

Nastává doba počtů a propočtů

S ruským filmařem a animátorem jsme mluvili při příležitosti křtu českého vydání jeho knihy *Sníh na trávě* (viz recenze na straně 9). Ptali jsme se na specifika výtvarné stránky jeho filmů a na jeho vztah k současným technologiím, jejichž zdokonalování přirovnává k malování štětcem z jednoho jediného chlupu.

MARTIN BŮŘIL
HONZA ŠÍPEK

Ve vašich nejznámějších filmech – *Ježkovi v mlze* a *Pohádce pohádek* – se zvířecí hrdinové bojí strachy doslova dětskými. Jsou pro vás důležité zdroje z dětství?

Neřekl bych, že se bojím! Kdyby se Ježek bál, tak by do té mlhy nelezl. Tam ho táhne zvědavost, a ne strach. Neznámo samozřejmě strach plodí, to známe například i z Goyovy rytiny *Spánek rozumu* plodí příšery. Přirozeně se v těchto postavách vracím do svého dětství. A v dětství takové strachy zažíváte. Vybauju si jeden okamžik. Tenkrát jsme bydleli ve starém kolektivním domě. Nebyla tam lednice, a tak jsme měli spíž ve sklepě. Maminka mě tam často posílala pro jídlo a já si pamatuju tu hrůzu! Dolů vedlo železné schodiště, nebylo tam světlo a člověk musel jít do té strašlivé tmy. Tu chvíli, kdy se ve mně chvělo srdce, si pamatuju jako moment, kdy jsem si začal uvědomovat sám sebe. Občas tam dolů někdo scházel za mnou – pamatuju si ty těžké kroky na železných schodech. Proč v *Donu Giovannim* neudělají nikdy příchod komtura jako těžké kroky na železném schodišti?

Ježek i Vlček mají hodně společného se mnou, ale nejenom oni. Ten ohromný strom, který Ježek objeví v *mlze*, to jsem taky já. Animace je strašně zvláštní v tom, že nejen postavy, ale doslova všechno je dílem vaší představivosti – čili když člověk animuje, vkládá tam sebe celého. Je to dost náročné a někdy se to podepisuje i na zdraví.

Mění vaše filmy také vás?

To je zajímavá otázka, nad tím jsem nikdy nepřemýšlel. Myslím si, že mne práce nemění. Možná snad na chvíli, ale pak se vracím zase sám k sobě. Někdy na mě doléhá, že se práce nedaří, a zdá se mi, že už nenaleznu žádné východisko. Je zapotřebí být extrémně soustředěný, zapomenout na všechno ostatní. V tomhle smyslu mě film mění určitě. A možná ještě v tom smyslu, že každý film je jiný a je tu jistá výměna mezi chováním autora a postavy. Třeba teď u *Pláště*, filmu podle Gogolovy povídky, když promyslím a skicuji nějakou scénu, zkouším si sám na sobě mimiku postavy. Přitom se na chvíli v tu postavu měním – a nějakou dobu jí zůstávám, než ze mne vyprchá. Když jsem pracoval na válečné epizodě v *Pohádce pohádek*, cítil jsem velké napětí – i ve vztahu k okolí. Vysloveně fyzické. Protože ta epizoda je dost tragická a postavy jsou vytvořené podle reálných předobrazů. Výtvarnice je kreslila podle skutečných fotografií, což ve mně vyvolávalo velice silný prožitek a až tělesné napětí, kterého jsem se nemohl zbavit. Když jsem ale dělal světlou epizodu, což je jenom taková hudba gest, vyvolávalo to ve mně jenom šťastné pocity. Naštěstí je ta epizoda dost dlouhá.

Roli výtvarníka jste už před mnoha lety odevzdal své ženě Francesce Alfredovně

Jarbusové. Jak se cítíte, když je výtvarná stránka v rukou někoho jiného?

Moje žena je výtvarnicí všech mých filmů. Já je skicuji a dávám jí všechny orientační body, nejen kompozici, ale i barevnost. Jsem přece jen dramaturgem svých filmů, takže barva je něco, o čem rozhoduju sám – říkám, v který moment se tam má a může určitá barva objevit. Například na skice *Vlčka* před domem je vidět, že má žena vytváří ty jednotlivé kompozice, ale já udávám barevnost. Květiny, které jsou v záběru, působí dost abstraktně. Ale jsou to astry, které rostou obvykle ve zpustlých zahradách starých domů. A to já jsem řekl, že pozadí má být tmavé a nebarevné, že barevné akcenty mají být právě na těch astrách a že všechna pozornost se má soustředit na *Vlčka*. Také kreslím obrázkový scénář a připravuji rozzáběrování. To pak dávám své ženě a ona vše rozkresluje. Ale rozzáběrování bych v životě výtvarníkovi nesvěřil. Celá řada animátorů to ovšem dělá.

Neláká vás pracovat na filmu také jako výtvarník?

Nikdy nebudu schopen udělat skicu scény tak, jak to dokáže Franceska. Možná, že kdybych se malbou zabýval důkladně a dlouhodobě, dosáhl bych jisté kvality, ale když vím, že ona to udělá líp, není důvod. Vizualní stránka pro mne není jenom nějaký efekt, pocit přirozenosti nebo nepřirozenosti obrazu. Je to jakási



Skica z filmu *Pohádka pohádek*

S Jurijem Norštejnem o digitálním realismu a starých mistrech

tenká membrána, přes níž prostupuje celý vnitřní svět, dramaturgie, hrůza nebo štěstí toho filmu. Rozhodně nejde jen o formální stránku. Třeba válečná scéna v Pohádce pohádek – když obraz filmu otočíte vzhůru nohama, uvidíte přes celé plátno tvář, do té doby skrytou. Tehdy jsem vzal svůj portrét a dal ho Frančesce, ať scénu namaluje přes něj. Zvolil jsem ten portrét proto, že už byl nasycený nějakou tvůrčí energií, už měl nějakou strukturu.

Přemalovala váš autoportrét?

Ne, to byl můj portrét, který ona sama malovala. Dal jsem jí ho přemalovat proto, že se nám to pořád nedařilo. Ne proto, že by to neuměla udělat, ale proto, že já jsem věděl přesně, co tam chci mít.

Když víte tak přesně, co od výtvarnice potřebujete, je ještě nějaký prostor k tomu, aby vás překvapovala?

Určitě je. Překvapuje mě neustále, protože velmi dobře vnímá přírodu, má úžasný cit pro materiál, pro materiálnost světa. Její mistrovství je na úrovni například Hanse Holbeina, kterého by klidně mohla napodobit, kdyby chtěla. Vydali jsme obrázkovou knihu Ježek v mlze, ale ilustrace k ní vznikly až poté, co byl film dokončen. A Ježka se nám stále nedařilo udělat. Ve filmu je obraz tekutý a prchavý – ale zafixovat Ježka ve statické pozici nám pořád nešlo. Najít vodičko nám zásadním způsobem pomohl jeden obraz od Paula Kleea, kde je taková pohyblivá se vlna. Když se podíváte na film samotný, nenajdete to tam, ani kdybyste se rozkrájeli. Ale ten obraz nám poskytl zásadní východisko.

Inspiroval vás některý z českých animátorů?

Nemám moc představu, co se v české animované tvorbě posledních třiceti let děje. Ale nedávno za mnou v ateliéru byla Michaela Pavlátová. Viděl jsem její film Tramvaj, který je velice bystrý, živý a hlavně upřímný. Protože se nesnaží předvádět, jak myslí globálně, ale přitom se jí daří vystihnout jemné nuance. Klasici filmu jsou jasní – Trnkův film Ruka mne naprosto dostal, a kdykoli se mne zeptají na pět nejlepších filmů, tenhle vždycky jmenuji. Pak samozřejmě Břetislav Pojar, což byl můj dobrý přítel, kterého jsem měl hrozně rád, dále Jan Švankmajer, který má svůj podivný a neopakovatelný svět. On musel mít zvláštní dětství! Zatímco ostatní děti sbírají mušličky, on určitě musel sbírat kosti a skládal z nich svoje podivné bytosti. Teď jsem se ale dozvěděl, že práva na filmy jak od Trnky, tak od Švankmajera má v rukou jakási společnost [Krátký film Praha – pozn. red.], což je hrozné, protože jakmile umění dostanou do rukou ignoranti, je to konec. Nejdřív odchází vzdělání, pak se na ulicích objeví otroci. To je nevyhnutelná kauzalita.

V animaci se poslední dobou používají počítače. Do virtuálního prostoru se ostatně přesouvá i značná část každodenního života. Vy se počítačové animaci cíleně vyhýbáte. Proč?

Já to pociťuji velice silně, zdá se mi, že nastává doba počtů a propočtů. To se silně odráží i v mezilidských vztazích – když vám volá něčí sekretářka, máte pocit, že už to není lidský hlas, ale hlas nějakého počítače. Všiml jsem si, že se obecně změnil výraz lidských tváří. Ale není možné paušalizovat. Například lidé, kteří si k nám do ateliéru chodí kupovat naši knížku, mají úplně jiné tváře. Říkal jsem si, že bychom ty tváře měli natočit na videokameru a poslat je prezidentu Putinovi s dopisem: „Podívejte se, tady existuje ještě jiná země, než ve které žijete vy!“ Nedávno



Jurij Borisovič Norštejn. Foto Honza Šípek

přišli čtyři mladí lidé, a jakmile jsem se na ně podíval, došlo mi, že mají zcela jiný výraz obličejů. Zeptal jsem se jich, odkud jsou, a oni řekli, že ze Sergijev Posadu, kde je velký klášter. Když jsem se zeptal, co dělají, řekli, že se učí malovat ikony. Kdybyste chápali člověka jako hudební nástroj, pak oni měli v obličejích úplně jiné ladění. O týden později přijeli další dva a já hned říkám: „Nejste vy taky ze Sergijev Posadu?“ A oni: „Jak jste to poznal?“ Odpověděl jsem: „Podle obličejů. Určitě se taky učíte malovat ikony!“ A prý ano. To, co děláte a jaký život vedete, se odráží ve vaší tváři až s fotografickou přesností. Nikdy nemůžete skrýt, kdo jste a co děláte. Dokonce se u nás ocitli takoví putinovští sokolíci – ať jim prý podepíšu knížku pro pana prezidenta. Divil jsem se, copak oni vůbec čtou? Třeba tomu člověku zničím život – přečte si mou knihu a okamžitě praští se svým zaměstnáním!

Celý život točíte výhradně na tradiční filmový materiál. Přemýšlíte nad budoucností svých filmů? Filmy se dnes archivují i šíří digitálně nebo na DVD...

Přechod na digitální média je tragédie! Jsem přesvědčen o tom, že na digitální záznam se nedá natočit lepší obraz, a utvrzují mne v tom nejlepší kameramani, kteří stále preferují klasický materiál. V propagaci digitálu hrají roli peníze. Ta rychlost, s jakou se zavírá výroba klasického filmového materiálu

všude po světě, mi vnuká jisté podezření, že se jedná o tvrdý diktát peněz a jakékoli tvůrčí otázky jdou stranou. Cítím, že je to velice nedobré. V kinech už ani nejsou promítačky na klasický materiál. Samozřejmě vím, že se nyní objevují nové digitální kamery s vysokým rozlišením, o kterých se říká, že jsou velice kvalitní. Ale zrada spočívá právě ve vysokém rozlišení. Vezměte si malířství: Holbein oplývá velkou přirozeností a živostí, ale jenom proto, že uvnitř jeho děl je přítomná myšlenka. Kdybychom dnes chtěli Holbeina zdokonalit, nutili bychom ho malovat štětce z jednoho jediného chlupu. Ale existuje i Rembrandt, který maloval nahrubo holýma rukama a klidně by mohl malovat třeba koštětem. Nejdůležitější je tedy vcítění do světa a pak umělecká myšlenka.

Přijel za mnou japonský kolega a říká: „Představ si, že u nás vyrobili kameru, která bude točit sedmdesát dva okének za vteřinu.“ A já na to: „Proč proboha? Na diváka bude doléhat hrůza realismu!“ Dám vám jednoduchý příklad. Když kanoucí kapku natočíte rychlostí dvacet čtyři okének za vteřinu, bude mít nádherný výtvarný protáhlý tvar. Když ji natočíte na sedmdesát dva okének za vteřinu, uvidíte jenom kolečko. To není výhra pro umění, ale pro vědu! Když to animátor neví, udělá padající sněhovou vločku jako tečku, a ne jako čáru. Na to se vůbec nebude možné koukat. Podívejte se na Velázqueze, kterého zbožňuji.

Ruka jeho infantky je z pohledu dokonalé realistické techniky nepodařená malba. V tom spočívá pravda a poezie malířství! Na obraze nenajdete přechod mezi rukou a krajkou, růže je nahozená dvěma třemi tahy štětce, a přitom dýchá jako živá. Krajka je pár patlanců. Poctivý kopista by vám vyušňal každý detail, ale nemělo by to tu živost. Jsou samozřejmě lidé, kteří obdivují fotografický realismus, kde je vidět každý pór kůže. A pak přijdou domů a řeknou: „To byl ale obraz! Mámo, nalej vodku.“ Jestli zdokonalování techniky půjde tímto směrem, z filmu zmizí všechna poezie.

Při animaci přidáváte další vrstvy, z nichž některé obsahují jenom škrábance. Nebylo to proto, že i klasický pětaticetimilimetrový film pro vás byl příliš realistický, konkrétní? A nebudou podobným procesem muset projít současní animátoři, kteří se počítači nevyhnou?

Máte pravdu. U mě to ale bylo zcela dáno konkrétním uměleckým úkolem. Třeba film Liška a zajíc je naprosto plošný. K práci s více vrstvami jsem se dostal až ve filmu Volavka a jeřáb, ale to bylo důsledkem konkrétního úkolu, který jsem si dal – a nedělal jsem to proto, abych někomu vytřel zrak. Kompozice je velice prostá, zjednodušená jenom na dva prvky: jeřába a volavku, jeho a ji.

Dovedl jste své technické postupy před lety do konce a jsou už uzavřené, nebo před vámi stojí ještě nějaké výzvy?

Rozhodně nevyvíjíme techniku pro techniku. Vždycky je to podřízeno nějakému uměleckému úkolu. Když dosáhneme toho, čeho bylo třeba, už se tím nezabýváme. Neřezeme molekulu na další kousky.

Na všech vašich filmech je vidět určitá zahleděnost do starého malířství. Našel jste v současném umění nějakého malíře, který by vás zaujal podobným způsobem?

Pokud myslíte současným uměním posledních třicet let, tak prakticky nic. Nevybavuje se mi nic, co by bylo silnější než staré umění.

A je vůbec v současném světě něco, co vás zajímá?

Jistě, bez toho se neobejdu. Bohužel realita málokdy vyvolává nějakou radostnou inspiraci. Hlavně aby byli všichni zdraví.

Jurij Borisovič Norštejn (nar. 1941) je legendární ruský animátor, autor animovaných bajek se silnou atmosférou, podepřenou jemným výtvarnem, které připomíná ze všeho nejvíce animovaný akvarel. Nejznámější jsou snímky Pohádka pohádek (Skazka skazok, 1979) a Ježek v mlze (Jožik v tumaně, 1975). Letos v českém překladu vyšla jeho kniha Sníh na trávě – rozsáhlá a bohatě ilustrovaná publikace žánrově na pomezí mezi vysokoškolskými skripty animace, svérázným výkladem dějin umění, vlastním životopisem a filmografií. Svůj poslední film, animovanou adaptaci Gogolovy povídky Plášt, připravuje Norštejn už od roku 1981. Během práce na filmu začal přednášet a učit po celém světě.