hrůzou v hlase podivovala nad tím, jak tenká je hranice mezi festivalovým úspěchem a neúspěchem. *„A na konec to chtělo jen jednoho jediného člověka, aby tomu filmu věřil. Jednoho! Jeden Karel Och z karlovarského festivalu, který uvěřil filmu a jeho příběhu, tomu, že stojí za to, aby ho lidé viděli. A pak se to najednou rozjelo. Ale pamatuješ, jak mi bylo předtím. Jenom samé odmítnutí za odmítnutím, úplně jsem z toho šlela. Probouzela jsem se uprostřed noci a lapala po dechu. A teď má můj film za sebou 130 festivalů a daří se mu opravdu dobře. Bylo to jak sněhová koule. Festivaly mě začaly kontaktovat v ten moment, co mě vzali na karlovarský festival. A to se skutečně předtím nedělo. Prostě jeden festivalový ředitel změní úplně všechno. Já nevím, přijde mi to šílené.”*<sup>305</sup>

Baumane se také jako jedné z mála nezávislých animátorů povedlo vymanit z bubliny animační komunit a jejich festivalů a proniknout mezi celovečerní hranou tvorbu. V rozhovorech to přičítala především svému sales

---

303 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 2. 8. 2013, archiv autorky.

304 Tamtéž.

305 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

agentovi Janu Nazewskemu. „Právě proto jsem si ho vybrala, pro jeho odvalu a znalosti. Pripadal mi jak mladý a hladový producent. Věděla jsem, že bude hledat nějaké nové způsoby, jak film distribuovat a propagovat i na třeba ne úplně tradičních místech. Taky pro mě bylo důležité, že je sám taky nezávislý jako já, vlastní svoji společnost, které šéfuje, proto jsem věděla, že na mě bude víc tlačit. Mě samotnou by nikdy nenapadlo poslat animovaný film na festival hraného filmu. Vždyť oni ani v soutěži v životě žádný animovaný film neměli! Všechno to byl jeho nápad.“<sup>306</sup> Zpětně pak Baumannová zhodnotila právě to, že její film měl premiéru na neanimovaném festivalu, navíc festivalu prestižní kategorie, jako klíč k jeho dalším úspěchům. „Získala jsem z festivalu skvělou publicitu. Nikdy předtím jsem nebyla na žádném z hlavních festivalů s celovečerním filmem. Teda, byla jsem na Sundance a v Berlíně, ale to bylo s krátkými filmy a ty nikoho nezajímají, že. Ale v tomhle případě jsem přijela na festival a každý den jsem měla asi pět nebo šest rozhovorů s novináři. Skoro jsem ani neviděla žádné filmy, jen jsem pořád dělala rozhovory.“<sup>307</sup>

## 7.10 Závěrečné shrnutí kapitoly – podobnosti a rozdíly mezi New Yorkem a Prahou

Distribuční aspekty nezávislé autorské animace v New Yorku a v Praze jsou si navzájem podobné především v situacích, kdy do popředí vstupuje krátká metráž filmů či v případě celovečerní tvorby zase (jak v ČR tak i v USA společné) předsudky a očekávání běžného diváka vůči médiu animace.

Společná je také snaha animátorek a animátorů vymanit se z bubliny uzavřené animační komunity a proniknout také k jiným, tzv. prvodivákům animace. Jednu z možných cest k tomuto cíli mohou představovat speciální (např. site-specific) projekce s nádechem komunitní oslavy, které se intenzivně rozvíjejí jak v Praze, tak v New Yorku.

V čem jsem ale během rozhovorů spatřovala zásadní rozdíl, byl přístup ke vzdělávací distribuční síti, jejíž široký potenciál (školy, knihovny, komunitní centra, nemocnice atd.) je na rozdíl od ČR v USA intenzivně využíván. Je třeba dodat, že tato rozdílná situace pramení i z odlišné tradice a historie využívání audiovizuálních děl ve vzdělávání. I přesto se však domnívám (i vzhledem k existenci mnoha aktuálních českých animovaných filmů vyloženě se nabízejících pro tento typ distribuce), že se v této oblasti pro české animátorky a animátorky skrývá velký potenciál pro zlepšení.

Podobné to podle mého názoru je i co se týče online distribuce – především tedy skrze placené formy VOD. České animátorky zatím v drtivé

---

306 Tamtéž.

307 Tamtéž.

většinu umísťujú své filmy na různé webové platformy zdarma, zkušenost newyorských animátorek však ukazuje, že i v nabité americké online konkurenci lze tímto způsobem distribuovat své filmy za peníze, pokud jejich umístění na web předchází intenzivní a promyšlená práce v podobě festivalových účastí i PR a marketingu, především na sociálních sítích.

## 8 Nezávislé animační komunity a jejich vliv na praxi autorek v New Yorku a Praze

Jak již bylo řečeno v první kapitole této práce, nezávislá animační autorská tvorba stojí z mnoha důvodů velmi často na okraji společenského i mediálního zájmu. I proto hraje aspekt animační komunity a jejího fungování/nefungování výraznou roli v pracovních i osobních životech animátorek a animátorů. Nejpatrnější je to při účasti na pravidelných animačních festivalech, vedle toho jsou však důležité i komunity školní (společně s mimoškolním mentoringem) či nejrůznější zájmové organizace, které na rozdíl od komunit festivalových fungují kontinuálně během celého roku. Jak ukážu dále, okrajovost nezávislé animační komunity s sebou může přinášet mnoho výzev, ale rovněž i benefitů například v podobě úzkého semknutí komunity a společného řešení přicházejících výzev.

### 8.1 Festivalové komunity a jejich vliv na animační praxi

#### 8.1.1 První zážitky s festivaly – inspirace a povzbuzení do další praxe

Téměř všechny oslovené narátorky měly silné osobní vzpomínky na svou první účast na festivalu animace a vzpomínaly na tento moment s velkou vřelostí i sentimentem. „*Můj úplně první festival byl mezinárodní festival v Edinburghu. Nejdřív mě tam zaplavil takový ten pocit ocenění vlastní práce, protože všichni ostatní se tam najednou snažili o to samé co já. Jenom to vidět a slyšet, to bylo skvělé. A vůbec tam nebyla soutěživá nebo konkurenční atmosféra, bylo to prostě OK. Měla jsem poprvé takový ten uklidňující pocit, že všechno je v pohodě, že to dělám dobře, že dělám správnou věc,*“<sup>308</sup> vzpomínala na své první seznámení s animačními festivaly například Yvonne Grzenkowicz. A podobně vřele a podrobně hovořila, i když po mnoha letech, o svém prvním festivalu ve Stuttgartu také Michaela Pavlátová: „*Pro mě byla strašně důležitá první návštěva mezinárodního festivalu ve Stuttgartu. Tehdy jsem poprvé viděla zahraniční filmy, které byly úplně jiné, než co jsem do té doby znala, daleko odvážnější. A taky se mi strašně zalíbila komunita animátorů. Získala jsem hrozně velkou motivaci v animaci pokračovat a natočit něco nového. Na stuttgartském festivalu mě animace vlastně poprvé pořádně chytla. Protože člověk dělá animovaný film většinou sám, a to je těžké – zároveň skryté plus, ale někdy je to i mínus, protože nepoměr času práce a výsledku je hrozný. Když začínáte, říkáte si, že je to strašně divné. Tak dlouho se moříte a kdoví kdo výsledek nakonec uvidí. A najednou na festivalu byla spousta lidí, které váš film*

---

308 Rozhovor s Yvonne Grzenkowicz vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.



*zajímal, chtěli o něm mluvit, protože dělali něco podobného. Skvělé byly třeba diskusní snídaně s ostatními animátory. Prostě jsem během těch pár dnů měla pocit, že animace je ta nejdůležitější věc na světě, i když už tehdy mi bylo jasné, že to není úplně pravda. Zalíbilo se mi, že se animátoři na festivalech takhle hezky potkávají, protože po škole jich u animace nakonec moc nevydrží.*<sup>309</sup> I její generační kolegyně Emily Hubley během výzkumného rozhovoru připomněla svou první účast, byť na menším, lokálním americkém festivalu, který však i přesto výrazně přispěl k její motivaci do další práce a byl pro ni velkou inspirací. *„Festival v Nashvillu Sinking Creek Film Celebration byl můj úplně první festival. Bylo to skvělé, protože jsem tam jela a zůstala asi celý týden a jen se dívala na filmy. Pamatuji se, že mě vyzvedli na letišti, každý den mě krmili a zvali na společné akce s ostatními animátory. A opravdu jsme tam spolu navázali kontakty a přátelství, poznala jsem spoustu nových lidí. Byla tam hodně přátelská atmosféra.*<sup>310</sup>

S ohledem na tento výzkum pak bylo v rozhovorech obzvláště obohacující slyšet reflexi prvotního setkání s festivalovou animační komunitou od narátorek, které přicházely z jiných komunit, jako třeba výtvarného umění, sochařství nebo třeba produkce hraných filmů jako Kamila Dohnalová: *„Musím říct, že ten rok, co jsem nějak s **Happy Endem** víc cestovala po festivalech, že mi to bylo strašně sympatické, celá ta komunita animátorů, ať už česká nebo světová. Osobně, lidsky se tam cítím hrozně příjemně. Mnohem víc než třeba v hraném filmu, i když to asi nejde paušalizovat, ale tak byl to můj pocit.*<sup>311</sup>

### **8.1.2 Animační festivaly a důležitost být na chvíli středem světa**

Co je tedy pro animátorky/animátory i ostatní zúčastněné na festivalech animovaného filmu tak fascinující? Co způsobuje, že se na ně pravidelně vrací? Michaela Pavlátová zmínila důležitý detail, který se objevoval v mnoha reflexích animátorek, když mluvily o festivalové atmosféře – krátkodobé zapomenutí na zbytek světa a jeho společenský řád, v němž nezávislá autorská animace nehraje dvakrát důležitou roli. Festivaly animovaného filmu často nabízejí lákavou iluzi, že tady a teď neexistuje nic jiného než animace. A s podobným postřehem o specifičnosti festivalového bytí přišly ve výzkumném rozhovoru také tehdejší ředitelky slovenského festivalu Fest Anča Jana Slezáková a Eva Pavlovičová: *„Fest Anča je dost speciální tím, že se odehrává v kulturním centru Záríečie, což je vlastně přebudovaná, ale stále ještě funkční vlaková stanice. Věříme, že právě tento specifický prostor hodně napomáhá k tomu, aby pak i promítané animované filmy vtáhly diváky do úplně jiného světa. Železniční zastávka se*

---

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

310 Rozhovor s Emily Hubley vedla Eliška, 13. 8. 2013, archiv autorky.

311 Rozhovor s Kamilou Dohnalovou vedla Eliška Děcká, 3. 6. 2017, archiv autorky.

*navíc nachází pod velkou dálniční cestou, takže návštěvníci festivalu mají občas opravdu pocit, jako by se najednou octli v nějaké fantazijní krajině, bublině mimo obyčejný svět.*<sup>312</sup> V newyorském prostředí vytváří podobnou festivalovou bublinu brooklynský animační festival Animation Block Party (viz obrazová příloha č. 19, 20 a 21), pro který, jak už jeho název naznačuje, je vedle samotného programu stejně tak důležitá (některé animátorky v rozhovorech poznamenaly, že možná i nejdůležitější – viz obrazová příloha č. 22) oslavná část festivalu – večírky s pingpongovými stoly, stolním fotbálem nebo basketbalovými koši. *„Máme silnou návštěvnost festivalu mezi lidmi od 18 do 35 let. Mnoho lidí třeba přilétá z Kalifornie nebo jedou z Massachusetts nebo Kanady. Všiml jsem si, že přibývá zahraničních účastníků, spoustu studentů, ale taky mladých rodičů, protože v brooklynské čtvrti Fort Green, kde se festival odehrává, je to silná demografická skupina,*“ dodává ředitel festivalu Casey Safron.<sup>313</sup>

Dalším typickým znakem pro animační festivaly, kterým se výrazně liší od mnoha festivalů hraného filmu, je, že jsou mnohem více komunitní než obchodní záležitosti. Začínající animátoři a animátorky se mohou večer u baru potkat s žijícími legendami nezávislé animace, které jsou festivalovými hosty či zastávají roli porotce festivalové soutěže. Úspěšní a slavní se mísí volně se studenty animace, často zde padá jakákoliv uctivá společenská hierarchie praktikovaná po zbytek roku v běžném profesním životě. Jedním z vtipných momentů během výzkumných rozhovorů se Signe Bauman byla ostatně situace, když jsme po necelé hodině jejího vyprávění o distribuci filmu **Rocks in My Pockets** zjistily, že její evropský sales agent Jan Nazewski byl mým kolegou v porotě výše zmiňovaného komorního, a především komunitního slovenského festivalu Fest Anča. *„Ale vždyť on je tak zaneprázdněný a důležitý! (smích) Proč by proboha jezdil na takhle malý festival? To nedává žádný smysl. On jezdí na festivaly jako Cannes nebo Benátky. Co tam vůbec dělal? Jsem opravdu překvapená a ohromená, ale to jen ukazuje, jak je to skvělý člověk.*“<sup>314</sup>

Animační festivaly rovněž fungují jako důležité místo pro sebeoslavování. Například Waltraud Grausgruber a Birgitt Wagner, ředitelky vídeňského festivalu Tricky Women zaměřujícího se výhradně na ženskou animovanou tvorbu, otevřeně uvedly: *„Máme mnoho cen, ale musíme taky dodat, že spousta z těch cen není zas tak finančně zajímavá (smích). Nemáme takový rozpočet, abychom mohly rozdávat hodně luxusních cen. Ale věříme, že kolikrát jen to samotné*

---

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

313 Rozhovor s Casey Safronem vedla Eliška Děcká, 10.7. 2013, archiv autorky.

314 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 16. 10. 2015, archiv autorky.

ocenění je taky hodně důležité, zvláště když u nás soutěží hodně studentek a začínajících autorek.<sup>315</sup>

Podobný smysl v animačních festivalových oceněních vidí i ředitel olomouckého festivalu PAF Alexandr Jančík: „Je skvělé, když můžeš některým autorům jakoby zvedat sebevědomí. Třeba asi tak tři roky nazpátek vyhrál diváckou cenu Kryštof Pešek s nějakou svou vizualizací pracující s algoritmy. A když jsme mu řekli, že vyhrál, tak tomu vůbec nevěřil, myslel si, že si z něj děláme srandu. Přitom jeho věci jsou nádherné, ale když je vidím, tak někde v galerii. Do kontextu našeho festivalu ale skvěle zapadají. Chápu, že to muselo být pro Kryštofa překvapující, že takový typ věci může mít festivalovou diváckou odezvu. A lidi mu dali rovnou cenu.“<sup>316</sup> A někdy mohou být animátorky a animátoři povzbuzeni nejen samotným oceněním, ale i třeba nalezením spřízněného okrajového autora či autorky v programu takového karnevalového festivalu, kde dramaturgická pravidla platná po zbytek roku momentálně neplatí. „Na festivalu menších rozměrů, jako je PAF, je skvělé, že se tu vždycky objeví spousta věcí, které by se ‚nevešly‘ na velký festival. Věci, které jsou možná tak trochu na okraji i samotné animace. Takto jsem před pár lety na PAFu objevila Miladu Marešovou a její domácí biograf. Přesvědčilo mě to, že má cenu dělat i ‚malé‘ umění pro úzké publikum, což jsem v té době přesně potřebovala slyšet a skutečně jsem z festivalu odjížděla s naprosto jasným pozitivním posunem v mojí vlastní tvorbě,“ uvedla v rozhovoru například Ludmila Poláková, animátorka v současnosti pracující mimo jiné na animační interaktivní knize **Lesokraj**, jejíž idea možná vznikla částečně i díky této festivalové inspiraci.<sup>317</sup>

### 8.1.3 Úskalí izolovanosti animačních festivalových komunit

Jak už ve své výpovědi naznačily tehdejší ředitelky festivalu Fest Anča, festivaly nezávislého autorského animovaného filmu mohou často působit jako uzavřené bubliny izolované od zbytku světa, což s sebou může přinášet jak pozitiva úzce propojené komunity, tak ale i nevýhody neproniknutí filmů k novému publiku, které by o autorskou animaci mohlo mít také zájem, kdyby se k němu dostalo. „Já si uvědomuju, že my jsme takový krásný ghetto, myslím krátký animovaný filmy. Čímž myslím třeba sedm až deset minut. Nic lepšího na světě není. Co chceš, to tam řekneš, můžeš to podat zkoncentrovaně, můžeš si tam experimentovat, ta délka to unese. Ale pak mě demotivovalo, že se na to zase podívá jen ten malý okruh lidí, co o tom vědí, co o to mají zájem, což jsme my, lidi, co to děláme, plus pár dalších nadšenců,“<sup>318</sup> charakterizovala neměnnost

---

315 Rozhovor s Waltraud Grausgruber a Birgitt Wagner vedla Eliška Děcká, 1. 2. 2015, archiv autorky.

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

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

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

festivalového publika například Michaela Pavlátová, která má (podobně jako třeba Bauman v rámci karlovarského festivalu) zároveň i zkušenosti, jaké je se z tohoto ghetta vymanit, když mohla například uvést svůj film **Tramvaj** na festivalu v Cannes.

Jak si totiž vedle Pavlátové všimlo i mnoho dalších autorek, na festivaly animovaného filmu jezdí většinou každý rok jedno a to stejné publikum, složené především ze studentek a studentů animace a samotných lidí z praxe. Je však důležité podotknout, že toto svého druhu ghetto, jak jej Pavlátová označuje, není vždy důsledkem vnějšího společenského či mediálního nezájmu, ale že někdy bývá iniciováno i ze strany samotné animační komunity. Během svých festivalových účastí jsem často především u starší generace zaznamenala jakousi rezignaci na snahy proniknout s autorskou animací k širšímu publiku. „*Animace je prostě umění pro určité elitní intelektuální vrstvy – je to otázka vzdělání a dobrého vkusu. Takoví lidé existují všude na světě, ale všude také tvoří velmi úzkou skupinu,*“ prohlásil například respektovaný historik a autor třídílné historie animovaného filmu Giannalberto Bendazzi v rozhovoru pro časopis **Homo Felix**.<sup>319</sup> A jeho názor není dle mých zkušeností ojedinělý. Osobně se však domnívám, že existuje reálný zájem a poptávka po nezávislé autorské animaci i mimo tuto komunitu, jak například vedle úspěchu Bauman či Pavlátové dokazují i populární speciální projekce lákající prvotní animační diváky na site-specific události nebo třeba i na zmíněný pin pong. Z takovýchto prvodiváků, kteří se rozhodnout, ať už z jakékoliv motivace, navštívit tento typ projekce, se často stávají noví příznivci autorského animovaného filmu. Jsou to ostatně právě podobné zpětné vazby náhodných prvodiváků mimo nezávislou animační komunitu, kterých si animátorky v rozhovorech často velmi hluboce cenily, zůstávaly jim silně v paměti a motivovaly je k další tvorbě (viz například dopis španělského policisty zaslaný Ruth Lingford vzpomenuť v sedmé kapitole).

## 8.2 Školní komunity a jejich důležitost pro budoucí praxi

### 8.2.1 Vývoj vztahu akademického vzdělávání a animační praxe

Oproti výše zmíněným festivalovým animačním komunitám se školní komunity odlišují především svou celoroční kontinuálností a většinou i několikaletým trváním. Přitom je důležité nezapomínat, že akademické animační vzdělávání se jako obor relativně stále ještě nový pořad velmi dynamicky vyvíjí. Mnoho z dotazovaných starších animátorek si například ještě dobře pamatuje dobu, kdy se animaci všichni učili během své práce, tedy až přímo v praxi. „*Když jsem poprvé začala pracovat v animačním byznysu, což bylo asi tak milion let*

---

319 Magdalena Šebestová, Giannalberto Bendazzi: Každý, kdo natočí animovaný film, by měl dostat medaili. *Homo Felix* 3, 2012, č. 2, s. 41.

*nazpátek, neexistovaly žádné univerzity, kde by se vyučoval animovaný film. Všichni jsme byli prostě praktici, kteří se učili přímo na místě při práci. Takže dneska, když slyším od tebe, že existuje třeba PhD. studium zaměřené na animaci, tak mi to přijde úplně bláznivé. Ale aby bylo jasno, myslím jako skvěle bláznivé! (smích),"* reagovala na vysvětlení mého akademického statutu například Candy Kugel.<sup>320</sup>

V českém prostředí měla zase podobné vzpomínky Bára Dlouhá, která byla mezi vůbec prvními studenty a studentkami animace na FAMU ještě v době, kdy katedra oficiálně patřila pod katedru dokumentu. Studium tehdy probíhalo dálkově a všichni studující byli už dávno aktivní praktici na poli animované tvorby, tak jako Bára Dlouhá, pracující v té době v Krátkém filmu: *„Na Barrandově to bylo ale jen řemeslo, na FAMU jsme si mohli dělat svoje vlastní věci. Zároveň bylo pak určitě výhodou, že jsme si ty naše věci mohli nosit do práce a dělat na nich.“*<sup>321</sup> Už tehdy si tedy Dlouhá uvědomovala rozdílné možnosti, které jí vzdělávání v rámci její praxe a vedle toho na akademické půdě může přinést. I dnes se otázka potenciálního přínosu a specifík akademického vzdělávání v oblasti animace dostává do popředí.

Zatímco dříve se debatovalo, zda může školní výuka přinést něco navíc oproti výuce v praxi, dnes se diskutuje nad přidanými hodnotami školního prostředí oproti samovzdělávání za pomoci internetu a animačních programů. Například i ředitel brooklynského festivalu Animation Block Party během rozhovoru poznamenal: *„Další Bill Plympton se může objevit kdekoliv, protože v dnešní době internetu a přístupu k animačním programům se může naučit animovat každý.“*<sup>322</sup> Na následujících řádcích se však budu snažit argumentovat, že i v dnešní době (či obzvláště v dnešní době) technologického pokroku a dostupnosti má tradiční akademická výuka pořád své pevné místo a nezastupitelnou roli v kariéře animátorů a animátorek právě i díky svému silnému komunitnímu aspektu.

Důležitost formování první animační komunity a dalších budoucích potenciálních spoluprací během akademického studia vyzvedla v rozhovoru např. Michala Pavlátová, současná vedoucí katedry animace FAMU. *„Ted' se nám třeba podařilo dovybavit místnost počítači a udělat ji takovou hezkou, takže konečně tam mají lepší podmínky než doma a bývají tam, rádi tam pracují. Což je zase důležitý, protože tráví čas spolu ve škole a mají mezi sebou nějaké vztahy, které potom právě mohou pokračovat dál i po škole. Když je tam vidím sedět a pracovat, naplňuje mě to štěstím,“* uvedla Pavlátová, jedna z mnoha silných

---

320 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.

321 Rozhovor s Bárou Dlouhou vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2008, archiv autorky. (První studenti, ke kterým patřila i Dlouhá, nastoupili na FAMU v roce 1987. Samostatná Katedra animované tvorby poté vznikla v roce 1990.)

322 Rozhovor s Caseym Safronem vedla Eliška Děcká, 10. 7. 2013, archiv autorky.

autorských osobností působících aktuálně vedle své vlastní tvorby také v roli pedagoga animace.<sup>323</sup>

## 8.2.2 Školní komunity a jejich jedinečné podmínky pro autorskou tvorbu

Asi nejdůležitějším aktuálním benefitem školních komunit je to, že představují často jediné prostředí, kde mají stále ještě studující autorky a autoři téměř ideální produkční i finanční podmínky, a navíc dostatek času a soustředění pro svou vlastní autorskou animační tvorbu. Podmínky, na které může mnoho animátorek a animátorů z praxe později jen vzpomínat, což je ilustrováno stále výraznější mezerou mezi školní a mimoškolní nezávislou autorskou animovanou tvorbou. *„Vypadá to, že se postupně vytváří mezera – a to zdaleka nejen ve střední Evropě, vidíme to také v severní Americe, Velké Británii a dalších animačních velmocech – mezi studenty a profesionály. Studenti animace tvoří se svými pracemi často nejsilnější programovou část mezinárodních festivalových soutěží. Jejich ochota experimentovat, odevzdat se a nechat to vše proudit ven stvořila mnoho zapamatováníhodných filmů. Ale pak je to najednou všechno pryč a jen pár z těchto mladých hlasů uslyšíte i později,*“<sup>324</sup> všímá si například ředitel největšího severoamerického animačního festivalu v Ottawě Chris Robinson. Podobně se k problematice vyjádřila i Ruth Lingford: *“Vždycky je mi z toho smutno, když vidím, že studentský film vyhrál Oscara nebo Baftu, protože já jsem sice ráda, že jsou studentské filmy báječné, ale neměly by být nejlepší. Je to jen znamení toho, jak špatné jsou současné podmínky.”*<sup>325</sup> Situaci v české nezávislé autorské animaci reflektuje velmi podobně také Jiří Kubíček.: *„Neustále klesající produkce profesionálních nezávislých autorských filmů je postupně více a více nahrazována studentskou tvorbou až do té míry, že profesionální autorská animace de facto neexistuje a prapor pokroku v animačním umění spočívá pevně v rukou studentů animace.”*<sup>326</sup>

Slovenská animátorka a zároveň pedagožka Ivana Laučíková se nad touto nepříznivou situací zamyslela i s ohledem na vlastnosti, které by tím pádem měly být kultivovány u studentů už během studia. *„Dobří studenti a studentky 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*

---

323 Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 17. 1. 2017, archiv autorky.

324 Chris Robinson, Point of View, Homo Felix 5, 2014, č. 1, s. 3.

325 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

326 Jiří Kubíček, A Report on the State of Czech Animation. Homo Felix 5, 2014, č. 1, s. 20.

aktivně nejvýše tři autorky či autoři. Trpělivost je opravdu důležitá, pomáhá nepropadnout hysterii z čekání."<sup>327</sup> Podobně i Michaela Pavlátová se snaží při výuce připravit studentky a studenty na budoucí úskalí nejednoduché animační praxe a s trochou nadsázky poradit, jak při tom neztratit svou autorskou duši. „Chtěla bych, aby studenti byli do praxe na všechno připravení. Ale je taky strašně důležité myslet do těch největších výšin, protože ta realita tě vždycky srovná. Vždycky to musí být Himaláje, i když by stačil třeba jen Říp, protože když pak budou dělat nějaké ty zakázky a budou myslet jen na Říp, bude to vždycky horší. A naopak skrze ty Himaláje můžou kreativně pozvednout i nějakou tu pitomou zakázku."<sup>328</sup>

### 8.2.3 Školní komunity a jejich benefity pro praxi zkušených animátorek a animátorů v pedagogických rolích

Studenti a studentky animace se v dnešní době mohou snadno octnout v lehce paradoxní situaci, kdy je učí zkušené a oceňované autorky jako Michaela Pavlátová nebo Ruth Lingford, které však přitom mají na svém autorském kontě v posledních letech méně nových filmů než jejich studenti. Pro tyto zkušené autorky je to právě jejich pedagogická praxe, která jim do určité míry pomáhá v jejich další autorské tvorbě (ze které, jak samy v rozhovorech přiznaly, cítí po letech už občas únavu). Ať už je to pomoc po stránce inspirační, jako třeba v případě Pavlátové,<sup>329</sup> anebo i ryze po stránce finanční a praktické jako v případě Lingford. „Jestliže pracuješ v akademické oblasti, tak to je velmi šťastná pozice, protože jsem dobře placená a to množství práce, tím myslím učení, není tak velké. A taky je součástí mé smlouvy malý výzkumný grant, což v mém případě znamená, že se ode mě očekává, že udělám nějaký autorský film. To je pro mě naprosto perfektní pozice, protože na jednu stranu je na mě vyvíjen v tomto ohledu tlak, na druhou stranu mám po autorské stránce naprosto volnou ruku. V jistém slova smyslu se teď nacházím v nejprivilegovanější pozici za celou

---

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

328 Tamtéž.

329 „Člověk je pořád ve styku s aktuálním děním. Protože studenti i přesto, že ty svoje názory a styly pořád ještě hledaj, tak jsou zároveň těma nejtvrdšíma kritikama. Protože mladí lidi mají v sobě takovou strašně přesnou střelku, která vždycky pozná, co je pravý a co je falešný. A oni ještě neznají všechny ty omluvy, na který potom přijdou, všichni na ně pak přijdou přirozeně v životě. Jako třeba ‚tenhle film je určený pro publikum a proto je takový líbivější‘ anebo ‚bylo na to málo času a proto to vypadá takhle‘. A i když se s tím moc nedá žít, protože mnoho věcí je skutečně tak a takhle funguje, ale z jejich pohledu je to samozřejmě strašný, oni jsou jen pro ty nejryzejší věci a podle mě je dobrý tomuhle čelit. A je dobrý, že když se pohybuješ v tom prostředí školy, tak na to často myslíš a přemýšlíš vždycky, jestli by to před nima obstálo. A to je pro mě dobrý,“  
Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká 20. 1. 2017, archiv autorky.

svou kariéru, protože i když třeba dřív byla podpora Channel 4 báječná, když jste se jednou dohodli na nějakém tématu, co budete dělat, už to nešlo vzít zpátky. Tady si to můžu kdykoliv rozmyslet... a kromě toho mám i dlouhé prázdniny, což je úžasné (smích).<sup>330</sup> Právě na americkém kontinentě a tedy i v newyorském prostředí se tak pedagogická činnost začíná pro zkušené animátorky a animátory stávat čím dál častěji jedním z hlavních způsobů, jak mít dostatek času i finančních prostředků na vlastní autorskou tvorbu. Pro studenty to zase představuje výhodu silného autorského uměleckého vedení na školách, které byly dříve zaměřeny spíše na čistě řemeslný aspekt animace.

### 8.3 Komunity v rámci mimoškolního mentoringu

Především v americkém prostředí jsou neplacené stáže (tzv. internships) pro drtivou většinu studujících či čerstvých absolventů a absolventek samozřejmě součástí vzdělávacího cyklu před prvním placeným zaměstnáním či zakázkou.

Například Emily Hubley z generace zkušenějších animátorek uvedla: „Často pracuji se stážisty, ale sama je nevyhledávám, oni si najdou mě. Vypytávají se a já schválně vždycky popisuji práci u mě tak příšerně, jak jen umím (smích), a když vidím, že i presto chtějí tady být a že je to doopravdy zajímavá, tak je vezmu. A většinou to nakonec funguje dobře.“<sup>331</sup> A její kolegyně Candy Kugel dodává: „Jakým způsobem pracuji se stážisty? Stejně jako když jsem začínala já: polovinu času dělají nějaké pochůzky a druhou polovinu pracují na projektech. Myslím si, že ta rovnováha je důležitá. Ale většinou musím stážisty odmítnout, protože pro ně nemám dostatek práce.“<sup>332</sup> I pro Signe Bauman je práce se stážisty či začínajícími animátory přirozenou součástí její praxe: „Vybírám si vždycky mladé a ne tolik zkušené animátory, které mi doporučí někdo z mých kolegů, co učí na škole. Ušetřím sice peníze, protože jim nemusím tolik platit, na druhou stranu zase vím, že se jim budu moct o to víc věnovat a učit je, ale s tím prostě počítám.“<sup>333</sup>

Bylo zajímavé při rozhovorech sledovat, jak většina animátorek skutečně brala neplacené stáže seriózně, jako další krok ve vzdělávání mladých animátorů a animátorek, a bylo patrné, že o náplni jejich práce i vlastní „pedagogické“ zodpovědnosti velmi přemýšlí. „Stážisté tady získávají zkušenosti hodně přímo z první ruky, jak to v praxi chodí, co všechno je třeba udělat, aby vznikl film. Není to možná tolik kreativní, ale velmi reálné a praktické. Možná tak jednou za tři měsíce poprosím někoho z nich, ať mi dojde pro kafe, ale to musím opravdu

---

330 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

331 Rozhovor s Emily Hubley vedla Eliška Děcká, 13. 8. 2013, archiv autorky.

332 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.

333 Rozhovor se Signe Bauman vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.



*nestíhat a mít třeba za chvíli nějakou schůzku, ale jinak stáže tady nejsou tenhleten typ stáží,*<sup>334</sup> uvedla například Desiree Stavracos ze studia Billa Plymptona. Její následovnice Wendy Zhao, s níž jsem realizovala výzkumný rozhovor o několik let později, pak zase zdůraznila: „*Nedostávají zaplacené, takže se opravdu snažím, aby si odsud odnesli něco, co se jim v budoucnu bude hodit.*“<sup>335</sup> A samozřejmě v některých případech se mohou z původních stážistů stát řádní zaměstnanci, i když ani to nemusí být zcela bezproblémové, jak popisuje Stavracos, která v tom však vidí zase další důležitou profesní lekci pro začínající animátorky a animátory: „*Někdy přejdou stážisté postupem času plynule do pozice placeného spolupracovníka a to může být občas složité, protože jako stážista tu jste, abyste se něco naučil, a já vám v tom pomáhám, ukazuji vám, jak se co dělá a jak to tu chodí. Kdežto jako od placené síly od vás očekávám, že na vás budu moct hodit kupu práce a odejít, protože mám na práci ještě spoustu jiných věcí. A tahle změna může být občas náročná, protože třeba bývalí stážisté mají tendenci pořád se na něco ptát, mají příliš mnoho otázek. Ale na druhou stranu si myslím, že tahle situace sama o sobě, tenhle přechod, je vlastně taky nějaká zkušenost a vzdělávací moment, protože se musí naučit, jak to funguje, když jsi zaměstnanec a začínající umělec.*“<sup>336</sup>

Při několika příležitostech se pak v rozhovorech na téma stážistů a stážistek objevil také jistý genderový aspekt, o kterém animátorky mluvily někdy až legračně sebeshazovačně. „*Většinou mámě poměr tří žádostí od holek vůči jedné žádosti od kluka. A tohle léto, jak sama vidíš, je to poprvé, co nemáme žádného mužského stážistu. A musím říct, že většinou nemám se stážisty žádný problém. Ale když se nějaký problém přece jen objeví, tak je to většinou ego-problém a musím říct, že se většinou týká mužského stážisty, což je zajímavé. A já si jsem moc dobře vědoma toho, jak to zní, a že z toho nejde nic generalizovat. Je to prostě jen má osobní zkušenost, a to je všechno, co k tomu řeknu (úsměv),*“ uvedla Desiree Stavracos<sup>337</sup> V podobném duchu i podobným stylem promluvila o své zkušenosti také Debra Solomon: „*A teď bacha, protože tohle bude hodně sexistický! (smích) Já si myslím (anebo to je aspoň moje zkušenost), že když pracuješ s hodně mladými studenty, tak u těch holek, které většinou bývají v tom věku vyspělejší, že u nich těch pár let náskoku jde prostě poznat. A proto raději pracuji se studentkami. Ale možná je to celé založené jen na jednom mém špatném zážitku s jedním studentem-stážistou.*“<sup>338</sup>

Králem stáží na poli nezávislé animace je – podobně jako co se samotné tvorby v New Yorku týče – Bill Plympton. V jeho studiu se postupně během své

---

334 Rozhovor s Desiree Stavracos vedla Eliška Děcká, 15. 8. 2013, archiv autorky.

335 Rozhovor s Wendy Zhao vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

336 Rozhovor s Desiree Stavracos vedla Eliška Děcká, 15. 8. 2013, archiv autorky.

337 Tamtéž

338 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

kariéry vystřídalala většina animátorek zapojených do toho výzkumu a jejich ohlasy byly i přes občasnou náročnost monotónní, ne příliš kreativní práce velmi pozitivní, dalo by se říci až kariéerně-přelomové. *„Vždycky jsem chtěla být jeho stážistkou. Bylo to trochu divné, protože ve škole jsme se učili digitální animaci, ale u Billa se všechno dělalo pěkně postaru. Nejlepší bylo vidět ho pracovat. Nejdřív jsem měla pocit, že musel ten den trhnout nějaký rekord, ale pak mi došlo, že takhle on asi pracuje pořád. Uvědomila jsem si, že neexistuje žádné skryté tajemství. On prostě pracuje hodně tvrdě a taky rychle. Přenáší své nápady tak rychle na papír, že mi z toho šla hlava kolem. Odnesla jsem si ze stáže takový ten pocit, že můžeš udělat cokoli,“* vzpomínala na svůj čas strávený ve studiu například Celia Bullwinkel.<sup>339</sup> *„Byl to takový můj idol, když jsem ho poprvé potkala, nemohla jsem tomu věřit. Dokonce i po pár měsících jsem měla pocit ‚Proboha já pracuji pro Billa Plymptona!‘, ale pak se zaběhnete do chodu studia a je to velmi malý prostor, žádné soukromí pro nikoho, osobní život se míchá s profesním, takže pak ti dojde, že všichni jsme jenom lidé (smích). Stejně tak důležité bylo, že jsem se díky práci u Billa mohla propojit s ostatními lidmi z animace a taky jeho jméno je tak významné, že je super mít ho ve svém životopise,“* zamýšlela se nad benefity své stáže Maryam Hajouni. A Yvonne Grzenkowicz se během svých začátků dokonce zúčastnila Plymptonem vedeného placeného workshopu, akce, které v minulosti Plympton pravidelně pořádal přímo ve svém studiu jako službu animační komunitě. *„Byla jsem tehdy součástí Billovy masterclass po tři měsíce, každý týden v jeho studiu. A vím, jak to asi bude znít, ale tam sis fakt uvědomila, že můžeš s tužkou změnit svět. Vždycky nám říkal ‚jen prostě kreslete, přeneste to na papír‘. Bylo nás tam dvanáct. Lidi přijížděli třeba z Kanady jen kvůli tomu. Atmosféra tam byla vždy úžasná. Možná i proto, že Bill moc neučil způsobem lekcí, ale spíš takového brainstormingu. Takže on pracoval na kraťasu, my jsme pracovali na kraťasu a navzájem jsme si dávali zpětnou vazbu. A on byl velmi vřelý a všichni ve studiu nás povzbuzovali, abychom dělali animaci, bylo to skvělé.“*<sup>340</sup>

V českém prostředí se téma mentorství v rozhovorech téměř neobjevovalo, i když jsem v Praze vedla rozhovory s více narátorkami stále ještě studujícími či teprve nedávnými absolventkami. Jedněmi z mála, kdo toto téma zmínili, byli Bára Zadražilová a Filip Pošívač, autorská dvojice stojící za loutkovým filmem **Až po uši**, když při společném rozhovoru sami začali mluvit o důležitosti osoby Jana Baleje a několikrát zdůraznili, že chtějí, aby tato informace z výsledného rozhovoru nevypadla. *„Jen bych ještě jednou dodal, že pro nás bylo strašně důležité, že náš ateliér tenkrát vedl Jan Balej, sám režisér loutkových filmů (jako třeba Malá z rybárny), který nás po celou dobu hodně podporoval. Nejen během studií, ale i třeba po skončení školy, když jsme začali pracovat u něho ve studiu Hafan Film. Mohli jsme se tam všechno naučit a vyzkoušet pro*

---

339 Rozhovor s Celií Bullwinkel vedla Eliška Děcká, 3. 8. 2013, archiv autorky.

340 Rozhovor s Yvonne Grzenkowicz vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

*náš pozdější vlastní film. Byla to neocenitelná zkušenost a pomoc, bez které by náš film **Až po uši v mechu** nikdy nevznikl.*"<sup>341</sup> Z opačné perspektivy sdílela během rozhovoru své postřehy Maria Procházková, která díky množství zakázek a různorodých animačních projektů, jež vede, může jako jedna z mála českých animátorek nabízet ostatním animátorům či studentům možnost spolupráce: *„Ráda spolupracuji se studenty, vím, že toho ještě moc nemají za sebou, ale většinou mi stačí vidět jednu věc, která mě zaujme, a už si tak můžu udělat obrázek. Požaduji ale samostatnost, na co jsem úplně háklivá, je takové to ‚no tak jak chceš‘, to fakt nesnáším, potřebuju někoho s vlastním názorem. Ale taky je důležitý, aby respektovali, že ta jejich věc je součástí nějakého většího celku. Potřebuji, aby to navzájem fungovalo. A oni to musí respektovat, protože jsou něčeho součástí. A když mají příliš velké ego, tak z toho bohužel vypadávají.*"<sup>342</sup>

Ve srovnání s newyorskou nezávislou animační praxí není institut stáží v ČR ještě stále příliš rozvinut. Roli v tom může hrát i kvalitní a (povětšinou) bezplatná (a tím pádem také často prodlužovaná) výuka animace na českých školách, která tolik nenutí studenty a studentky konfrontovat se již během studia s finančními těžkostmi animační praxe poststudijní. Obecný pozitivní přínos stáží a jejich potenciál pro zefektivnění animační praxe však i v českém prostředí málokdo zpochybňuje, jak naznačuje například komentář ze studie ASAF:

*„Všechny dotazované školy spolupracují na realizaci praxe studentů s produkčními společnostmi, animačními studii a postprodukčními studii. Každá škola má odlišný způsob organizace spolupráce se soukromými firmami. Praxe je často volbou samotných studentů, kteří si animační studio či produkci vytipují a následně se školou řeší způsob naplňování praxe v průběhu akademického roku. V některých případech se na školu obracují samy firmy. Praxe není pro studenty povinná na žádné z oslovených škol. Školy by ocenily, aby stáže byly v nějaké odpovídající formě finančně podpořeny ze strany státu. Dále navrhuje zlepšení komunikace a organizace praxe ze strany soukromých subjektů, neboť firmy oslovují školu až v momentě, kdy nutně někoho potřebují. Málokdy projevují přání se školou spolupracovat dlouhodobě.*"<sup>343</sup> Když to opět srovnám v perspektivě údajů a osobních zkušeností získaných od oslovených narátorek a narátorů v New Yorku, je podobná kritika vzhledem k absenci jakéhokoliv obdobného pomocného aparátu při zařizování tamních studentských stáží trochu úsměvná. Proaktivita a samostatnost je zkrátka v newyorském prostředí první nezbytnou podmínkou pro jakýkoliv další tvůrčí krok.

---

341 Rozhovor s Bárou Zdražilovou a Filipem Pošívačem vedla Eliška Děcká, 4. 4. 2016, archiv autorky.

342 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.

343 Daniel Mrázek (ed.), *Mapování oboru animované tvorby v České republice*. Praha: Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA ve spolupráci s Asociací animovaného filmu 2017, s. 52.

## 8.4 ASIFA East

ASIFA East je organizace fungující po formální stránce jako pobočka celosvětové sítě animačních sdružení ASIFA.<sup>344</sup> Pro newyorské (nejen nezávislé) animátory a animátorky však představuje mnohem víc a ve výzkumných rozhovorech některé animátorky popisovaly své první setkání s touto organizací s podobným entuziasmem a vřelostí jako svou první účast na festivalu animovaného filmu. *„Když jsem poprvé potkala Signe, přivedla mě na setkání ASIFA East. Opravdu mám tuhle komunitu ráda. Všichni jsou velmi přátelští, skromní, otevření a vyjadřují vám podporu. Vůbec tam necítím žádnou soutěživost nebo nějaké napětí, víš, jako jsem měla zkušenost třeba v jiných skupinách. Ale ta atmosféra v ASIFA East je spíš jako: jsme v tom všichni společně a nikdo jiný to nedokáže moc pochopit, co vlastně děláme. Tenhle pocit, víš. Myslím, že to je taky ten důvod, proč je ta komunita tak semknutá a navzájem se v ní lidi podporují,*<sup>345</sup> zamyslela se nad svým vztahem k organizaci například Wendy Zhao, původně vystudovaná sochařka, která se k animační praxi dostala až skrze spolupráci se Signe Baumanem. S podobným nadšením vzpomínala na svou první účast na akci spolku také o generaci starší Debra Solomon: *„ASIFA je jako domov. Pamatuji si, že když jsem dokončila svůj první film, začala jsem chodit na setkání ASIFA, viděla jsem tam třeba film a pak se potkala s jeho autorem a byla jsem z toho úplně vedle ‚panebože, to tys natočil ten film?’ Bylo to, jako bych potkávala nějaké superhrdiny. Prostě jen ta atmosféra sama o sobě, která v té komunitě je, je strašně fajn.*<sup>346</sup> Dnes působí Solomon jako členka představenstva ASIFA East a pomáhá při organizaci projekcí nebo třeba pikniků. V současnosti je totiž pro tento spolek stejně tak důležitá část profesních aktivit (jako jsou třeba lekce kreslení, diskuse nad rozdělanými projekty, projekce, či dokonce jednou ročně festival) jako část aktivit ryze společenských, jak reflektovala třeba i Candy Kugel, jedna ze zástupkyň starší animátorské generace v ASIFA East: *„Dřív to bylo místo, kde jsi mohla vidět, co všechno se kde natočilo, animované filmy z celého světa, ale i z New Yorku, protože lidi sehnali kopie atd. Bylo to o tom hlavně vidět ty filmy. Ale dneska, když se každý může na všechno podívat doma, není to už tolik o samotných projekcích, ale spíš o networkingu po projekcích. Pořád se sice pouští filmy, ale proč lidi na setkání hlavně chodí, jsou momentálně pak ty párty, to, že si můžeš s někým v klidu popovídat nebo si navzájem představit, na čem pracujete, a pobavit se o tom, dostat nějakou zpětnou vazbu. Promítání jsou teď už trochu druhotná.*<sup>347</sup> Neměnným charakterem ASIFA East ale zůstává přátelská podpůrná atmosféra, kterou ze své evropské perspektivy mohla porovnat i Ruth Lingford:

---

344 ASIFA International. Online: <<http://www.asifa.net/>>, [cit. 25. 7. 2017]

345 Rozhovor s Wendy Zhao vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

346 Rozhovor s Debrou Solomon vedla Eliška Děcká, 30. 7. 2013, archiv autorky.

347 Rozhovor s Candy Kugel vedla Eliška Děcká, 10. 8. 2013, archiv autorky.

*"Ta severovýchodní skupina animátorů je moc příjemná komunita, do které ráda docházím. Ráda se takhle neformálně setkávám s lidmi. Líbí se mi, že Američani jsou takoví víc otevření a nadšení v porovnání s Brity. Tady je to samé ,jsi skvělá! Jdi do toho holka!' Animace může být docela osamělá profese a občas to bývá těžké pracovat takhle intenzivně na něčem, co dlouho nevíš, jestli za něco stojí. Vážně moc nevíš, dokud to někdo neuvidí. Takže občas je dobré vyjít trochu na slunce, vidět další lidi a být trochu sociální."*<sup>348</sup>

V českém prostředí pobočka celosvětové organizace ASIFA zatím neexistuje a ani žádná jí podobná organizace, i když ze zpětných vazeb animátorek a animátorů je patrné, že by nějaké takové seskupení uvítali, zvláště v období mezi festivaly, kdy u nich často po intenzivních festivalových sebeoslavných týdnech přichází tvrdý návrat do převážně izolované reality a usilovné dlouhodobé práce o samotě. O tom, že je o sdružování v rámci animační komunity zájem, svědčí i před několika lety vzniklá Asociace animovaného filmu (ASAF), která však sdružuje především jednotlivá česká animační studia a zaměřuje se svou činností spíše na podporu vzniku/vývoje animačního průmyslu v českých podmínkách.<sup>349</sup> Česká komunita nezávislého animačního filmu je vedle té newyorské logicky menší a zároveň mohou čeští animátoři a animátorky podobně jako jejich evropští kolegové těžit z husté sítě animačních festivalů (na rozdíl od amerických animátorek a animátorů). I přesto se domnívám, že by podobná forma sdružení a pravidelného networkingu prospěla i v místním prostředí, které má možná stále, i více než dvacet let po pádu komunistického režimu v sobě zakódovanou jakousi nedůvěru k organizovanému sdružování.

## 8.5 Ženské animační komunity

### 8.5.1 Ženské institucionální komunity

V českém/evropském prostředí je jednou z mála aktivně fungujících ženských komunit Mezinárodní festival Tricky Women ve Vídni zaměřený na ryze ženskou animovanou tvorbu, kterého se každoročně účastní také mnoho českých či slovenských animátorek. V roce 2015 se zde uskutečnila speciální mnou kurátorsky připravená projekce Czech and Slovak Animated Heroines realizovaná jako česko-slovenská spolupráce organizace AniPromítačka a časopisu **Homo Felix**.<sup>350</sup> Tento festival byl ostatně inspirací pro tuto disertační práci, když jsem

---

348 Rozhovor s Ruth Lingford vedla Eliška Děcká, 7. 7. 2014, archiv autorky.

349 Asociace animovaného filmu. Online: <<http://www.asaf.cz/o-nas/>>, [cit. 25. 7. 2017]

350 „Czech and Slovak Animated Heroines“ [online]. Trickywomen.at. [cit. 25. 7. 2017] Dostupné z: <http://www.trickywomen.at/en/program/czech-and-slovak-animated-heroines>.

se na něm poprvé seznámila s newyorskou nezávislou animační tvorbou a vyslechla si masterclass Signe Baumane, jedné z klíčových osobností tohoto výzkumu.

Ředitelky festivalu Tricky Women záměrně tento festival budují jako komunitní a networkingovou událost pro evropské animátorky. *„Opravdu věříme, že festivaly by měly být důležitá místa, kde se lidi setkávají, která pomáhají lidem, aby navazovali nové kontakty a potenciální spolupráce. I proto máme každý rok tolik hostů, organizujeme debaty, snídane s animátorkami, workshop, masterclass atd. Jsme sice spíše menší festival, ale to zároveň bereme jako výhodu, protože tím pádem mohou být ty diskuse intimnější. Hosté k filmům jsou pro nás skutečně velmi důležití. Já sama se moc ráda dívám na dokumenty ‚making of‘ a myslím si, že i ostatní rádi nahlížíjí do výrobního zákulisí animace. A tam vás může nejlépe zavést právě jen přítomná autorka.“*<sup>351</sup> Podobně významně vnímá roli festivalů ženské tvorby také Debra Zimmerman, která popsala speciální podpůrný program své organizace WMM právě pro ženské festivaly: *„Jeden z našich programů se věnuje podpoře ženských festivalů. Nabídneme jim první rok naše filmy zdarma, aby mohli nějakým způsobem vůbec začít. A jsme docela hrdé na to, že v současné době už existuje řada takových festivalů, které začaly právě díky naší prvotní podpoře. Víím o festivalech v Istanbulu, Sieře Leone, Izraeli, Taiwanu atd.“*<sup>352</sup>

Jeden z takových festivalů vznikl i na americkém východním pobřeží nedaleko New Yorku. Jednodenní jednoduchá přehlídka pod názvem Womanimation! propojuje navíc ženskou animační komunitu vedle projekce filmů samotných také originálními cenami, které pro vítězky každoročně vyrábějí předchozí vítězky nebo účastnice festivalu. Signe Baumane tak jeden rok kreslila cenu pro českou animátorku Alexandru Hetmerovou za její film **Mythopolis** (viz obrazové příloha č. 23). Pro letošní ročník festivalu představila jeho ředitelka Toni Penacchia novou trojrozměrnou cenu (autorkou je předchozí vítězka Cypria Donato) na svých facebookových stránkách (viz obrazová příloha č. 24).

V českém prostředí (avšak nejen v něm) bývají podobné aktivity stále často sledovány s podezřením. Na začátku každého rozhovoru v těchto ženských organizacích jsem proto (s omluvou) položila tradiční otázku, proč se domnívají, že je jejich existence stále důležitá a opodstatněná. Ředitelka organizace New York Women in Film and Television (NYWIFT) Terry Lawler na ni reagovala: *„Mě vždycky fascinuje, že se na to pořád ještě někdo ptá. Přitom se stačí podívat na statistiky, že ta situace není pořád rovná, anebo se prostě stačí podívat s očima otevřenýma kolem sebe! (smích).“*<sup>353</sup> Neustále přetrvávající citlivosti ohledně

---

351 Rozhovor s Waltraud Grausgruber a Birgitt Wagner vedla Eliška Děcká, 1. 2. 2015, archiv autorky.

352 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

353 Rozhovor s Terry Lawrence vedla Eliška Děcká, 14. 8. 2013, archiv autorky.

postavení podobně genderově orientovaných organizací si je vědoma i Debra Zimmerman, která v rozhovoru sdílela nejčastější zpětnou vazbu, již se jí dostává od samotných autorek: „*Já si myslím, že jenom ten samotný fakt, že je tady nějaká organizace, která se jmenuje Ženy dělají filmy (Women Makes Movies) pomáhá filmařkám k jejich sebevědomí, že je vnitřně posiluje. To mi aspoň samy často řekly, že je pro ně důležité mít nějakou vlastní komunitu, někoho, na koho se mohou obrátit, místo, kde cítí, že tam patří.*“<sup>354</sup> Skutečně se mnoho newyorských animátorek vyjadřovalo o těchto organizacích velmi kladně. Zároveň ale kromě vděčnosti za jejich existenci uvedly i velmi konkrétní příklady, jak jim tyto ženské komunity pomohly či pomáhají. Například pro Signe Baumane a financování jejího celovečerního filmu **Rocks in My Pockets** sehrála WMM klíčovou roli: „*Ale i přes minimální šanci na úspěch jsem chtěla stejně zkusit požádat u New York State Council for Arts, jenže to jsem nemohla udělat jako soukromá osoba, ale jen jako neziskový projekt. Naštěstí existuje v New Yorku skvělá nezisková organizace Women Make Movies, která si mě vybrala, vzala mě pod svá křídla a propůjčila mému filmu statut neziskového projektu. A teprve skrze Women Make Movies jsem mohla požádat u zmíněného New York State Council for Arts.*“<sup>355</sup> Zároveň díky tomuto statutu Baumane později získala i několik darů od soukromých osob, které je mohly vykázat jako daňově odečitatelné položky. Obdobně si i Yvonne Grzenkowicz pochvalovala možnost networkingu v rámci akcí NYWIFT: „*NYWIFT mi pomáhá najít producenty a více pracovních příležitostí v New Yorku. Aby ses mohla stát členkou jejich organizace, musíš chodit na pravidelná setkání. Tam rozdáváš vizitky, popíjíš pivo a prostě jen tak mluvíš s lidmi. Jsou tam lidi z filmu, lidi, co třeba dělají hudební videa, všechno možné. Z nějakého důvodu tam zatím není mnoho animátorek. Všichni mluví o svých rozpracovaných projektech. Snažím se chodit na co nejvíce takových akcí a jen se lidí ptát, jak to sami dělají, protože si myslím, že jsme na tom často podobně, že si spoustu věcí děláme na koleně sami, a přitom by bylo třeba fajn najít někoho, koho bych mohla do toho navíc extra zapojit.*“<sup>356</sup>

### 8.5.2 Neformální ženské komunity a vzájemná loajalita

Ženská animační komunita však není aktivní jen skrze tyto oficiální organizace, ale i samovolně skrze osobní pomoc a kontakty. Často jsem se během rozhovorů setkávala – jak už se mnohokrát objevilo také v různých kapitolách této práce – s jakousi samozřejmou empatií vůči ostatním ženám animátorkám a jejich situaci. Signe Baumane například organizuje pravidelná setkání newyorských animátorek přímo ve svém studiu. Pomohla také své bývalé

---

354 Rozhovor s Debrou Zimmerman vedla Eliška Děcká, 9. 7. 2013, archiv autorky.

355 Rozhovor se Signe Baumane vedla Eliška Děcká, 8. 3. 2013, archiv autorky.

356 Rozhovor s Yvonne Grzenkowicz vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

asistence a střihačce Wendy Zhao k její nové pozici produkční ve studiu Billa Plymptona: „*Pracovala jsem u Signe asi dva roky, a když se potom výroba jejího filmu uzavřela, pomáhala mi dívat se po nových pracovních příležitostech. Ona má hodně blízko k Billovi a načasování bylo perfektní, protože on zrovna někoho potřeboval, a tak jsem k té práci přišla, takhle skrz její doporučení,*“<sup>357</sup> dodala Zhao.

Asi nejsilnějším příkladem ilustrujícím ženskou solidaritu na poli nezávislé animace, s jakým jsem se během realizace výzkumu setkala, byl příběh Maryam Hajouni, kterou ve složité životní situaci doslova zachránila zkušenější animátorka Debra Solomon: „*Poznala jsem Debbie přes svou žádost o víza a ty potíže, co jsem s tím měla. Tehdy mi Debbie řekla, že pracuje na tomhle svém projektu, ale já jsem neznala software, ve kterém to dělala, a navíc ona ještě dřív, než se dozvěděla o mojí situaci (Hajouni si jako Iránka žijící v USA musela co nejdřív najít zaměstnání v animačním oboru, jinak jí hrozilo vyhoštění – pozn. aut.), už najala dva stážisty. A tak jsem jí řekla, že stejně děkuji, že to chápu. Ale pak jsme na sebe pořád narážely při nějakých ASIFA akcích a ona mi pořád říkala, to je škoda, že neumíš ten software... až později mi došlo, že ona prostě hledala sama pro sebe výmluvy, aby mi mohla stejně tu práci dát! (smích) Tak jsem jí řekla, že se ten software prostě naučím. Takže první týden mojí práce jsem si jen hrála s tím softwarem a učila se, jak s ním zacházet, aby to šlo potom co nejvíc hladce... a víš co, ona mi normálně zaplatila i za ten první týden, protože ona je tak skvělá! Nevím, co bych bez ní v tom období vůbec dělala.*“<sup>358</sup>

V českém prostředí bude sice nějaké institucionální organizování ženské komunity zřejmě ještě po mnoho let hudbou budoucnosti, ale v praxi se kolegiálnost a ženská solidarita v animaci projevují, a to především skrze profesní spolupráci. V ryze ženském týmu například v současnosti na svém novém celovečerním projektu pracuje Kristina Dufková a projevy loajality k ženám animátorkám byly patrné i v rozhovoru s Marií Procházkovou, která uvedla: „*Ráda oslovuji ke spolupráci třeba animátorky, co vím, že mají děti, protože vím, že to není jednoduché. Samozřejmě pokud to pak nefunguje, tak už se jim příště neozvu. Například skvěle se mi ale vždycky spolupracuje s Lucií Sunkovou, protože je hodně samostatná a praktická a je na ní vždycky spoleh.*“<sup>359</sup>

## **8.6 Závěrečné shrnutí kapitoly – podobnosti a rozdíly mezi New Yorkem a Prahou**

V této kapitole se objevuje mnoho podobností mezi newyorským a českým animačním prostředím. Pro obě nezávislé animační komunity je zásadní udržovat

---

357 Rozhovor s Wendy Zhao vedla Eliška Děcká, 14. 10. 2015, archiv autorky.

358 Rozhovor s Maryam Hajouni vedla Eliška Děcká, 31. 7. 2013, archiv autorky.

359 Rozhovor s Mariou Procházkovou vedla Eliška Děcká, 20. 1. 2017, archiv autorky.



trvalé pevné vazby a vyjadřovat si vzájemnou podporu, což je charakteristické pro většinu okrajových/marginalizovaných komunit. Zatímco však evropské animátorky a animátoři mohou těžit z husté sítě animačních festivalů, které se konají průběžně téměř po celý rok, v New Yorku se museli vyrovnat s absencí intenzivnějšího festivalového animačního okruhu za pomoci vlastní organizace ASIFA East – entity, která naopak v Praze/Čechách chybí, i když by mohla být zajisté v mnoha ohledech místní animační komunitě, která si často stěžuje na nepříliš pevné vazby mimo konání festivalů (viz studie ASAF), nápomocná.

Co se týče školních komunit, ukazují se jasně jejich výhody oproti autodidaktismu, který se v současnosti na poli animace intenzivně rozvíjí. Zároveň však především z newyorských rozhovorů vyplynulo, jak důležitá je rovněž i role mimoakademického mentoringu. Česká animační komunita by se opět v této oblasti mohla od newyorského pevně fungujícího systému zaučovacích stáží zajisté v mnohém inspirovat. Obecně by se dalo konstatovat, že čím náročnější jsou tvůrčí podmínky v dané komunitě, tím více ji to motivuje k pevnému semknutí a intenzivnější spolupráci, jak se názorně ukazuje i v případě newyorské nezávislé animační komunity. Zatímco v ČR mnoho animátorek a animátorů stále ještě tíhne k převážně individuálnímu stylu animátorské existence, v New Yorku si to jednoduše mnoho z nich nemůže dovolit.

Nejdůležitějšími tématy, která v rámci realizace rozhovorů vyplynula na povrch, pro mě pak byly v této kapitole aspekt důležitosti a přínosu školních komunit i pro zkušené animátorky či animátory v pedagogických rolích (ať už po kreativně-inspirační, či pragmaticky finanční stránce) a také přetrvávající smysluplnost a opodstatněnost nejrůznějších ženských komunit v rámci animace. Ať už se tak děje cestou oficiální, skrze spolkové či festivalové sdružování, anebo i ryze neformálními způsoby, kdy na sebe animátorky navzájem nenápadně dohlížejí a nabídnou třeba i důležitou pomoc, když je potřeba.

# Závěr

## Metodologie výzkumu

Po metodologické stránce přinesla tato práce mnoho poznatků ohledně orální historie a potenciálního využití subjektivních pramenů pro další výzkumy. Během realizace výzkumných rozhovorů vyšlo opakovaně najevo, že opomíjet či podceňovat subjektivitu v nezávislé autorské animační (a osobně se domnívám, že rovněž v jakékoliv jiné kreativní) praxi by bylo krátkozraké a příliš realitu zjednodušující. Důležitá role subjektivity a osobních pocitů se dostávala do popředí především v situacích, kdy animátorky mluvily o volbě svých spolupracovníků či stážistů, stejně tak se však objevovala i na mnoha jiných místech tohoto výzkumu, jako když se třeba Signe Baumann rozhodla ignorovat objektivní vnější překážky a pustila se ve své situaci snad až trochu iracionálně do natáčení prvního celovečerního filmu. Jedná se o detaily, nicméně z mého pohledu a s ohledem na reálné fungování nezávislé animační praxe velmi důležité detaily, které by zůstaly objektivně, kvantitativně orientovaným výzkumům či dotazníkovým šetřením skryty.

Na základě zkušeností z tohoto mnohaletého výzkumu se domnívám, že to byla právě citlivá aplikace metody orální historie, postupné vybudování vzájemné důvěry a respektu s narátorkami a v neposlední řadě také v průběhu výzkumu učiněná volba zaměřit se především na tyto ženské narátorky, která vedla k odkrytí mnoha subjektivních a osobních aspektů vstupujících do každodenního procesu nezávislé autorské animační tvorby. Tento výzkum je také pro svou kombinaci předmětu (nezávislá autorská animační praxe) a zmíněného genderového vymezení na poli současných animačních studií jedním z mála, který nabízí pohled na aktuální situaci v této dynamicky se rozvíjející kreativní oblasti z perspektivy žen. Perspektivy, která byla v historii animace zpočátku zcela opomíjena a později omezována především na reflexi vlastního díla, jako by snad autorky-praktičky nebyly hodny získat akademický prostor pro vlastní hlubší a obecnější reflexi. V posledních letech se naštěstí akademická obec přestává užšího propojení s praxí bát a jedním z výsledků tohoto stále probíhajícího, dlouhodobého procesu je i možnost doktorandského studia na umělecké filmové fakultě FAMU, a tedy i tento výzkum.

V průběhu tohoto výzkumu jsem se rovněž několikrát poučila o důležitosti různorodosti primárních pramenů v podobě co největšího rozpětí rozhovorů nejen co se perspektivy, ale také času týče. Velmi důležité bylo pro mne aplikování jakési „křížové metody“ – tedy nahlédnutí jedné situace či problematiky z co nejvíce různých úhlů pohledu. Mluvila jsem například s produkčními, zkušenými animátorkami, jejich stážistkami, vyučujícími i stále ještě studujícími, ale i třeba se zástupkyněmi festivalů či organizací podporujících ženy-umělkyně. To mi jednoznačně umožnilo nahlédnout hlouběji do dané problematiky a reflektovat ji způsobem, který se snažil co nejvíce vycházet ze skutečné reality. Velmi důležitý

byl i časosběrný aspekt mnoha rozhovorů, které často probíhaly v rozmezí několika let, a to na newyorské i pražské půdě. Díky ochotě narátorek i díky tomu, že mnoho z nich vzalo tento výzkum svým způsobem za svůj a mnohokrát v jeho průběhu mu vyjádřilo své sympatie a podporu, se mi podařilo být přítomna u mnoha přelomových událostí i projektů od jejich samotného počátku a sledovat v některých případech třeba i celý životní cyklus jednotlivých filmů. Tak tomu bylo například u Signe Baumane a jejího filmu **Rocks in my Pockets**, kde se díky časosběrnému aspektu výzkumu podařilo odhalit náročnost festivalové distribuce po finanční i emocionální stránce. Obdobně vyplynulo na povrch mnoho přínosných informací ze studia Billa Plymptona, kde se v průběhu tohoto výzkumu vystřídalo hned několik produkčních. V českém prostředí jsem pak mohla sledovat cestu Michaely Pavlátové k rozhodnutí začít pracovat na svém prvním celovečerním animovaném filmu či úspěchy a nezdary mnoha absolventek v následném poškolsním nezávislém animačním životě. Ačkoliv byla dlouhodobost tohoto disertačního výzkumu psychicky náročná i pro mě, jsem přesvědčena, že výsledný časosběrný aspekt, o který tak mohla být tato práce obohacena, odhalil ve výsledku mnoho cenných informací.

## Obsahová stránka výzkumu

Jak už bylo zmíněno v předchozích odstavcích, jedním z kladů úzkého propojení teorie s praxí a analytické práce s osobními subjektivními svědectvími je objevení mnoha témat, která by jinak mohla zůstat skryta a která mohou následně výrazně proměnit původní výzkumnou hypotézu. To samé platí vrchovatě i pro tuto práci. Z mnoha drobných příkladů zde mohu uvést například odhalení nečekaných benefitů (finančních či kreativních) pro starší generaci animátorek, které se nacházejí v pedagogických rolích. Dále to byl bezpochyby také – pokud zůstanu v oblasti vzdělávání – význam mimoškolního mentoringu. Stejně jsem byla překvapena i mírou odhodlání a ochoty činit mnoho ústupků v osobním životě ve prospěch vlastní autorské tvorby, které jsem zaznamenala u newyorských animátorek a animátorů. Nečekaná byla také podobnost newyorského a pražského prostředí v některých aspektech, například ve vzpomínání na dřívější lepší časy nebo v důležitosti adekvátního akademického vzdělávání v době neustále nově vznikajících technologií a animačních programů.

Snad největší posun ve výzkumu se týkal mé osobní hypotézy či představy, s níž jsem do něj vstupovala – myšlenky, že veškerá snaha nezávislých animátorek směřuje či by měla směřovat k natáčení jejich volné tvorby – tedy nezávislých autorských animovaných filmů. Postupem času však vycházelo najevo, že tato představa mnohdy zdaleka neodpovídala plánům a autorským vizím jednotlivých narátorek. Ukázalo se, že ani z jejich vlastního pohledu neexistuje jen jedna jediná „správná“ cesta, jak být nezávislou animátorkou. Postupem času jsem tedy na základě rozhovorů dospěla k určitým třem nejčastějším typům – způsobům, jak zmíněné autorky dokážou ke své osobní spokojenosti ve světě nezávislé autorské animace existovat. Pro první

kategorii je klíčové slovo „naplno“. Tyto animátorky a animátoři podřizují celý svůj způsob života autorské tvorbě nebo se jejich osobní a profesní světy výrazně prolínají. Pracují ve velmi náročném rytmu, často na mnoha projektech najednou, a jakmile dokončí jeden hlavní projekt, hned promýšlí či realizují další. V jejich animované tvorbě nenaleznete proluky, protože je to jejich život. A je jen výmluvnou ilustrací rozdílnosti finančních podmínek ve výzkumu analyzovaných prostředí, že zatímco v New Yorku není těžké zástupce tohoto typu najít a v tomto výzkumu mu zřejmě nejvíce odpovídají Bill Plympton a Signe Baumane, v českém prostředí můžeme tento typ animátorek či animátorů najít zřejmě jen mezi stále ještě studujícími na animačních školách.

Při rozhovorech realizovaných v Praze jsem narazila především na zástupkyně druhého typu – způsobu nezávislé autorské animační tvorby, pro který by klíčovým slovem mohl být termín „balanc“. Pro tyto animátorky stojí jejich vlastní nezávislá autorská animační tvorba po většinu času ve středu jejich zájmu, ale z nejrůznějších důvodů ji potřebují občas vybalancovat jinými kreativními či ryze pragmatickými aktivitami. Motivací může být snaha o rovnováhu nejen duševní, ale i třeba osobní, rodinnou či finanční. Mezi tyto autorky bych zařadila například Michaelu Pavlátovou, jež po nějaký čas z důvodů, které v této práci sama podrobně popisuje, hledala útočiště v hrané tvorbě a nyní zase dělí svůj čas mezi natáčení celovečerního animovaného filmu a svou pedagogickou praxi, které se v jejím případě občas navzájem proplétají, když například spolupracuje s některými svými bývalými studenty. Do této „vybalancované“ kategorie by dle mého názoru patřila také Kristina Dufková, která se vedle své volné autorské tvorby občas zapojuje do projektů na pomezí autorské a zakázkové tvorby, jako třeba do povídkového kinodistribučního projektu **Fimfárum – Do třetice všeho dobrého** či do večerníčkovské spolupráce s Českou televizí. V americkém prostředí by pak tomuto označení odpovídali nejlépe Andy London (tvořící v autorské dvojici se svou manželkou Carolyn) společně s Ruth Lingford, u nichž obou hraje roli důležitého životního vybalancování jejich pedagogická činnost.

Posledním typem jsou pak animátorky a animátoři, pro které je zásadní termín „autorství“, i když by to v tomto případě nemuselo být na první pohled patrné. Jsou to autorky a autoři, kteří sice pracují převážně na po formální stránce zakázkové tvorbě, jsou v ní však schopni najít prostor pro vlastní autorské uplatnění a postupem času se snaží v rámci své kariéry propracovávat k právě k tomu typu zakázek, které by jim takové autorské uplatnění umožňovaly. Svou vlastní volnou autorskou animační tvorbu zcela neopomíjejí a většinou mají na kontě několik krátkometrážních titulů, dokážou však (na rozdíl od druhého typu animátorek vyžadujících balanc) být po kreativní stránce spokojeni i během mnoha let, kdy žádný vlastní animovaný film nenatočí. V českém prostředí patří mezi nejúspěšnější (a také nejspokojenější) animátorky tohoto typu Maria Procházková, která pravidelně spolupracuje v oblasti animace mimo jiné s Českou televizí a mezitím si natočila dva celovečerní hrané filmy a režírovala vlastní hru v Laterně Magice. Vlastní volné tvorbě se nevyhýbá, ale

chce do ní jít jen s kvalitním producentem, kterého zatím nemá. V newyorském prostředí potom této charakteristice nejlépe odpovídají Candy Kugel anebo Yvonne Grzenkowicz, které obě řídí svá vlastní animační studia a tím pádem samy rozhodují, jaké zakázky přijmout a o jaké do budoucna usilovat, čímž mají větší prostor pro vlastní autorské naplnění, jak to třeba zmiňovala Kugel v rámci vzdělávacích online animačních videí pro projekt TED-Ed.

Rozepsala jsem se takto podrobně o těchto třech typech nezávislé animační praxe, které jsem v rámci výzkumu našla, protože uvědomění si neexistence jedné jediné správné tvůrčí cesty do značné míry ovlivňuje i mnoho dalších závěrů týkajících se již konkrétněji jednotlivých témat, která se v rozhovorech opakovala. Například často probírané téma vhodnosti či nevhodnosti akademického vzdělávání animátorek a animátorů najednou dostává zcela jinou podobu, když si uvědomíme, že není cílem každého absolventa objíždět neustále se svými filmy festivaly anebo se naopak zapojit v rámci studiového zaměstnání do animačního průmyslu. Je také těžké radit například v oblasti financování, když každá animátorka má třeba úplně jiné nároky na podobu svého autorského filmu či svého osobního života. Na druhou stranu se však domnívám, že i přes možnou různorodost nezávislé autorské animační praxe, jejíž všechny podoby chápu jako legitimně rovnocenné (ve všech případech může být jejím výstupem volná autorská tvorba, byť třeba v rozdílném množství), mohou pro všechny společně platit určité obecné zásady, které se v rámci tohoto objevily.

Například se na základě realizovaných výzkumů domnívám, že pro animátorky a animátory není nikdy vhodné příliš se spoléhat na jeden zdroj financování či lépe řečeno fixovat se na konkrétní aktuální finanční podmínky a fundraisingové možnosti. Z rozhovorů je patrné, že financovatelnost nezávislé autorské animace je velmi proměnlivý faktor, a to nejen v rámci naší postkomunistické společnosti, ale i v mnoha dalších státech. Domnívám se, že v tomto ohledu bychom se mohli inspirovat newyorským nezávislým animačním prostředím, které bylo okolnostmi donuceno být v tomto ohledu mnohem flexibilnější a nápaditější. To ostatně platí i co se budování a aktivního fungování nezávislé animační komunity týče. Nemajíce na severoamerickém kontinentu tak hustou a diverzifikovanou síť animačních festivalů, museli animátoři a animátorky v New Yorku přijít s jiným způsobem fungování tamní komunity – organizovaným, avšak stále velmi neformálním setkáváním v rámci organizace ASIFA East. Jsem přesvědčena, že podobné vytvoření kontinuální celoročně fungující komunity by prospělo i české nezávislé animaci a mnoho animátorek se během rozhovoru vyjádřilo, že jim podobné pravidelné udržování kontaktu s ostatními kolegy chybí.

To úzce souvisí s dalším důležitým tématem, které prochází celým tímto výzkumem – tématem izolovanosti. Mám tím na mysli jednak izolovanost v rámci animačního výrobního procesu (nutnost kvalitních spolupracovníků, zpětné vazby od nich a třeba i od nespolupracujících kolegů, a především pak důležitou roli producenta či sales agenta), jednak izolovanost nezávislé autorské animace

obecně. Z mnoha rozhovorů bylo cítit hořkost a rezignaci nad okrajovým postavením tohoto typu animační tvorby, nezájmem médií i širší veřejnosti. Osobně se na rozdíl od v této práci citovaného Giannalberta Bendazziho nedomnívám, že by byla nezávislá autorská animovaná tvorba pouze „uměním pro určité elitní intelektuální vrstvy“. I na základě vlastních zkušeností s projektem AniPromítačka a poprojekčních zpětných vazeb od mnoha nadšených „prvodičků“ nezávislé autorské animace jsem přesvědčena, že tento typ animované tvorby má hodně potenciálních příznivců mezi filmovými diváky či fanoušky výtvarného umění, jen se jim zatím nepodařilo najít k sobě navzájem cestu. O tom svědčí i úspěchy Signe Baumanové a **Rocks in My Pockets** na mnoha neanimačních festivalech, stejně jako třeba zařazení filmů Billa Plymptona na mainstreamové online platformy Netflix či iTunes. A pokud si mohu dovolit být na závěr osobní, neznám větší fanynku tvorby Kateřiny Karháňkové, než je moje matka, inženýrka v důchodu žijící na severomoravském maloměstě, která by se však nebyť mého studia nikdy o existenci podobných filmů ani nedozvěděla. I proto považuji za jednu z nejdůležitějších výzev pro současnou i budoucí generaci animátorů a animátorek vymanit se ze své izolovanosti a neustále se pokoušet pronikat do nových prostředí, kde by mohli potkat své další „prvodičky“.

## Přesahy

Výroba animovaného filmu je pro mnoho lidí i v dnešní době moderních technologií stále velmi fascinujícím procesem s nádechem magie a jakéhosi boje Davida proti Goliášovi. Měla jsem tento pocit zas a znovu při moderování mnoha diváckých debat s autorkami a autory, ať už na festivalech nebo při speciálních projekcích v kinech, či mimo ně. Není podle mě náhodou, že diváci jsou odnepaměti fascinováni tímto specificky časově i technologicky náročným procesem. Během mnoha let práce na svém výzkumu jsem si opět uvědomila, jak je mnoho z animačních zásad jednoduše aplikovatelných a inspirujících také v každodenním životě kohokoliv z nás.

Pro mě osobně byly během výzkumu oslovené animátorky především inspirativními řešitelkami jakýchkoliv nenadále nastalých problémů. Jedna z hlavních zásad nezávislé autorské animační tvorby „neplakat nad rozlitym mlékem“ neboli poradit si rychle a efektivně s nedostatky i chybami (protože často není čas, finance nebo obojí na druhý opravný pokus) se mi během realizace tohoto výzkumu vracela na mysl hned několikrát. Stejně velkou inspirací od animátorek byl při sepisování této práce důraz na vybalancování vlastních aktivit, výběr dobrých spolupracovníků, kterým důvěřuji, a neustálé vyhledávání zpětné vazby, protože podobně jako výroba animovaného filmu může být i psaní disertace hodně zdoluhavým a izolujícím procesem. A nutno dodat, že podpora komunity, v tomto případě mých přátel a kolegů, kteří si tímto akademickým obdobím již prošli či právě procházeli, byla pro mě stejně jako pro animátorky neocenitelná. Na závěr tohoto osobního odstavce i celé disertační

práce si ještě jednou dovolím připomenout zásadní, animátorkami často zmiňovanou vlastnost, nutnou pro jakýkoliv úspěch na poli (nejen) animované tvorby: schopnost dotahovat věci do konce.

Jsem přesvědčena, že nezávislá autorská animovaná tvorba nemusí nutně navždy zůstat na okraji veřejného zájmu mimo jiné právě proto, že může svému potenciálnímu novému publiku nabídnout mnohem víc než jen samotné filmy, jak snad dokládá i tato disertační práce.

## Citované filmy

*Animační maraton aneb únava materiálu* (Kreus, 2011)

*Autopohádky* (Břetislav Pojar, Michal Žabka, Libor Pixa, Jakub Kohák, 2011)

*Až navěky* (Michaela Pavlátová, Pavel Koutecký, 1998)

*Až po uši v mechu* (Bára Zadražilová, Filip Pošívač, 2015)

*Cheatin'* (Bill Plympton, 2013)

*Dobrodružství prince Achmeda* (Lotte Reiniger, 1926)

*Everybody Is Pregnant* (Debra Solomon, 1998)

*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 Súpup, 2011)

*Food* (Michaela Mihalyiová, 2017)

*Guard Dog* (Bill Plympton, 2004)

*Hair Piece* (Ayoka Chenzira, 1985)

*Happy End* (Jan Saska, 2015)

*Karneval zvířat* (Michaela Pavlátová, 2006)

*Malé pohádky* (Kristina Dufková, 2006)

*Lichožrouti* (Galina Mikínová, 2016)

*Mrs. Mattise* (Debra Solomon, 1994)

*My Kingdom* (Debra Solomon, 2014)

*Mythopolis* (Alexandra Hetmerová, 2013)

*Neříkej mi Panda, jmenuji se Fanda* (Kristina Dufková, 2015)



*Nina* (Ové Pictures, 2014)

*Nová dobrotivost* (Lucie Sunková, 2013)

*Poslední autobus* (Martin Snopek, Ivana Laučíková, 2011))

*Rally Kampa Petřín* (Kreus, 2012)

*Repete* (Michaela Pavlátová, 1995)

*Rocks in My Pockets* (Signe Baumané, 2014)

*Rosa a Dara a jejich dobrodružství* (Martin Duda, 2015)

*Rozkoš* (Jitka Rudolfová, 2013)

*Ryan* (Chris Landreth, 2004)

*Řeči, řeči, řeči* (Michaela Pavlátová, 1991)

*Sidewalk* (Celia Bullwinkel, 2013)

*Sněhurka a sedm trpaslíků* (Walt Disney, 1937)

*Strom* (Lucie Sunková, 2015)

*Teat Beat of Sex* (Signe Baumané, 2007–2009)

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

*Tiny Shoes* (Signe Baumané, 1993)

*Tonda a Bacil* (Kateřina Karhánková, 2014)

*Tramvaj* (Michaela Pavlátová, 2012)

*Trikový soubor* (Ester Nemjóová, 2015)

*Usnula jsem* (Kristina Dufková, 2008)

*Wandering Eye* (Edwin Chavez, 2015)

*Your Face* (Bill Plympton, 1987)

*Ze života matek* (Kristina Dufková, 2005)

## Bibliografie

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.

Olga Bobrowska – Michal Bobrowski (eds.), *Obsession, Perversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation*. Bielsko – Biala: Galeria Bielska BWA 2016.

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.

Amy. M. Davis, *Good Girls & Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*. London: John Libbey Publishing 2006.

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, Hysterka v lese? Genderové stereotypy schované za bukem. *Cinepur* 19, 2012, č. 79, s. 75–76.

Eliška Děcká, Animate It Yourself! Současná nezávislá animační scéna v New Yorku. *Cinepur* 19, 2012, č. 81, s. 78–80.

Eliška Děcká, Janet Perlman / O nedokončených filmech a tučňácích za mřížemi. *Cinepur* 19, 2012, č. 82, s. 31–33.

- Eliška Děcká, Signe Bauman / O Kickstarteru a jiných produkčních kopancích, *Cinepur* 20, 2013, č. 86, s. 17–19.
- Eliška Děcká, Alternativní trendy / Jak chodit v New Yorku do kina. *Cinepur* 20, 2013, 89, s. 23–26.
- Eliška Děcká, Večírek v Brooklynu, kde se Amerika potkává s Evropou / Animation Block Party. *Cinepur* 20, 2013, č. 89, s. 11.
- Eliška Děcká, Kreuz / loutkový punk. *Cinepur* 21, 2014, č. 94, s. 31.
- Eliška Děcká, Animace ve veřejném prostoru / všudypřítomná, využívaná i zneužívaná. *Cinepur* 22, 2015, č. 98, s. 56–59.
- Eliška Děcká, Kateřina Karháňková / Animátorský nový druh. *Cinepur* 23, 2016, č. 106, s. 26.
- Eliška Děcká, Ester Nemjóová / Fantaskní světy a nové země. *Cinepur* 23, 2016, č. 107, s. 31.
- Eliška Děcká, Mladí animátoři na kreativních křižovatkách. *Flash Art CZ/SK* 9, 2016, č. 40, s. 36–37.
- Eliška Děcká, Jiná doba, jiná animace, jiná výuka. *Homo Felix* 3, 2012, č. 2, s. 14–17.
- Eliška Děcká, Orální historie v animaci / Příběhy vykreslené ze zachycených slov. *Homo Felix* 4, 2013, č. 2, s. 10–15.
- Eliška Děcká, Ové Pictures / Or the Life of Young Animators in Slovakia. *Homo Felix* 5, 2014, č. 1, s. 50–53.
- Eliška Děcká, Vlastní animační pokoj: Současný autorský animovaný film pohledem českých režisérek. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 99–111.
- Eliška Děcká, Festivaly animátorské komunity. *Illuminace* 26, 2014, č. 1, s. 83–97.
- Eliška Děcká, Až po uši v animovaném mechu. *Literární noviny* 27, 2016, č. 5, s. 20.

- Irena Dodalová, Trikfilm a jeho možnosti v Evropě. *Kinorevue*, 1937, č. 13, s. 274.
- Borivoj Dovnikovič, *Škola kresleného filmu*. Praha: AMU 2007.
- Jana Dudková, Poslední autobus. *Homo Felix* 3, 2012, č. 1, s. 56–57.
- 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.
- 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.
- Maureen Furniss (ed.), *Animation: Art and Industry*. London: John Libbey Publishing 2009.
- 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.
- Lukáš Gregor, *Vzhůru do nekonečna a ještě dál! Poetika studia Pixar*. Zlín: VeRBum, 2013.
- Lukáš Gregor, Rodinný film jako žánr, *Homo Felix* 2, 2011, č. 1, s. 6.
- 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.

- 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.
- Lucie Jarkovská, Pohádka a gender. In: Táňa Marková (ed.), *Film a pohádka*. Uherské Hradiště: Letní filmová škola 2004, s. 22–27.
- 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. 21–28.
- Zuzana Kiczková a kol., *Pamäť žien. O skúsenosti sebaotvárania v biografických rozhovoroch*. Bratislava: Iris 2006.
- Clare Kitson, *British Animation: The Channel 4 Factor*. London: Parliament Hill Publishing 2008.
- Judith Kriger, *Animated Realism: A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Oxford: Focal Press 2012.
- Jiří Kubíček, *Úvody do estetiky animace*. Praha: AMU 2004.
- Jiří Kubíček, *Česko-anglicko-německo-francouzský slovník pojmů z oblasti animovaného filmu*. Praha: AMU 2005.
- Jiří Kubíček, A Report on the State of Czech Animation. *Homo Felix* 5, 2014, č. 1, s. 16–21.
- Ivana Laučíková, Editorial. *Homo Felix* 1, 2010, č. 1, s. 1.

- Ivana Laučíková, Distribúcia animovaných filmov. *Homo Felix* 2, 2011, č. 2, s. 5–13.
- Ivana Laučíková, Ballad of Change: Slovak Animation after 1989. *Homo Felix* 5, 2014, č. 1, s. 22–27.
- Selma Leydesdorff, Gender and the Categories of Experienced History. *Gender & History* 11, 1999, č. 3, s. 597–611.
- Adam Martinec, Fresh Walk. In: Martin Blažíček, Alexandr Jančík, Martin Mazanec, Sylva Poláková (eds.), Katalog událostí českého pohyblivého obrazu II. Jiné Vize 2000–2010. Olomouc: Pastiche Filmz, 2011, s. 14–23.
- Martin Mazanec, Animace filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 4, s. 71–80.
- Daniel Mrázek (ed.), *Mapování oboru animované tvorby v České republice*. Praha: Kancelář Kreativní Evropa – MEDIA ve spolupráci s Asociací animovaného filmu 2017.
- 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: Domácí 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.
- Bill Plympton, *How to Make Toons That Sells without Selling Out!* Oxford: Focal Press 2012.

- Ülo Pikkov, *Animasophy. Thoeretical Writings on the Animated Film*. Tallin: Estonian Academy of Arts 2010.
- Sylva Poláková – Martin Mazanec, Editorial. In: Martin Blažíček, Alexandr Jančík, Martin Mazanec, Sylva Poláková (eds.), *Katalog událostí českého pohyblivého obrazu II. Jiné Vize 2000–2010*. Olomouc: Pastiche Filmz, 2011.
- Martin Procházka, Animace v pasti transformace. *Homo Felix* 2, 2011, č. 2, s. 18–19.
- Maria Quingley, *Women Do Animate*, Sydney: Insight Publications 2005.
- Chris Robinson, *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey Publishing 2005.
- Chris Robinson, Poitn of View, *Homo Felix* 5, 2014, č. 1, s. 3.
- Bill Shapiro (ed.), *Other People's Rejection Letters*. New York: Clarkson Potter Publishers 2010.
- Georges Sifianos, *Esthétique du cinema d'animation*. Condé-sur-Noireau – Paris: Cerf-Corlet 2012.
- 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.
- Eva Strusková, *Dodalovi*. Praha: AMU 2013.
- Kateřina Surmanová, Rozhovor s Giannalbertem Bendazzim. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 113–119.
- Kateřina Surmanová, Současné myšlení o animovaném filmu. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 39–40.
- Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrovny animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s., 2010.

- Julia Swindells, *Victorian Writing and Working Women*. Cambridge: Polity Press 1985.
- Magdaléna Šebestová, Signe Baumane. *Homo Felix* 2, 2011, č. 2, s. 44–49.
- Magdalena Šebestová, Giannalberto Bendazzi: Každý, kdo natočí animovaný film, by měl dostat medaili. *Homo Felix* 3, 2012, č. 2, s. 41.
- Richard Taylor, *The Encyclopedia of Animation Techniques*. Oxford: Focal Press, 1996.
- Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba*. Praha: Film a doba 2004.
- Miroslav Vaněk – Pavel Mücke – Hana Pelikánová, *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007.
- Miroslav Vaněk – Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: FHS UK – ÚSD AV ČR 2011.
- Miroslav Vaněk, *O orální historii s jejími zakladateli a protagonisty*. Praha: ÚSD AV ČR 2008.
- Brigitt Wagner – Waltraud Grausgruber (eds.), *Tricky Women Animations film Kunst von Frauen*. Marburg: Schüren 2011.
- Paul Ward, Animation Studies, Disciplinarity and Discursivity. *Reconstruction* 3, 2003, č. 2, s. 2–15.
- Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 41–54.
- Brian Wells, Frame of Reference: Toward a Definition of Animation. *Animation Practice, Process & Production* 1, 2011, č. 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, č. 1, s. 3–9.



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

Virginia Woolf, *Tři guineje / Vlastní pokoj*. Praha: OWP 2000.

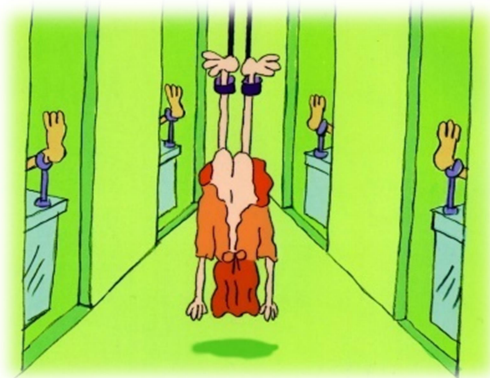
Virginia Woolf, *Deníky*. Praha: Odeon 2006.

## Soupis obrazové přílohy

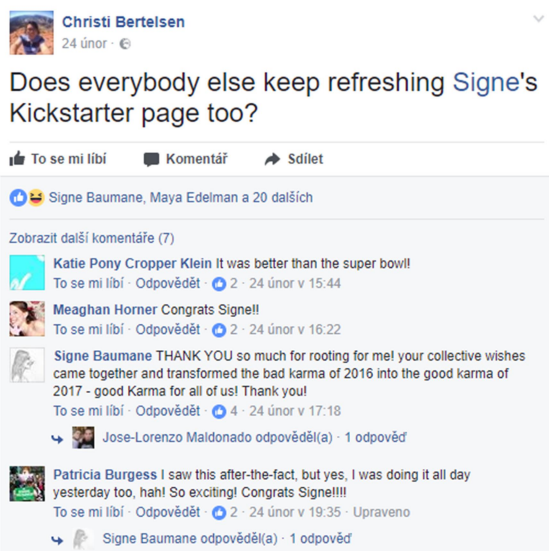
1. Záběr z filmu Debra Solomon *Everybody is Pregnant* (1998)  
Zdroj: Debra Solomon
2. Záběr z filmu Michaely Pavlátové *Tramvaj* (2012)  
Zdroj: Michaela Pavlátová
3. Ilustrace Anny Mastníkové *Holky z Aquaerobiku* (2015)  
Zdroj: Anna Mastníková
4. Záběr z filmové série Signe Baumané *Teat Beat of Sex* (2007 - 2009)  
Zdroj: Signe Baumané
5. Fotografie z účtu Noella Borie David na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
6. Screenshot zprávy na účtu Christi Bertelsen na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
7. Screenshot zprávy na účtu Jennifer Dorr White na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
8. Fotografie z účtu Signe Baumané na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
9. Fotografie z účtu Signe Baumané na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
10. Screenshot zprávy na účtu Signe Baumané na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
11. Screenshot zprávy na účtu Patricka Smithe na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
12. Screenshot zprávy na účtu Michaely Mihalyiové na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
13. Fotografie nárazníkové nálepky s textem „My kid is a Vimeo Staff Pick“.  
Zdroj: Matt Reynolds.
14. Fotografie obalu DVD filmu *Rocks in My Pockets* pro lotyšský trh.  
Zdroj: Signe Baumané.
15. Fotografie obalu DVD filmu *Rocks in My Pockets* pro americký trh.  
Zdroj: Signe Baumané.
16. Fotografie obalu DVD filmu *Strom*.  
Zdroj: Lucie Sunková.

17. Fotografie pracovních listů pro děti Kateřiny Karhánekové k jejímu filmu *Tonda a Bacil*  
Zdroj: AniPromítačka.
18. Fotografie pracovních listů pro děti Kateřiny Karhánekové k jejímu filmu *Tonda a Bacil*  
Zdroj: AniPromítačka.
19. Screenshot webové stránky festivalu Animation Block Party.  
Zdroj: [www.animationblock.com](http://www.animationblock.com)
20. Fotografie z účtu festivalu Animation Block Party na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
21. Fotografie z účtu festivalu Animation Block Party na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
22. Screenshot zprávy na účtu Tess Martin na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
23. Fotografie z účtu Signe Baumann na sociální síti Facebook.  
Zdroj: Facebook.
24. Fotografie z účtu Toni Pennacchia na sociální síti Facebook.

Obrazová příloha



- Obr. č. 1. (vlevo nahoře) Záběr z filmu Debra Solomon *Everybody is Pregnant* (1998) s hlavní ženskou hrdinkou procházející nejrůznějšími bizarními procedurami ve snaze otěhotnět. Zdroj: Debra Solomon
- Obr. č. 2. (vpravo nahoře) Záběr z filmu Michaely Pavlátové *Tramvaj* s hlavní hrdinkou řidičkou tramvaje, která v práci nechává popustit uzdu svým erotickým fantaziím. (2012). Zdroj: Michaela Pavlátová
- Obr. č. 3. (vlevo dole) Ilustrace animátorky Anny Mastníkové *Holky z Aquaerobiku* (2015) inspirovaná jejími skutečnými návštěvami hodin aquaerobiku. Zdroj: Anna Mastníková
- Obr. č. 4. (vpravo dole) Záběr z filmové série *Teat Beat of Sex* (2007–2009) Signe Baumane, inspirované jejím vlastním sexuálním dospíváním. Zdroj: Signe Baumane



Obr. č. 5, 6, 7 Fotografie a komentáře animátorů a animátorek newyorské nezávislé animační komunity podporujících na Facebooku Kickstarter kampaň Signe Baumann. Zdroj: Facebook



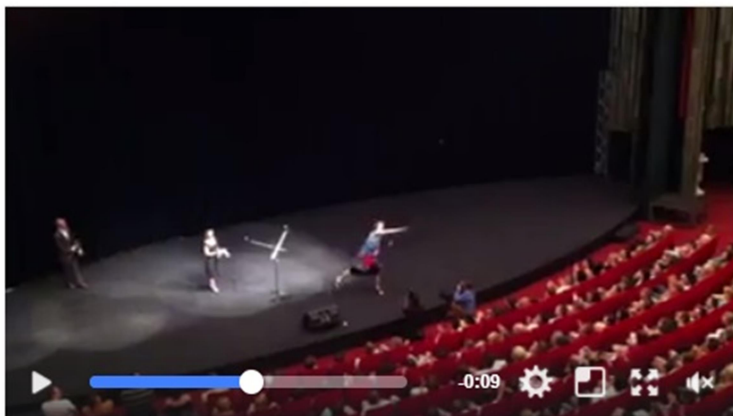
Obr. č. 8 a 9 Fotografie Signe Baumane a jejího spoluproducenta a zároveň životního partnera Sturgise Warnera prezentující je na sociálních sítích jako dva nástrahami osudu zkoušené, znavené nezávislé producenty („two indie producers“). Zdroj: Facebook



**Signe Baumann** sdílela video uživatele Derek Horne.

9. červenec 2014 ·

During *Rocks In My Pockets* Karlovy Vary premiere intro I threw some rocks at audience. The 6 people who caught the rocks will be lucky in love for next 27 years.



Derek Horne přidal(a) nové video.

7. červenec 2014 · iOS ·

Signe Baumann throwing rocks into the audience during the intro to her film *Rocks In My Pocket*

To se mi líbí Komentář Sdílet

Vy, Wendy Zhao, Paolo Polesello a 139 dalších

Obr. č. 10 (nahore) Komentář Signe Baumann k premiéře jejího filmu *Rocks in My Pockets* (2014) na MFF v Karlových Varech, při níž jako happening házela do publika papírmašé kameny figurující ve filmu. Zdroj: Facebook

Obr. č. 11 (vpravo) Následná reakce newyorského nezávislého animátora Patricka Smitha na sociální síti Facebook. Zdroj: Facebook



**Patrick Smith** ▶ **Signe Baumann**

9. červenec 2014 ·

Crazy animator throws rocks at festival audience...

"The film festival audience in Karlovy Vary, Czech Republic, was treated to an unexpected horror when animator Signe Baumann inexplicably began throwing rocks into the crowd... Most likely a publicity stunt for her animated feature film *Rocks In My Pockets*," the stunt only proved to bring chaos and confusion to an otherwise joyous film premiere"



To se mi líbí Komentář

Wendy Zhao, Linda Chittick Beck a 22 dalších

1 sdílení

Zobrazit další komentáře (9)



**Patrick Smith** totally.. signe was like "you want 3d animation?"... HERE YOU GO BITCH

10. červenec 2014 v 0:08 · To se mi líbí · 3



**Raul Garcia** In some twisted way... i like it and wish Signe all the luck in the world...

10. červenec 2014 v 9:54 · To se mi líbí



**Kerri Allegretta** she always had that "Im going to throw a rock at your face" look to her lol

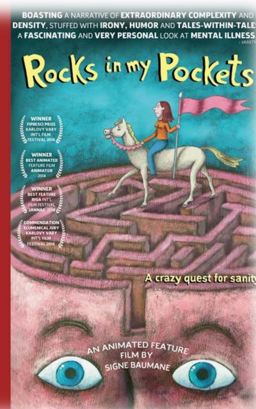
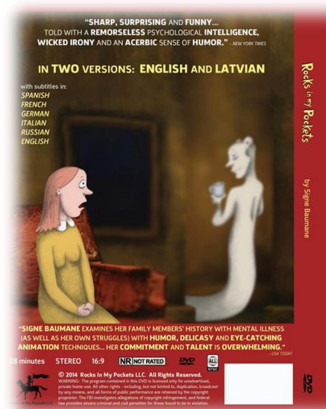
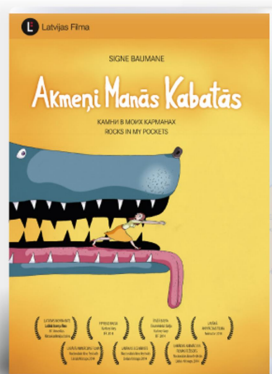
10. červenec 2014 v 14:49 · To se mi líbí · 3





Obr. č. 12 (úplně nahoře) Reakce české studentky animace Michaely Mihalyiové k vybrání jejího filmu *Food* (2017) do kategorie Vimeo Staff Pick.  
Zdroj: Facebook

Obr. č. 13 (nahore) Americká nálepka na nárazníku auta s textem „Moje dítě je Vimeo Staff Pick“ v recesistické reakci na nálepky s tradičním textem „Moje dítě studuje s vyznamenáním“. Zdroj Matt Reynolds



Obr. č. 14 (úplně nahoře vlevo) DVD obal filmu *Rocks in My Pockets* (2014) ve verzi pro lotyšský trh. Zdroj: Signe Baumanné

Obr. č. 15 (úplně nahoře vpravo) DVD obal filmu *Rocks in My Pockets* (2014) ve verzi pro americký trh. Zdroj: Signe Baumanné

Obr. č. 16 (nahore) DVD obal a zároveň umělecký 3D předmět k filmu *Strom* (2015) Lucie Sunkové. Zdroj: Lucie Sunková

Obr. č. 17 a 18

Pracovní listy pro děti  
připravené animátorkou  
Kateřinou Karhánkovou, které  
byly využity v rámci formy  
vzdělávací distribuce jejího filmu  
*Tonda a bacil* (2014).  
Zdroj: AniPromítačka

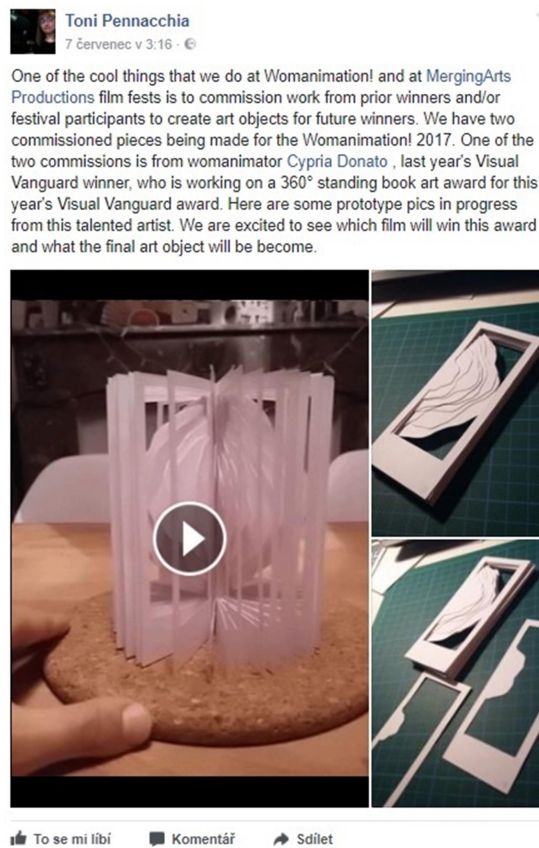




Obr. č. 19 Oficiální webová stránka festivalu Animation Block Party.  
Zdroj: [www.animationblock.com](http://www.animationblock.com)

Obr. č. 20 a 21 Fotografie z ročníku 2016 festivalu Animation Block Party umístěné na oficiálním festivalovém Facebook profilu.  
Zdroj: Facebook

Obr. č. 22 Reakce Signe Baumann v diskusi týkající se festivalu na sociální síti Facebook. Zdroj: Facebook



Obr. č. 23 Komentář Signe Baumanne k jí vlastnoručně vyrobené festivalové ceně pro Alexandru Hetmerovou v rámci tradice festivalu ženské animované tvorby Womanimation! Zdroj: Facebook

Obr. č. 24 Komentář ředitelky festivalu Womanimation! Toni Pennacchia k festivalové ceně pro rok 2017, vyrobené ložskou vítěžkou Cyprií Donato. Zdroj: Facebook