

# Život obrazů

Dvoudílná publikace Rusa Jurije Borisoviče Norštejna (1941) *Sníh na trávě* dává nahlédnout do dílny tvůrce, jehož výtvarná a filmová díla již desítky let získávají uznání ve světě. Zde je několik poznámek k Norštejnově knižní mistrovské lekci.



**KAREL THEIN**  
filozof

První ze tří velkých rozdílů mezi animovaným a hraným filmem spočívá v tom, že animace, v níž se prvotní obraz rodí mimo záběr kamery, může lépe pracovat s nahodilostí skutečnosti, která se ocitá před kamerou a kterou větší na hraných filmech jen chabě maskuje vyprávěním příběhu (nejlepší filmy typu raných grotesek ji ale skrze příběh a eskalaci gagů odhalují).

Druhý rozdíl souvisí s lidským hercem: i z té nejménější tváře se na plátně postupně vylupuje tajuplná, vzrušující, neprůhledná tupost, kterou rádi zaměňujeme za oduševnělost. Absence matoucí, fotogenické vstřícnosti tváře je výhodou animace. Nezatížena konkrétním hereckým obličejem může převést niterná hnutí do pestřejšího života obrazu, jímž nechává prostoupit své výtvary.

S těmito rozdíly souvisí i třetí odlišnost, kterou vnímáme zcela intuitivně: pokud bychom spontánně třídili hrané filmy, použili bychom rozdíly žánrů; u animovaného filmu nám naopak na myšlky vyvstanou rozdíly užitých technik. Důvod je dost možná historický: hraný film dosáhl největší rozmanitosti v prvních desetiletích svého vývoje, kdy se skutečně zajímal i o to, co lidská tvář sdílí s nelidskými věcmi (krásnou ilustrací je kniha *Poetika obrazů* francouzského filozofa a tvůrce Jeana Epsteinova s kosmickou fantazií tváře jako pole všech forem života). Dobrodružná pestrost stylů přitom byla nástrojem průzkumu reality, od něhož hraný film ustupoval v té míře, v níž se zvyšovala jednotvárnost úspěšných vyprávění.

Obdobným vývojem jistě prošla i obchodně úspěšná podoba animovaného filmu. Na okrajích tohoto směřování však jako by se i díky řemeslné odlišnosti uchovalo více původní pestrosti, kterou přirozeně posiluje vazba na výtvarné umění. Díky ní má animace možnost čerpat z tisíciletí vývoje kresby i malby, a to nikoli vnějším aranžováním scén podle hotových obrazů, ale přejímáním a rozvíjením postupů, z nichž se tyto obrazy rodily.

Nahlédnutí přímo do této aktivity a do bohatství, z něhož vychází, je hlavním obsahem dvou svazků, v nichž se pod názvem *Sníh na trávě* představuje dílo Jurije Norštejna, jedné z nevyzrálejších postav dějin světové animace.

## Důležitost vzpomínek a snů

Výčet Norštejnových filmů, vzniklých v rovnocenné spolupráci s Frančeskou Jarbusovou (1942), je sice nedlouhý, ale obsahuje slavnou *Pohádku pohádek* (1979), inspirovanou básní Nazima Hikmeta, nebo krátkou perlu *Ježek v mlze* (1975). Legendou se již stala třicet let rozpracovaná adaptace Gogolova *Pláště*, které se věnuje druhý svazek s detailním rozkreslením a komentářem jednotlivých epizod. Oba svazky mají pedagogický účinek v nejlépeš slova smyslu: nejde o popularizační kurzův původně určených studentům animace, ale o přivlání širšího publika ke všemu, co se v takových kurzech odehrává. Norštejn nepodceňuje čtenářovu inteligenci a necítí potřebu vysvětlovat přítomnost vyhočené osobního rozměru, jenž nespočívá ve vnučování vlastního příběhu, nýbrž slouží k předvedení toho, jak univerzálně důležité jsou pro život obrazů vzpomínky a sny.

Výraz „život obrazů“ zde není metafora. Norštejnovy poznámky k vlastní tvorbě i ke spřízněným dílům názorně dokládají, že jsou-li obrazy neustále oživovány v naší mysli, děje se tak i díky oslovění, které přichází od nich samých a jímž se liší od toho, jak jsme zvyklí prostě jen přijímat věci. Život obrazů není ani čistě sub-



Jurij Norštejn ve svém pracovním prostředí, rok 1997. Letos 6. května převzal na pražské Akademii múzických umění čestný doktorát.

FOTO LARISA PANKRATOVÁ

jektivní, ani biologicky objektivní: odehrává se současně před námi i v nás a mezi obojím nelze vést přesnou hranici; stejně jako nelze nalézt jeden první a výchozí bod animace: „Kde začíná fenomén obrazu na projekčním plátně – je záhada. Kde je ten první bod, o němž můžete říci: Tady začíná animace? Nevím. Vím jenom, že na začátku je čistý bílý papír – na rozdíl od hraného filmu, kde žádný papír není.“

Čistý bílý papír je sám první vrstvou toho, co tvoří lidská ruka: prázdný obraz přípravy obrazů. Na něj může ruka ukládat linie a barvy a nad ním budovat další vrstvy technického aparátu, včetně světel a kamery, které se stávají součástí trikového stolu, na němž je animovaný film nasnímán. Norštejnův přínos spočívá ve zdokonalení techniky víceplánové animace, s níž pracovali starší tvůrci včetně rodáka ze severních Čech Bertholda Bartosche nebo Walta Disneyho. Oproti trikovému stolu, který sestavil pro Disneyho v roce 1933 Ub Iwerks a jehož kamera se pohybovala po jediné ose, má Norštejnův vlastní aparát výhodu volnějšího pohybu kamery vzhledem ke skleněným deskám se snímanými vrstvami obrazu (vylepšený stůl je podrobně popsán v I. svazku). Výsledkem je do hloubky propracované obrazové pole, otevřené též jemnější práci se světlem. Trikový stůl se tím stává ekvivalentem malířského studia – a jednou z Norštejnových předností je schopnost předvést technické postupy své tvorby i v rozměru tištěné stránky. Ze sousedství textu a obrazů, které nejsou jen ilustracemi, se rodí nové objasňující procesy tvorby.

Sledujme část komentáře ke zvětšené reprodukci drobné kresby, jež zachycuje hlavu hlavní postavy Pláště, počátek jejího stoření:

„Malý rozměr – je jako kresba postavy v celku. Když se kreslí portrét, pak hlava není větší než článek prstu. Proč je tak z násilňována svoboda a inspirace? Malý rozměr nedovoluje myslet na vnější efekty (někdy), ale nutí vás vyrovnávat se s pohybem. Podvědomí pracuje aktivněji než kul. Suma pohybů se odehrává na ploše tři, čtyři, pěti centimetrů. Akce probíhají zde... přímo před očima... jsou zachyceny jako v partitūře. Potom se malinká kresba fotografickým způsobem pětikrát až desítkrát.“

Z celku se přibližujeme až na detail. Fotografie odhalí skrytou drsnost a parazitní čáry, které se nejednou stávají součástí postavy. (Mimočodem, na tomtéž principu je postaven Antonionioho film *Zvětšení*.) V malém rozměru nepodléhá pohyb tužky kontrole.

A to je výborné. Zvětšení převede kresbu na úroveň poznání a my začínáme rozumem a zrakem posuzovat to, co dosud viděli jen prsty, nevidomá tužka a podvědomí. Kromě toho, textura papíru, respektive barva vetřená do rýh vypadá při vel-

kém zvětšení jako pohyb širokého štětce po plátně nebo působí jako litografický tisk. Ale co je hlavní, neuvědomělé čáry, doplňující kresbu postavy, se stávají zámeřnými. Je důležité vidět v nich, pokud jsou ještě skryté, „náhodné tahy“ a v žádném případě se nesmí vymazat. Ve zvětšeném náčrtu nachází naše vědomí zákonitosti konstrukce postavy. Z množství šraf, podobně jako z množství valérů (jemných barevných gradací), vybere naše vědomí potřebné črty. Naše vědomí a vágní zobrazení se sjednotí.“

Výčet Norštejnových filmů, vzniklých v rovnocenné spolupráci s Frančeskou Jarbusovou, je sice nedlouhý, ale obsahuje slavnou *Pohádku pohádek* nebo krátkou perlu *Ježek v mlze*



Tyto tři citované odstavce, dokonale začleněné do spirály delšího výkladu, jsou zároveň malým pojednáním o vzniku obrazu. „Skrytá drsnost a parazitní čáry“ patří životu kresby, ale nejsou celým životem obrazu, jímž postupuje ve stejné míře pohyb ruky a pohyb mysli. Na rozdíl od vnějších věcí nemá tento živý obraz žádné přirozené měřítko a mění svůj vzhled podle toho, jak se při jeho vzniku mísí záměrné a bezděčné prvky. Norštejn zde nenápadně připomíná původní význam „animace“: každý obraz je více či méně skrytý živý, a i když nevíme přesně, jak takový život definovat, je podmínkou toho, abychom obraz spontánně odlišili od věci i myšlenek.

Norštejnovo osvětlení vlastní tvorby

se v obou svazcích postupuje s výklady animace obrazu dávno před vynálezem filmu: figury ze starých maleb jsou chápány skrze vnitřní dynamiku, jež předchází možné vnější animaci. Ani tento pohled není obecně aplikovanou metodou. Norštejn má výrazný cit pro zdánlivě okrajové historické momenty, které se do obrazů ukládají, a jsou-li postřehnuty, pomáhají po desítkách i stovkách let oživit jejich postavy. „Je nutné naplnit si hlavu větších časů,“ zní autorova lapidární formulace tohoto současně intuitivního a krajně pečlivého přístupu.

Co však „větší časů“ v obraze dělá? Totéž, co v naší mysli: ne vždy srozumitelně žvatlá, protože obrazy nejsou jen živé, ale mají svou řeč, která není totožná s ikonografií či kodifikací symbolů. Je to primitivnější, ale zároveň složitější směs konkrétních jmen věcí, míst i osob, jejichž abstraktní zvukomalba je stejně důležitá jako možné významy, a to tím spíše, čím více se blíží hudbě. Tento rozměr Rublevových ikon trubicích andělů proto stojí za zaměření stejně jako pozice jejich nohou, z nichž vychází vzestupný pohyb obrazu v křivkách se spirálách: „Slovo ‚troubí‘ je foneticky prostorové, vyjadřuje událost, děj. Tři souhlásky obklopující ‚ou‘ posilují jeho zvuk. Zatímco ve slově ‚milá‘, které se rodí k Bohorodičce Vladimírské, není žádná tvrdá zvuková opora. Je to měkké slovo. Slovo ‚troubí‘ obsahuje hrom, upíná se k nebi, zachycuje nebe, vzduch...“

Toto je stále popis obrazu, ne popis věsící vedle něho: skutečný popis připomíná, že obraz má vždy svůj vypůjčený materiál, své posbírané dějiny. Obrazy nemožnou existovat bez konkrétních historických situací, přesto však žijí mnohem déle než ti, kdo se jich účastnili. Tento paradox jakési druhotné nesmrtnosti byl odedávna frustrující pro ty z filozofů, kteří zdůrazňovali druhotnost a nereálnost obrazu. Na řemeslné dovednosti, kterou

je život obrazu nesen, však není nic druhotného a její výtvary jsou k překonání času původně určeny. Co nás při vnímání obrazu skutečně oslovuje, není jen téma a jeho ztvárnění, ale přesah podmínek, v nichž obraz vznikl: díky tomu není jen archivním dokumentem. Toto protření času je vlastní kresbě, malbě i fotografii, avšak pokaždé různým způsobem – a není proto náhodou, že právě fotografie tvoří u Norštejna kontrapunkt ke kreslenému a malovanému obrazu.

## Co pro mě znamená fotografie?

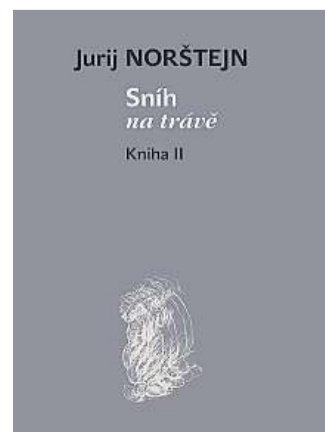
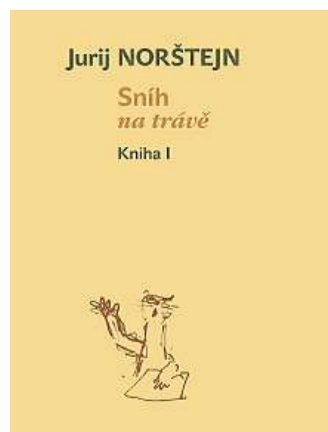
Mistrovská lekce z dějin umění, tvořící první knihu, se tím rozšiřuje o již zmíněnou vrstvu přímého prolnutí života obrazu se životem niterně osobním, který se vymyká prostému vyprávění. Nalezené snímky z doby dětství, rodinné i válečné, vedou k soustředěné meditaci o fotografii, pohledu a času v 37. kapitole první knihy:

„Pozorně si prohlížím tváře, dívají se na mne právě v tom vzdáleném okamžiku zastaveného času. Veselé tváře. Ještě nevědí, že za dva roky bude válka a ten, který sedí za mámuou, půjde na frontu a vzápětí zemře. Tátu povolají do armády hned v prvních dnech války. V září 1941 bude máma, tehdy už se mnou těhotná a se starším bratrem v náruči, evakuována do vesnice Andrejevka pod městem Penzou. Tam mě 15. září porodí. Ale to všechno se teprve stane, ale zatím na fotografii sedí sobě blízcí lidé, klidní ve svém štěstí.“

Co pro mě znamená fotografie? Je to prostor, rozvíjející se v čase podle mé vůle. Pod mým pohledem běží čas na fotografii dopředu i dozadu. Tím, že pozoruji ty nejdrobnější detaily, jako bych natáčel svůj film. Nemám kam spěchat. Čtu fotografii jako knihu a pokaždé jinak. Procháším s ní hermetičností času a spojím se mi v ní dva obrazy – reálný (ty lidi jsem znal) a ten na fotografii.“

I když jsou vzhledem k tématu obou knih zdánlivě okrajové, fotografie budují napětí mezi dokonalým řemeslem, jež se soustřeďuje na konkrétní čáry a barevné tóny, a tichou, ne však němou prací času, kterou řemeslo připravuje, ale nemůže samo vykonat. Kresba i malba se ze svého dlouhého trvání dívají na člověka jako život na smrt. Jejich pohled je však příliš klidný a odtažitý: jedinečnost konkrétních odchodů se proto přirozeně otiskuje do historicky mnohem mladší fotografie. I to přispívá k celkové rovnováze Norštejnovy knihy, která je po svém rovnocenná jeho filmům a stejně jako ony nevykládá, ale ztělesňuje to, z čeho jsou utkány dějiny umění. Vidět Norštejnovy filmy v podobě, kterou autor zamýšlel, je téměř nemožné: jejich autorizovaná digitální podoba neexistuje a uspokojivé projekce jsou vzácné. Dvousedlový artefakt, který má český čtenář k dispozici, je důstojnou útechou.

## KNIHA TÝDNE



Jurij Norštejn: *Sníh na trávě*. Přeložil Jiří Kubiček. Vydali APZ Production, s. r. o., Nakl. AVU a Jakub Hora, Praha 2013, 376 a 256 stran.