

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VYPRÁVĚNÍ JURIJE NORŠTEJNA

Lukáš Červený

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Dufek

Oponent práce:

Datum obhajoby: 16. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of Scriptwriting and Dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

YURI NORSTEIN'S STORYTELLING

Lukáš Červený

Supervisor: Mgr. Jiří Dufek

Opponent:

Date of defence: 16. 9. 2021

Conferred degree: BcA.

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Vyprávění Jurije Norštejna

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Jak vypráví ruský animátor Jurij Norštejn? O čem? A jak o tom můžeme vyprávět my? Tři otázky, tři kapitoly. V první čtu knihu přednášek *Sníh na trávě*, z níž vyplývají autorovy názory týkající se základních prvků vyprávění. Ve druhé přistupuji k analýze vyprávění v Norštejnových filmech. V závěrečné kapitole s ohledem na vlastní rozbor i autorovu poetiku kriticky zhodnocuji oba přístupy a navrhuji směry, kterými se může ubírat další bádání.

Abstract

How does Russian animator Yuri Norstein tell a story? About what? And how can we tell a story about it? Three questions, three chapters. In the first one, critical reading of Norstein's book of lectures *Snow on the Grass* reveals his ideas on storytelling. Second chapter is an analysis of story in Norstein's films. Final chapter is a synthesis of these two approaches, regarding limits of both and outlining future possibilities of research.

Poděkování

Děkuji Jiřímu Dufkovi za vedení práce a Jiřímu Kubíčkovvi za poskytnutý rozhovor.

Obsah

Úvod.....	8
1. <i>Sníh na trávě</i> : poetika Jurije Norštejna.....	10
1.1 Ubrus a list.....	12
1.2 Narodil se v košilce.....	14
1.3 Dobrý scénář se vejde na půldruhé strany.....	15
1.4 Volání do studny.....	18
2. Vyprávění Jurije Norštejna.....	19
2.1 První film: <i>25. první den</i>	20
2.2 <i>Bitva u Keržence</i> : Ikona v pohybu.....	23
2.3 Třikrát <i>Liška a zajíc</i>	27
2.4 „Cha!“ – „Cha!“: <i>Volavka a jeřáb</i>	31
2.5 Pohled <i>Ježka v mlze</i>	36
2.6 <i>Pohádka pohádek</i>	43
2.7 Klobouk ze <i>Zimních dní</i>	58
3. Jak vyprávět dál.....	60
3.1 Lyrika.....	60
3.2 Hudba.....	62
3.3 Duchovní rozměr.....	63
Závěr.....	65
Bibliografie.....	66

Úvod

Jurij Borisovič Norštejn se narodil roku 1941 v obci Andrejevka v Penzenské oblasti tehdejšího Sovětského svazu. Přesto, že za svůj život dokončil jen sedm krátkých animovaných filmů a na osmém stále pracuje, patří k nejvýznamnějším postavám ruské i světové animace. Svědčí o tom množství ocenění posbíraných na festivalech či výsledky mezinárodní ankety pořádané americkou Akademií filmového umění a věd ve spolupráci s ASIFA-Hollywood (Mezinárodní společností animovaného filmu), jež v roce 1984 označila jeho *Pohádku pohádek* za nejlepší animovaný film historie.¹ K Norštejnovu odkazu se hlásí například japonský animátor Hajao Mijazaki, v Japonsku Norštejn pravidelně přednáší a vycházejí tam DVD s restaurovanými verzemi jeho filmů. V roce 2013 vyšla v České republice Norštejnova kniha *Sníh na trávě*, rozsáhlá autorizovaná monografie, o níž bude řeč v první kapitole práce.

I přes Norštejnovu proslulost je vhodné připomenout jeho filmy, jejichž analýze se věnuje kapitola druhá. Autorský debut s názvem *25. první den* (*25-е, первый день*, 1968) je o Říjnové revoluci. Norštejn ji zpodobil skrze přímé citace výtvarných děl ruské avantgardy 20. let minulého století, inspirovala ho báseň Vladimira Majakovského. Historický námět má i další film *Bitva u Keržence* (*Сеча при Керженце*, 1971). Ke ztvárnění operního syžetu Norštejn znovu používá obrazy, tentokrát ruských pravoslavných ikon. V bitvě Tatarů a obyvatel města Kerženec nachází duchovní téma oběti a obnovy.

Dalším filmem začíná Norštejnův zájem o pohádky a bajky. *Liška a zajíc* (*Лиса и заяц*, 1973) představuje jednoduchý příběh o zajíci, kterého liška vyhodí z domu. Tři zvířata se následně snaží zajíci pomoci nabýt domov zpět, až počtvrté uspěje kohout. Další Norštejnova bajka *Volavka a jeřáb* (*Цапля и журавль*, 1974) se věnuje romantickému vztahu dvou osamělých ptáků, kteří se nemohou rozhodnout, zda si druhého chtějí vzít. Série odmítnutí a urážek probíhá v kulisách rozpadajících se ruin.

¹ Anketa byla pořádána v rámci 23. olympijských her v Los Angeles, výsledky viz <https://www.awn.com/mag/issue1.4/articles/deneroffini1.4.html>.

Jedním z nejznámějších Norštejnových filmů je *Ježek v mlze* (*Ёжик в тумане*, 1975). V působivé cestě za medvědem se ježek setkává s bílým koněm. Kůň podnítl jeho zvědavost a ježek se ztrácí v mlze. Přes různé peripetie ježek konečně nachází svého kamaráda medvěda, ježkův pohled na skutečnost se však vlivem prožitého dobrodružství změnil. Strastiplnou cestu podniká i vlček, protagonista *Pohádky pohádek* (*Сказка сказок*, 1979), Norštejnova nejdelšího a strukturně nejsložitějšího filmu. Několik vzájemně se prolínajících sekvencí spojují témata dětství či paměti.

Zatím posledním Norštejnovým filmem je část japonského projektu *Zimní dny* (*冬の日*, 2003). Sledujeme v ní dva staříky, jeden z nich na závěr pouští klobouk do větru. Nedokončeným projektem, na kterém Norštejn pracuje již čtyřicet let, je adaptace povídky Nikolaje Vasiljeviče Gogola *Plášť* (*Шинель*). V ní hlavní hrdina Akakij Akakijevič ušetří ze svého mizerného platu na koupi nového pláště. Dle Norštejnových slov však děj filmu Akakijovým příběhem pouze začíná a druhá část filmu se má věnovat narození dítěte a jeho vyrůstání.

Úvodní otázkou, kterou si práce klade, je: jak vypráví Jurij Norštejn? Čtením publikace *Sníh na trávě* tak v první kapitole zkoumám jeho poetiku. Zaměřuji se přitom na vyprávění v jeho jednotlivých aspektech: inspiraci, postavě či práci se scénářem a tajemstvím.

Ve druhé kapitole přistupuji k samotným filmům. Jejich podrobná analýza nemá ověřit, nakolik Norštejn dodržuje své vlastní postuláty, ale naopak bez předsudků popsat, jaké skladebné techniky Norštejn používá a jaké aspekty vyprávění se v jeho filmech opakují.

Třetí kapitola je syntézou obou předchozích. V odpovědi na otázku, jak můžeme vyprávět o Norštejnových filmech dál, je zohledněn jak autorův vlastní náhled, tak výsledná podoba jeho děl. Závěr práce naznačuje, kterým směrem by se mohlo ubírat další bádání.

1. *Sníh na trávě*: poetika Jurije Norštejna

Sníh na trávě je dvojsvazková kniha sestavená z Norštejnových přednášek,² úvah a obrazových příloh. Autor ji začal psát v roce 1998.³ Původně byla koncipována jako materiál pro studenty, postupně ji však Norštejn rozšiřoval s ohledem na veřejnost. Výsledná podoba vyšla v roce 2008 v Moskvě, v českém překladu Jiřího Kubíčka o pět let později. Coby první překlad do cizího jazyka byla u nás publikace kriticky oslavována,⁴ Norštejn sám přijel do Prahy knihu pokřtít a při té příležitosti poskytl několik rozhovorů.

Stačí se podívat na kteroukoli stranu *Sněhu na trávě*, abychom si udělali představu o tematické šíři textu. Od autobiografických vzpomínek autor plynule přechází k teoriím malby, animace či stříhové skladby, jakkoliv drobná historika může obsahovat filozofickou či estetickou úvahu. Například když Norštejn popisuje hlavního hrdinu dosud nedokončeného filmu *Plášť*, začne vyprávět: „Měli jsme doma ve sklenici krevetu. Pěkně se o sebe starala – čistila si svoje oční oblouky, dívala se na nás, na kočku, s níž zcela zjevně navázala zvláštní styky... Prožila u nás rok a potom, když měnila kruny, nějak se jí to nepovedlo a umřela. Zdálo by se, že je to studený tvor, ale stejně se v něm usídlila část naší duše. Podobně, jestli se nám nepodaří přenést kus divácké duše do Akakije Akakijeviče, nezanechá v nás jeho smrt bolest, ale prázdnotu.“⁵ Na první pohled pasáž působí hyperbolicky (od krevety ve sklenici se dostáváme ke smrti a prázdnotě), na druhý je zřejmé, že máme co do činění s náruživým vypravěčem. Co nám tento vypravěč říká o vyprávění?

Na úvod hledání odpovědi na tuto otázku se hodí poznamenat, že naslouchání autorovým názorům o vlastní tvorbě obnáší riziko. V současné teorii je vnímání tvorby skrze

2 „Kniha je sestavena z přednášek pronesených v Tokiu na jaře roku 1995 a z přednášek proslovených v různých obdobích ve Vysokoškolském režisérském studiu v Moskvě.“ Jurij Norštejn, *Sníh na trávě* I. Přeložil Jiří Kubíček. Praha: NAMU a Jakub Hora, 2013, s. 23.

3 „Bylo to v roce 1998, přednášel jsem v Holandsku a právě bylo mistrovství světa ve fotbale, bydlel jsem v hotelu a všude slavili fotbaloví fanoušci, město bylo celé vzhůru nohama. Nemohl jsem spát, a tak jsem si sedl a začal psát. Dalších deset let pak vznikaly v různých intervalech další a další texty.“ mip. „V umění si je vše rovno, říká režisér Jurij Norštejn“ [online]. *Aktuálně.cz*. 27. 10. 2013. [cit. 16. 8. 2021]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/kultura/mfdf-2013-rozhovor-se-slavnym-animatorem-jurijem-norstejnem/r~0cf2493c3f1611e3a6f7002590604f2e/>

4 Viz například Karel Thein, „Život obrazů“. *Lidové noviny*. 2. 8. 2014.

5 J. Norštejn, *Sníh na trávě* II, s. 25.

autorský komentář zastaralé.⁶ Vlivem Norštejnovy přesvědčivosti můžeme navíc podlehnout dojmu, že jeho filmy již není nutné dále rozebírat, pokud to za nás udělal sám autor. Na druhou stranu, Norštejnovo uvažování k dalšímu rozboru mnohokrát vybízí: „Tato kniha – je ze všeho nejvíce pokusem nashromáždit problémy, z nichž vám narůstá koňská hlava: hlasitě frkáte a pohazujete hřívou do taktu svých myšlenek, lenivě máváte oháňkou a přemýšlíte: ‚Co bych dělal, kdybych byl animátorem?‘“⁷

Nejnutnějším krokem v přístupu ke *Sněhu na trávě* je vymezení předmětu zájmu. Vzhledem k rozsáhlosti knihy není výčet Norštejnových úvah není ani možný, ani žádoucí. Sledováním myšlenek týkajících se zrození příběhu a postavy, vyjádřených postojů ke scénáři a stavbě příběhu tedy v této kapitole nechci předkládat uzavřený systém. Cílem není ani upozornit na všechny paradoxy v Norštejnově myšlení. Jde o to vystihnout jeho podstatné rysy a poukázat na způsob autorova vyprávění o vypravěčství jako takovém.

I vzhledem ke zmíněnému riziku vnímání autorského výkladu jako posvěceného má být zachycení poetiky především odrazovým můstkem k navazující kapitole věnované rozboru Norštejnových filmů. Za jedno z největších úskalí totiž považuji neschopnost počítat se záhadou tam, kde nám autor zdánlivě vše vysvětlil. Což u Norštejna ani nehrozí, protože, jeho slovy, „tajemství se skrývá tam, kde naše otázky zůstávají bez odpovědí. Ale právě tam začíná tvorba. A můžeš do té studny volat, jak chceš, ozvěna ti nic nevrátí.“⁸

6 Viz Jonathan Culler, *Teorie lyriky*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Karolinum, 2020. s. 18.

7 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 23.

8 *Tamtéž*, s. 24.

1.1 Ubrus a list

Odhalovat počátky tvorby je jednou z největších předností autorské explikace. U díla můžeme sledovat jeho průběh, ale těžko si bez pomoci umělce představíme přesný popud, který dal výsledku vzniknout. Norštejn se obrazům, které stály u zrodu jeho děl, věnuje rozsáhle. Důležité je tu slovo obraz, případně detail: na rozdíl od klasické dramaturgie totiž Norštejn nepovažuje za rozhodující základní dramatickou situaci,⁹ ale přesnou a evokativní představu, často související se vzpomínkou.

Například o vzniku filmu *Pohádka pohádek* Norštejn píše: „Na začátku byl ubrus. Velký, bílý, pokrývající stoly na dvorku. Stoly vynesené z komunálních bytů. Podzimní sluneční teplo babího léta... Sousedé se namačkali kolem stolů, dříve, než opustí navždy ‚rodné hnízdo‘.“¹⁰ Vedle určení atmosféry (babí léto), aktérů i drobného děje přitahuje největší pozornost právě ubrus. Je to také obraz větrem unášeného ubrusu, který jediný ve filmu zůstal. Žádné sousedy nevidíme. I proto je zvláštní, že Norštejn uvažoval o *Pohádce pohádek* jako o hraném filmu. Tehdy pro něj byla zásadní právě dramatická situace: „Film měl začínat v momentu, kdy z domu odjíždí poslední nájemníci a můj dům stojí celý zvetšely, odrbaný větrem, prosáklý časem, který do sebe doslova natáhl: všichni dostali dekrety na nové byty a musí se rozejít. Život, celý dlouhý život domu končí, a ty už se nikdy nevrátíš do jeho dvora.“¹¹ Celá epizoda měla vést ke vzpomínce nájemníků na dům a jeho minulost. Zřejmý je přitom důraz na „život domu“. Výjev, který v *Pohádce pohádek* zůstal, je právě dům. Jeho okna se sama zatloukají prkny, když jej neviditelní nájemníci opouštějí.

Kontrast mezi představou hrané verze a animovaným výsledkem ukazuje, jakým způsobem se může lišit zrod námětu animovaného filmu od námětu filmu hraného. Ještě přesnější je v tomto ohledu detail, který dal vzniknout Norštejnově předcházejícímu filmu *Ježek v mlze*: „Už dávno jsem chtěl natočit příběh, kde by byl suchý podzimní list padající na zem.“¹² A dále: „Byl to suchý list, který se mi vybavil z mého dětství – z října, kdy bývají

9 Viz Jan Císař, *Základy dramaturgie*. 2. vydání. Praha: NAMU, 2020, s. 15.

10 J. Norštejn, *Sníh na trávě I*, s. 247.

11 *Tamtéž*, s. 249.

12 *Tamtéž*, s. 163.

holomrazy a zem tvrdne na kámen. [...] A ten suchý list ke mně přiletěl, ani nevím odkud... Vítr ho unášel po vozovce a on se zachytával za dlažební kostky, jako by byl živý. Sníh se odrazil od jeho krunýře a tento obrázek pozoroval malý človíček.“¹³ Od přesného vymezení času i prostoru se znovu přesouváme k pohybu předmětu. List „jako by byl živý“ – podobně jako dům či ubrus – a to vše sledují dětské oči. Není divu, že u hlavní postavy ježka je důležitý právě dětský pohled na všední věci, jakou je i list padající ze stromu ukrytého v mlze.

I u popisu inspirace k předchozímu filmu *Volavka a jeřáb* hovoří Norštejn o detailu. Tentokrát však jde o sluchový vjem: „Povídku jsem četl jako dítě, potom jsem ji četl svým dětem, ale nápad udělat z ní film přišel až v momentu, kdy mě začal pronásledovat šum trávy a rákosí. Je to divné, protože pracujeme s vizuálním uměním, a tady se najednou zvuk stal impulzem k tomu, abych dělal film.“¹⁴ Synchronní zvuk je přitom jedním ze specifických výrazových prostředků animace.¹⁵ Norštejn si díky tomu mohl být jistější, že se z *Volavky a jeřába* nestane výtvarné dílo. Zkušenost s ozvučeným obrazem trávy a rákosí autor dále rozvíjí, když píše: „Počátky filmu jsou neobjasněným tajemstvím. Skutečné fyziologické vycítění filmového záběru nepřichází v momentu, kdy vidíte obraz kdesi v hlubinách svého vědomí, ale až když obraz ‚slyšíte‘.“¹⁶

Ve chvíli, kdy ve *Sněhu na trávě* čteme o „neobjasněných tajemstvích“ či „fyziologickém vycítění filmového záběru“ je užitečné si uvědomit pozici mluvčího. Když Norštejn píše o vzniku svých vlastních filmů, nemusí vytvářet zobecňující přehled.¹⁷ Proto si může dovolit básnický jazyk a originální pojmosloví, proto se jeho východiska rozcházejí s východisky klasické dramaturgie. Jak ukáží další dvě podkapitoly, nejde však jen o dílčí rozdíly, ale podstatu vyprávění tak, jak jí Norštejn rozumí vzhledem k postavě či scénáři.

13 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 164-5.

14 *Tamtéž*, s. 131.

15 Jiří Kubíček, *Úvod do estetiky animace*. Praha: NAMU, 2004, s. 24.

16 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 131.

17 „Začátek knihy není originální a já mohu spolu s jinými autory zopakovat: ‚Kniha nepretenduje na: a) vyčerpávající analýzu animace[;] b) úplné objasnění problémů dramaturgie, režie, hry[;] c) vyčerpávající výčet pramenů[;] d) odhalení možností animace atd.‘“ *Tamtéž*, s. 23.

1.2 Narodil se v košilce

Pokud u vzniku námětů Norštejn zmiňuje obrazové detaily, u vzniku postav je tomu podobně. Například když píše o hlavním hrdinovi *Plášť*: „Ano, měl jsem důvod. Nepatrný, bezvýznamný. Seděl jsem a kreslil nějaké obrázky do *Pohádky pohádek*. Byly to volné skici, přemýšlel jsem o filmu – pro mne je přirozenější kreslit než vyjadřovat myšlenky slovy. Nakreslil jsem člověka, který sedí za soumraku na posteli. To bylo všechno. Nic víc. Měl jsem pocit, že jsem něco podobného už někde viděl. Takže odtud pochází *Plášť*. Možná, že to byl pocit, možná něco jiného... Možná, je to jenom vzpomínka z dětství. Nevím.“¹⁸ I přes neurčitost vjemu si je Norštejn jistý důležitostí postavy pro celkovou stavbu filmu.¹⁹ Namísto jednání a jeho motivů jej však nejprve zajímá výtvarná podoba Akakije Akakijeviče: jeho obličej, tělesné proporce či drobná gesta.²⁰

Drobnosti týkající se nakreslené postavy Norštejn odhaluje zvětšováním výtvarných návrhů: „Fotografie odhalí skrytou drsnost a parazitní čáry, které se najednou stávají součástí postavy.“²¹ Zdůrazňuje přitom roli nevědomých procesů, kterých si při běžné velikosti kresby nevšimneme, ale výtvarník s nimi pracuje. „Zvětšenina převede kresbu na úroveň poznání a my začínáme rozumem a zrakem posuzovat to, co dosud viděly jen prsty, nevidomá tužka a podvědomí.“²² Pokud tedy u počátku námětu stála vzpomínka a silný obrazový či sluchový vjem, u postavy Norštejn vyzdvihuje výtvarnou skicu i s její případnou nedokonalostí.

Taková skica byla důležitá i pro vznik *Ježka v mlze*. Až Frančeska Jarbusovová, Norštejnova manželka a výtvarnice, se kterou úzce spolupracuje na všech svých filmech, dokázala vystihnout jeho podobu ve chvíli, kdy probíhalo natáčení filmu. „Napětí došlo až tak daleko, že se buďto musel narodit Ježek, nebo já explodovat. Pamatuji se, že jsme seděli s Frančeskou a zase se nic nedařilo, jako by se všechno spiklo proti nám. A já jsem začal

18 J. Norštejn, *Sníh na trávě II*, s. 9.

19 „Čím podrobněji bude Akakij Akakijevič stvořen právě teď, tím silněji může působit jeho budoucí drama a jeho budoucí zabití.“ *Tamtéž*, s. 18.

20 „Kde je ten základní bod, z kterého může vyrůst postava? Temínko bylo první živou buňkou Akakije Akakijeviče.“ *Tamtéž*, s. 120. Viz také Norštejnova představa, že se Akakij Akakijevič narodil oblečený. *Tamtéž*, s. 26.

21 *Tamtéž*, s. 117.

22 *Tamtéž*.

křičet jako šílený. Frančeska si sedla a v jednom zátahu nakreslila Ježka. Okamžitě. Takového, jaký je teď ve filmu, tedy velice jednoduchého.“²³ Jednoduchost je pro Norštejna u filmové postavy natolik důležitá, že z ní vyvozuje estetické pravidlo: „Obecně řečeno, postava musí být natolik výrazná, natolik vnitřně jasná, aby se dala vyjádřit jednoduchou kresbou. Pokud to nejde, ještě není správně zkonstruovaná.“²⁴ A je lhostejné, jestli inspirací při této konstrukci byla ikona *Spasení Andreje Rubleva*, obrázek kocoura na židli či „fotografie mokrého vyděšeného kotěte“.²⁵ Výsledkem nemá být dramatická postava s psychologicky uvěřitelnými motivy jednat, ale výtvarně jednoduchý tvar.²⁶ Můžeme tedy říci, že Norštejn neuvažuje nad postavami svých filmů primárně mimeticky. Pojímá je více jako znaky spoluurčující podobu díla.²⁷

1.3 Dobrý scénář se vejde na půldruhé strany

V návaznosti na vůdčí roli obrazotvornosti při vzniku filmu či postavy nepřekvapí, jak malou roli Norštejn přisuzuje literárnímu scénáři. Kromě výtvarnice Jarbusovové přitom autor pravidleně spolupracuje s dramaturgyní Natašou Abramovovou.²⁸ Většina jeho filmů jsou literárními adaptacemi a na jejich scénářích často spolupracoval se spisovateli.²⁹ I tuto spolupráci však Norštejn podceňuje: „Všeobecně vzato, scénář není základem filmu. Možná v Hollywoodu, kde je filmový průmysl, ale málo opravdové kinematografie. Základem filmu je režisér, a pokud na sebe vezme funkci vedoucího někdo jiný – scenárista, hudební skladatel,

23 J. Norštejn, *Sníh na trávě I*, s. 167.

24 *Tamtéž*.

25 J. Norštejn, *Sníh na trávě II*, s. 141.

26 Norštejn výtvarnou jednoduchost pojímá esenciálně: „K pravdě se přibližujeme tehdy, když najednou objevujeme samu podstatu a můžeme několika čarami nakreslit to, nad čím jsme se tak dlouho trápili, když jsme zatěžovali obraz velkým množstvím nepotřebných detailů, které pouze přetěžovaly jeho vitální podstatu.“ *Tamtéž*, s. 57.

27 „Postavy jako znaky nereferují primárně k něčemu, co je mimo hranice textu, ale jsou součástí toho, co tvoří identitu textu, co tvoří jeho strukturu, a tedy i funkční princip – jsou funkční součástí narativního světa a existují jen v jeho režimu.“ Tomáš Kubíček, Hrabal, Jiří a Bílek, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 59.

28 O procesu této spolupráci se však ve *Sněhu na trávě* mnoho nedozvíme, viz J. Norštejn, *Sníh na trávě I*, s. 364.

29 Jako nejzásadnější autor popisuje spolupráci s Ljusou Petruševskou na *Pohádce pohádek*. *Tamtéž*, s. 264.

herec, kameraman –, svědčí to v první řadě o ochablosti režisérový tvůrčí energie.³⁰ Znovu je dobré připomenout, čím se mluvčí *Sněhu na trávě* nezabývá: místo vymezení pravidel Norštejn podává zprávu o svém způsobu uvažování, silně podmíněném autorským přístupem k filmu. Pokud tedy píše, že „dobrý scénář se vejde na půldruhé stránky“,³¹ upozorňuje tím spíše na zvláštnost vlastního přístupu k vyprávění filmů.³²

Podobně jako u námětu i u scénáře upřednostňuje Norštejn detail před celkem. Píše: „Ve scénáři je třeba propracovat děj v přísné posloupnosti. Prověřuje se v něm míra dramatickosti, ale přitom, podle mě, uniká to hlavní: efemérnost poezie, okamžitost účinku; na cestě od slova k obrazu umírá cosi důležitého.“³³ „Okamžitost účinku“ připomíná obrazy či zvuky stojící za vznikem filmu. I u nich Norštejn vyzdvihuje jednoduchost. K padajícího listu z *Ježka v mlze* dokonce podotýká, že by o něm mohl být natočen samostatný film.³⁴ Představíme-li si spolu s Norštejnem vznik filmu jako soubor detailů vyrůstajících z jednoho původního vjemu, je zřejmé, že pro práci na scénáři je u něj klíčový tento vjem a ne způsob řazení celku.

Ilustrativní je v tom proces vzniku třetího filmu *Liška a zajíc*. Norštejnovi se podobně jako u hledání podoby ježka nedařilo najít způsob výtvarného zpracování filmu. Řešení nabídla struktura vyprávění. Když se Zajíci do domu nastěhuje liška, ve čtyřech epizodách žádá o pomoc kolemjdoucí zvířata. „Trojnásobné opakování děje a potom i čtvrté s kohoutem vyžadovalo strohost ve stavbě. V tomto smyslu nedávaly výtvarné návrhy možnost plynulého vyprávění. Tři dny před termínem odevzdání návrhů výtvarné komisi jsem najednou pochopil, jak musí být film vystavěn. Proč mi vskočili do hlavy obrázky z přeslic, nechápu.“³⁵ Inspirací se Norštejnovi stalo goroděcké užité umění. Díky rámování malbami dokázal odlišit

30 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 125.

31 *Tamtéž*, s. 264

32 Edgar Dutka vzpomíná na obdobný přístup Jana Švankmajera: „Na dvacetiminutový film přinesl dvě stránky popsané svým drobným, úhledným písmem. Byl to v podstatě sujet. Ovšem kdyby nepsal věty vedle sebe, ale pod sebe, mohl by to vydávat za literární scénář. Film už měl do detailu v hlavě. Proto mu takový sujet naprosto stačil k vypracování storyboardu.“ Edgar Dutka, *Scenáristika animovaného filmu; Minimum z historie české animace*. 3. vyd. Praha: AMU, 2012, s. 64.

33 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 264.

34 *Tamtéž*, s. 165.

35 *Tamtéž*, s. 98.

jednotlivé sekvence filmu. Nešlo tu však o strukturu jako takovou, ale celkové výtvarné řešení: „Moje pracovní muka nevycházela z toho, že bych nevěděl, jak vystavět děj. V tom to nebylo. Nemohl jsem najít sjednocující prvek pro celý film.“³⁶

Shrnutý děj *Lišky a zajíce* dává tušit, jaké syžety si Norštejn volí.³⁷ Sám zdůrazňuje, že „prostota syžetu ponechává prostor pro film. A pro animaci jsou právě takové syžety, taková řešení potřebná. V tom je, pravděpodobně, jedno z jejích dramatických tajemství: je potřeba ‚narazit‘ na nějaký jednoduchý proces, a potom v této jednoduchosti odhalit jak složitost, tak hloubku.“³⁸ O samotném průběhu psaní scénáře pak v příměru hovoří jako o „vytváření mozaiky“ v „zakřiveném prostoru“. Důležité je tu stejně jako u vytváření postavy zjednodušení: „Jakýkoli scénář je třeba zredukovat do jednoduchého vzorce, a jestliže to neuděláte, nemá cenu začínat s prací, klamali byste sami sebe.“³⁹

Nelze však říci, že by u Norštejnova scénáře hrála rozhodující roli pouze výtvarná či syžetová jednoduchost. Zůstaneme-li u *Lišky a zajíce*, dostává se do hry další prvek: promítání autora do příběhu. „Pokud se tvoje práce nepotká s tvou duší, tvými duševními pochody, nikam nedojdeš. Když jsem dělal tuto pohádku a podřizoval její stylistiku folklornímu kánonu, stejně jsem myslel na ukřivděného Zajíce, na potlačený cit. Zajícův příběh byl beztak můj vlastní.“⁴⁰ Osobní rovina příběhu je nejvíce zřejmá u *Pohádky pohádek*. Ať už jde o detail ubrusu či vybydleného domu, ústřední roli hraje Norštejnova paměť. První věta synopse filmu dokonce zní: „Musí to být film o paměti.“⁴¹ Paměť je základním způsobem vyprávění, k němuž nás Norštejn směřuje. Krátkou tezí to vystihuje takto: „Film netvoří ani literární scénář, ani obrázkový scénář, ani dobré výtvarno – tvoří ho okolnosti a paměť; každý okamžik si nesete v sobě.“⁴² Znovu tu upřednostňuje okamžik před scénářem, detail před celkem. I proto, že „každý detail skrývá rysy celku.“⁴³

36 J. Norštejn, *Sníh na trávě I*, s. 98.

37 Pojem syžet tu užívám v souladu s ruskou a francouzskou tradicí jako soubor motivů, viz například Vladimír J. Propp, *Morfologie pohádky*. Přeložili Miroslav Červenka, et al. Vyd. 2. Jinočany: H&H, 2008, s. 20-21.

38 J. Norštejn, *Sníh na trávě I*, s. 93.

39 J. Norštejn, *Sníh na trávě II*, s. 30.

40 J. Norštejn, *Sníh na trávě I*, s. 101.

41 *Tamtéž*, s. 264.

42 *Tamtéž*, s. 361.

43 J. Norštejn, *Sníh na trávě II*, s. 138.

1.4 Volání do studny

Jaké základní prvky tedy dle Norštejna tvoří jeho vyprávění? V první řadě je to obrazový či zvukový detail, stojící na počátku díla. Ten je důležitější než dramatická situace či zápletka. Takový detail na sebe váže další detaily a je úzce svázán s autorovou pamětí. V druhé řadě je to výtvarná i myšlenková postižitelnost postavy, která je jednoduchá a přesně charakterizovaná. Scénář Norštejn v horším případě považuje za zbytečný, v lepším za „možnost, jak podnítit paměť, která odchází během života.“⁴⁴

I při takovém vymezení konstitutivních prvků vyprávění Norštejn nechává prostor pro tajemství. Jak je patrné v některých úryvcích *Sněhu na trávě* výše, práce s tajemstvím je pro Norštejna důležitá. Říká dokonce: „Bojím se té strohé posloupnosti v práci, kdy režisér nezačne dělat film, dokud nezformuluje jeho ideu. V takovém případě se spokojíte s opakováním nějakého vzorce a nakonec zjistíte, že vnitřní pohyb filmu dostane charakter čehosi nabubřelého, co už jste někde viděli. Když je mi už na začátku jasná idea filmu, nemohu pracovat.“⁴⁵ K horizontu vlastního poznání se přitom vztahuje, i když píše o výtvarné práci, konkrétně náčrtu hlavní postavy *Pláště*. U nedokonalých drobných kreseb dle Norštejna zažíváme „čistě psychofyzický moment. Přivádíme svůj nervový systém do takového stavu, že se to, co kreslíme, stává tajemstvím i pro nás samotné.“⁴⁶ Proces kreslení je tu přímo nutný. I v těsné spolupráci s výtvarnicí Jarbusovovou Norštejn raději vypráví o představě atmosféry než o obecné ideji: „Nehraju si na režiséra, který jediný ovládá tajemství filmu, tím spíš, že ho sám neznám. Vždycky Frančesce odvyprávím celou koncepci filmu. Od začátku do konce. Jak ho v tom okamžiku vidím. A ona se ihned zorientuje v tomto tonálním, grafickém a světelném prostoru a tím zůstává svobodná.“⁴⁷ Nutnost ponechat prostor tajemství ostatně vyjadřuje i metafora studny citovaná v úvodu kapitoly.

44 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 164.

45 *Tamtéž*, s. 109.

46 J. Norštejn, *Sníh na trávě* II, s. 120.

47 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 117.

2. Vyprávění Jurije Norštejna

Sedm dokončených a jeden nedokončený film. O čem v nich Jurij Norštejn vypráví? Nebo přesněji, o čem vypráví tyto filmy a jak? V následujících rozborech sleduji diskurzivní rovinu Norštejnových filmů.⁴⁸ Pracuji i s dramaturgickými pojmy týkajícími se příběhu, druhé složky vyprávění. Pro představu rozdělení těchto dvou složek shrnutí Seymoura Chatmana z knihy *Příběh a diskurs*: „Považujeme-li poetiku za racionalistickou disciplínu, můžeme si položit podobnou otázku, jakou si klade lingvistika ohledně jazyka: Jaké jsou nutné (a zcela specifické) složky narativu? Podle strukturalistické teorie má každý narativ dvě části: příběh (*histoire*), tj. obsah neboli řetězec události (jednání a dění) spolu s tím, co lze nazývat existenty (postavy, prvky prostředí), a diskurz (*discours*), tj. výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje. Jednoduše řečeno, příběh je to, co je v narativu zobrazeno, a diskurs je způsob, jakým je to zobrazeno.“⁴⁹

I když Chatman s pojmy operuje na příkladech filmového vyprávění, zůstává naratologie vědou literární. Proto se v rozborech zaměřuji na specifický jazyk, jakým se animovaný film vyjadřuje. Jeho jedinečnost v rámci audiovizuálních médií popisuje například Jurij Lotman: „Výchozí vlastnost jazyka animace spočívá v tom, že operuje se znaky znaků. Násobí-li přitom pohyb iluzivnost fotografie, násobí také stylizovanost kresleného záběru. Je charakteristické, že se animovaný film zpravidla orientuje na kresbu, která zřetelně vyjadřuje specifiku svého jazyka: na karikaturu, dětskou kresbu, fresku. Divákovi se tak nepředkládá nějaký obraz vnějšího světa, ale například obraz vnějšího světa v jazyce dětské kresby přeložené do jazyka animace.“⁵⁰ A právě s touto možností animace pracuje Norštejn už od počátků své tvorby.

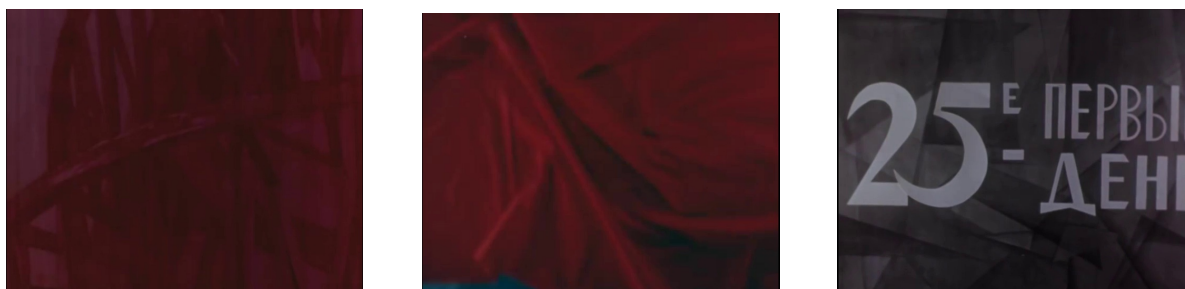
48 Pojem diskurz viz T. Kubíček et al. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*, s. 103.

49 Seymour B. Chatman, *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 18.

50 Jurij M. Lotman et al. *Tartuská škola: sborník filmové teorie 2*. Přeložil Tomáš Glanc. Praha: NFA, 1995, s. 78.

2.1 První film: *25. první den*⁵¹

Černá. Tympány. Ze tmy se vynořuje červená nepravidelná struktura, kamera švenkuje nahoru; střih na rudý šátek, pod kterým se skrývá titulek filmu na šedém pozadí: *25. první den*.



Tak začíná autorská filmografie Jurije Norštejna. Už titulkové záběry ve spojení s hudbou Dmitrije Šostakoviče o mnohém vypovídají: film je „revolučně-romantickou etudou“,⁵² název si vypůjčil z básně Vladimira Vladimiroviče Majakovského a inspiroval se i jeho grafikami.⁵³

V prvních záběrech, které následují, vidíme sloup stojící uprostřed náměstí a řadu domů táhnoucích se do dálky. Domy se střihem zdeformují tak, že nejde rozeznat, kde začíná jeden a končí druhý, v dalším záběru pak odstupujeme ještě dál a náměstí vidíme na horizontu ve velkém celku. Místo je představeno a čeká na akci. Objevuje se však titulek s patetickým textem básně.⁵⁴ Práce s mezititulky je pro *25. první den* i následující *Bitvu u Keržence* typická. Mezititulky plní funkci vypravěče: namísto souvislého vyprávění však v *25. první den* znějí hesla a citují se noviny, jejichž útržky vlají nad procházejícími obyvateli města.

Lidé se nejdřívě spěchají ukrýt. Dvěma nejvýraznějšími postavami jsou tu muž s monoklem a žena s baretem, zástupci buržoazie.⁵⁵ Když se ulice vylidní a z továren se kouří,

51 Všechny obrázky v následujících podkapitolách jsou citovány z příslušných filmů, viz jejich seznam na konci práce.

52 J. Norštejn, *Sníh na trávě I*, s. 62.

53 *Tamtéž*, s. 76.

54 „Když se ohlédnu, / co jsem prožil, / a začnu se v oněch / překrásných časech přehrabovat, / vzpomenu si vždy na jeden den – / 25. říjen 1917.“

55 Pochází z ilustrace J. P. Anněnkova, viz *Tamtéž*, s. 68.

vcházejí na scénu dělníci. Nad jejich hlavami a nad kubisticky zobrazenými střechami domů se v dvojexpozici zjeví *Petrohradská Madona* Kuzmy Petrova-Vodkina.



Právě množství přímých i nepřímých citací výtvarných děl je pro *25. první den* určující. Tendenční fabule – Říjnová revoluce – je stylisticky ozvláštněna například červenobílou grafikou Lenina, který velí bolševickým vojákům k boji. Vojáci, výtvarně naprosto nepodobní Leninově jednoduché grafice, pak pochodují s rudým praporem nad hlavou, který se však změnil v další roztančené postavy. Postavy se derou vpřed jako předvoj ideje. Střih proti nim staví z domů vylézající karikatury tlustých pánů ve fracích, kteří jsou v podstatě zmnoženými kopiemi Majakovského tendenčních ilustrací. Jejich zástupným vůdcem se pak stává otlá hlava s doutníkem vylézající zprostřed domů. Hlava se rudého předvoje leká a doutník jí vypadne z pusy.



Už v prvním Norštejnově filmu – spolurežirovaném Arkadijem Georgjevičem Tjurinem – tak sledujeme využívání základních básnických tropů k posouvání děje, jako je tomu u synekdochy muže s doutníkem či rudého šiku předbíhajícího skutečné vojáky. Stejně tak Norštejn využívá postupů montáže, jak je ustálila Sovětská montážní škola. Vezmeme-li v potaz i dvojité kódování jako základní princip animace, *25. první den* Říjnovou revoluci

kóduje pomocí dobových karikatur, obrazů i grafik a hovoří tak metajazykem o tom, jak byla revoluce znázorněna v umění.

25. *první den* pokračuje vítězstvím rudých vojáků a červenými titulkami vtisklými přímo do záběru města. Titulky, které předtím pouze vlály jako předzvěst revoluce, se teď stávají součástí fikčního světa. Stejný význam nesou i rudé praporky na puškách vojáků, kterým opět nad městem žehná *Petrohradská Madona*. Rámec příběhu revoluce je uzavřen, vypravěč v titulcích hlásá „Všem / všem / všem / všem“ a „Všechnu moc sovětům, rolníkům“ . Znovu vidíme rudou strukturu přítomnou před úvodním titulkem, která jako by upomínala, že se vracíme do současnosti, kdy je již sovětská garnitura u moci. Místo konce se však ozývá Leninův hlas. Vidíme i jeho fotografii, následuje stříh na archivní, černobílé záběry lidí v průvodu, nad nimiž vlaje rudý prapor. Lenin řeční a prapor, který odkryl úvodní titulek filmu, archivní záběry zahalí. S poslední fanfárou se objevují slova „Конец фильма“.

Je zřejmé, že stylistické prvky – titulky v obraze, montáž, citace ilustrací a obrazů či zejména Šostakovičova hudba – zastiňují jednoduchý příběh filmu. Pokud *25. první den* bereme jako adaptaci historické události, její děj je tendenční a neukazuje žádnou odvrácenou stranu revoluce. Navzdory tomu právě diskurzivní rovina – vypravěč němě hlásající v titulcích či zapojení Majakovského karikatur a kubismu – reflektuje způsob, jakým podoba revoluce v umění vzniká a jakým způsobem se ustaluje. Vyloženě kontrastní pak je spojení *Petrohradské Madony* s kubistickým pozadím: kubismus odsouzený sovětskou kritikou jako buržoazní se tu prolíná se socialistickým realismem, zároveň Petrov-Vodkin vychází z dlouhé tradice ikonopisectví i renesanční malby. Vznešené (Marie) se mísí s profánním až proletářským (dívka z lidu s kojencem u prsu), obojí Norštejn vkládá na pozadí buržoazního (kubistické pozadí). Jde tak o ironický komentář vyjadřující nezávislost umění na ideji.⁵⁶ Z výsledného filmu však byly některé pasáže filmu dobovou cenzurou vystřiženy a ironie s *Madonou* zůstává ojedinelá.⁵⁷

56 „Žalostný úděl takřka všech tvůrců, nezávisle na jejich vztahu k říjnovým událostem, je známý.“ J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 78.

57 *Tamtéž*.

2.2 *Bitva u Keržence*: ikona v pohybu

Zkušenost práce s filmovými titulky v obraze a citací výtvarných děl uplatňuje Norštejn i v následujícím filmu. *Bitva u Keržence* už není zpracováním historické události, ale mýtu. V jeho zpracování se Norštejn spolu s režisérem Ivanem Ivanov-Vanem inspiroval operou *Pověst o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii*. Hudba Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova celým filmem zní a je určující pro jeho strukturu. Sám Norštejn *Bitvu u Keržence* označuje za „pokus spojit barvu a rytmus, rytmus a hudbu.“⁵⁸ Výrazná výtvarná stránka filmu pracuje s freskami a ikonami ze 14. až 16. století snímaných v anamorfickém formátu.⁵⁹

Film začíná záběrem na vodní hladinu zrcadlící město. Švenkujeme nahoru k městu samému, slyšíme dunění zvonu. Ten ohlašuje shromáždění k boji: vidíme opuštěné lodě, pluh či vůz, jehož koně vede liduprázdným městem opozdilý voják. Vidíme i opuštěný stůl s ještě hořící svíčí, stejně tak do dřeva zaseknutou sekeru, upomínající na před chvílí prováděnou práci. Pár vojáků spěchá stejným směrem, dětská houpačka se houpe, jako by ji teprve teď opustilo dítě, a kamera švenkuje městem tam, kam vojáci směřují: do veliké síně, kde se shromáždilo vojsko. Mezi dvěma zástupy měšťanů a vojáků prochází „kněžna“,⁶⁰ jak ji nazývá Norštejn, alias princezna Fevronie v Rimského-Korsakovově opeře.



58 J. Norštejn, *Sníh na trávě I*, s. 236.

59 Tento formát je v Norštejnově filmografii ojedinělý. Všechny statní filmy jsou snímány ve formátu 4:3.

60 *Tamtéž*.

Podobně jako *Petrohradská Madona* v předchozím filmu, i postava kněžny výtvarným řešením a umístěním v rámci děje nabývá několika významů. První vyplývá z inspirace pravoslavnými ikonami, ozvláštněné jednak animací (když kněžna přichází v prvním velkém celku, vidíme pod záhyby bílého roucha kráčejíci nohy), druhak hudbou, která nepochází z druhého dějství, kde Fevronie oblékne svatební šaty, ale ze samého začátku opery, kdy hrdinka stále žije v lesích a poprvé se setkává s princem. Další zvláštností jsou obličejové: zatímco ten „madonin“ vidíme zpřímá, což je pro ruskou ikonu pozdního středověku netypické, tvář dítěte v jejím náručí dokonce nevidíme vůbec. V souladu s tímto řešením je i pozdější záběr kněžny z profilu: dítě je od nás odvrácené, vyniká pro ikonopisectví příznačná kresba šatů. Výjimečnost kněžnina obličejové zdůrazňují i obličejové ostatních dam v sále: všechny jsou v souladu se stylem ikon zachyceny pod mírným úhlem, žádný zpřímá či zcela z profilu. U postav měšťanů, stojících v zástupu, dokonce vidíme okraje jejich plochých, vystřižených těl. Výsledkem je zcizovací efekt, upozorňující ještě provázaněji než přímé citace v 25. *první den* na schopnost animace rozhýbat výtvarné dílo.

Pojetí kněžny je pak důležité pro celkovou stavbu *Bitvy u Keržence*. První epizoda začínající zvonem a shromážděním pokračuje loučením žen s vojáky, jakož i kněžny s knížetem. Opuštěný stůl s planoucí svíčí teď halí tma. Vojáci se i s knížetem shromáždili v sedlech na kraji jezera. Proti nim stojí v dalším záběru kněžna, noc za zády: dívá se, jak vojáci mizí za kopcem. Kamera se pak jízdou vzdaluje od kněžny a vidíme, že za jejími zády není jen noc, ale i celé město.



Záběr tu však nekončí. Noc s městem najednou vybledne a za zády kněžny se objeví popraskaná zeď. Pak vybledne i kněžna a my zůstáváme se strukturou prasklin, dokud nestřihneme zpět na rozostřený stůl se svící, jejíž plamen se v nastalé tmě ještě chvíli třepotá, dokud tma neoznámí konec epizody. Práce s tématem paměti, kterou u Norštejna ještě uvidíme, tady dostává své první odstíny. A pokud viditelná ploška měšťanů či kněžnin obličej upozorňovali na výtvarný zdroj filmu, popraskaná zeď upomíná dokonce na původní umístění ikon a jejich podléhání zkáze.

Podobná zeď tvoří pozadí i v další epizodě. Tatarští jezdci za sebou mají postupně šednoucí či tmavší zeď se žlutými prasklinami. Právě barvy odlišují obě armády: zatímco tatarští jezdci mají černé zbroje a v některých záběrech je vidíme jako siluety, vojáci z Kitěže mají bílé helmy a červená kopí. Červená barva s blížícím se střetem dominuje i jejich pozadí. Když ke střetu dojde, stávají se v jednu chvíli obě strany jednolitou masou. Už při příjezdu se Tataři stávají vlnami, ve vlnách teď zvedají svoje zbraně. Od hladiny odrážející městské hradby na začátku filmu se tak dostáváme k obrazu důležitému i pro vyznění závěrečné epizody. Ta začíná po bitvě: vidíme těla padlých, tmu a záblesky tatarských jezdců. Hudba utichá, znovu se ozývá zvon a ze tmy vystoupí postava s nasvíceným pozadím a obličejem: duch padlého vojáka. Postupně se zjevují další, slyšíme dusot kopyt a vidíme mihnoucí se Tatary. Z dalšího záběru na Kitěžské vojáky pak přejdeme ke štítům a kopím ležícím na bojišti. Ty podobně jako předchozí záběry letících šípů či nastavených kopí zástupně označují padlé vojáky. Švenkujeme nahoru bojištěm ke kopci, za nímž truchlí kněžna.



Její linka se tím uzavírá: tam, kde v předešlém záběru uzavírajícím první epizodu stálo město, je teď pusté bojiště.

Kněžna mizí v prolínačce a záběr se zbarví do modra: vidíme vodní hladinu, která se čeří větrem. Postupně se v ní objevují hradby města. Modrá a zelená jsou barvami pozadí následujících záběrů, v kterých sledujeme znovuvystavění města. Truchlící kněžna, jež v opeře hraje roli i v posledním dějství, se už neobjevuje. Místo ní se Norštejn s Ivanov-Vanem soustředí na všední výjevy práce s nástroji: muži sekají sekyrou dřevo, zbavují pořizem kmeny kůry či žnou stohy obilí. Nejdelší sekvence s obilím představuje chronologicky cestu od orání a zasetí přes ukutí srpů, sklizeň a mlácení až po upečený chleba. V rukou jej drží vousatý muž, ve velkém detailu chléb rozlomí.



I přes jasné ideologické konotace tak sekvence sklizně končí obrazem, který připomíná oběť vojáků skrze svátost přijímání. Město je v bezpečí, dole pod hradbami už stojí další šik a na louce běží děti spolu s poskakujícími kůzlaty. *Bitva u Keržence* začínala zvony domobrany a končí fanfárou: její příběh je podobně jako u *25. první den* příběhem boje, vítězství a následné obnovy, je vyprávěný ve třech epizodách a inspirovalo ho ruské výtvarné umění, jakož i skladba ruského skladatele. Následující film proto představuje v Norštejnově filmografii zlom: od historických námětů se přesouvá k pohádkám či bajkám, od přímých citací obrazů či fresek přechází k plně vlastnímu stylu.

2.3 Třikrát *Liška a zajíc*

Liška a zajíc, Norštejnův třetí autorský film, dobře ilustruje přechodnou fázi výtvarného stylu. Postavy zvířat navržené výtvarnicí Frančeskou Jarbusovovou již nečerpají inspiraci z vývarného umění, naopak pozadí, na nichž se bajka odehrává, jsou zpracováním goroděckých maleb. Ve *Sněhu na trávě* o nich Norštejn píše jako o rozhodujícím stylotvorném prvku.⁶¹ Podobně zásadním prvkem vyprávění je zapojení hlasu vypravěče. Hlas herce Viktora Chochrjakova vypráví vše, od „bylo, nebylo“ po hlasy zvířat. (Výjimkou je zajícovo volání či pláč a kohoutí kokrhání.) Nejprve se dozvídáme, že „liška žila v domečku z ledu“ a „zajíc v dřevěné chýši“. Zajíce pak vidíme, jak si brnká na balalajku a zatápí v kamnech. V dalším záběru už stojí venku v zimní krajině a volá, ozvěna se nese zapadaným lesem k lišce, která si libuje, jaký má „čistý, skvělý, skutečně křišťálový palác“. Bruslí po jeho podlaze, zatímco v dálce zní ozvěna zajícova volání.



Výtvarná stylizace inspirovaná goroděckým užitným uměním konce 19. století je patrná už v úvodních záběrech. Vzorované zdi a střecha obou příbytků či struktura omrzlých větví předznamenávají rámování užité v celém filmu. Vidíme ho v další části, která rychle ukončuje expozici: přichází jaro, přes záběry zimní krajiny se sroluje vzorovaná tapeta s květinami a ptáky a liščin domek roztaje v louži s rybou. Je jasné, kam se liška vydá.

Podobně jako v *Bitvě u Kerzence* Norštejn stíhá z nic netušícího zajíce na blížící se lišku. Proti sobě staví rytmicky odlišné prvky, což odráží i hudba Michaila Mejeroviče, se kterým Norštejn spolupracoval i na dalších filmech: hudební motivy drží krok s tempem

⁶¹ J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 98.

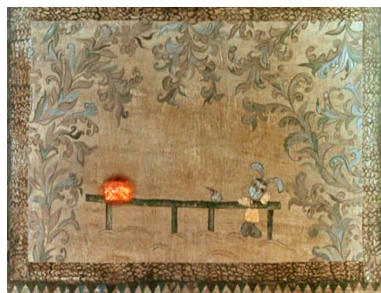
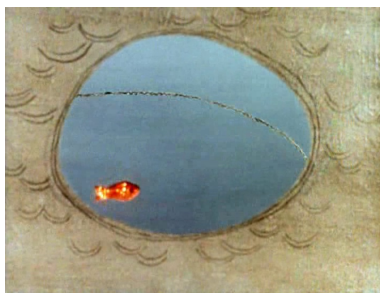
obrazu, výrazný takt zakončí zajícův vyhozov. Zajíc přitom není vyhozen jen ze svého domu, ale i z pozadí, před kterým dům stojí. Ocitá se tak v tmavém lese. Jak uvidíme později v záběru ukazujícím dům i se třemi přilehlými prostředími, která se rozkládají kolem a v nichž sídlí zvířata, která zajícovi postupně pomáhají, každé pozadí má své místo.



Ze záběru je patrné, jak Norštejn pracuje s prostorem: kamera často švenkuje z jednoho vzorem rámovaného pozadí na druhé, jako diváci to však chápeme coby přesun do jiného prostředí. Každé pozadí má určující barvy, v každém jsou jiné rekvizity. Přiznaná fikční povaha díla podobně jako vystřížení měšťanů v *Bitvě u Keržence* umožňuje zkratku.

Bajka má jednoduchý příběh: poté, co je zajíc vyhozen z domu, slyší jeho nařikání vlk. Rozhodne se zajíci pomoci, liška ho však zažene a vlk se staženým ocasem uteče. Stejně dopadne i pokus medvěda a býka. Až kohout se šavlí a dýmku se nenechá liškou zastrašit: vyžene ji z domu a společně se zajícem se nastěhují zpátky. Výtvarné umístění všech tří epizod vedle domku, kdy medvěd, býk i vlk nakukují přes okraj svých maleb a sledují, jak si povede kohout, umístěním zdůrazňuje význam čtvrtého, posledního pokusu. Zároveň jde o synekdochu: celého vyprávění, ale i jednotlivých prostředí. Ta nejsou jen jedním vymezeným čtvercem, ale spolu s postavami se táhnou prostorem. A to nejen horizontálně, jak jsme u ploškové animace zvyklí, ale i vertikálně (například švenk na smutného zajíce po vlkově nezdaru) či do hloubky prostoru (útek býka za kopec a jeho návrat s kýblem na hlavě).

Rozlišení jednotlivých částí neprobíhá jen pomocí pozadí a jejich prostorových řešení. Každé ze zvířat doprovází jiná hudba, a to jak při setkání se zajícem tak při souboji s liškou. Hudba nemá jen rozlišující funkci: když vlk nevyžene lišku, pláče zajíc u rybníka, který zbyl z liščina ledového domku. Lesknoucí se ryba zajíci připomene oheň v kamnech, z ohně se v obraze stává vzpomínka a zajíc slyší i vidí sám sebe uvnitř domu s balalajkou.



Zajícovo vzpomínání se přeruší zazněním gongu a příchodem medvěda. Podobně jako hudba přitom každé ze setkání s dalším zvířetem odlišují i rekvizity a zajícova nálada. Zatímco vlk vyskočil v lese s příborem a chystal se zajíce sníst, medvěd sbírá květiny. Když se medvěd ptá, proč je zajíc smutný, zajíc začne nadávat a medvěda vyžene ze záběru. U vlka přitom jen smutně konstatoval, co se mu přihodilo. Býkovi pak zajíc smířeně oznamuje, že se ani vlkovi, ani medvědovi nepodařilo lišku vyhnat. Býk se rozhodne sám, sám také odbíhá a my ani nevidíme, jak se do domu dobýval: syžet pokračuje rovnou býkovým úprkem s kýblem na hlavě.

Snese se noc a vyjde slunce. Slyšíme kokrhání. Kohout v botách s šavlí u pasu vyráží pochodovým tempem, dokud nenarazí na zajíce. Ptá se ho, co se stalo, zajíc vysvětluje, kohout si nacpává dýmku. Když se dozví o lišce, vyráží na pomoc. Švenkujeme tedy dál po známém pozadí, na kterém stojí zajícův dům. Zajíc kohouta varuje, že už se o to samé pokusila větší zvířata, kohout suše opáčí: „Zkusíme to.“ Samotný souboj lišky s kohoutem má tři přesně hudbou i gesty rytmizované části: nejprve si kohout narovná hřebínek, zakokrhá a vyrazí s tasenou šavlí do domku. Liška ho vyhodí, kohout se nevzdává: zabafá z dýmky a vrazí zpět dovnitř. Vypadne znovu ven s utrženým ocasem. Zabafá podruhé a vrhá se na lišku, divoké žestě umlknou a z domku stoupá červené pero, jež sledují ostatní zvířata, nakupená kolem ústředního pozadí. Zdá se, že vše je ztraceno. Medvěd, býk

i vlk se schovají, zajíc zůstává. Chytí pero do tlapky, v druhé ruce drží dýmku. Potáhne si, zakašle a chce vrazit s klacíkem dovnitř, medvěd ho však zarazí. Zajíc se mu vysmekne z náručí a jde kohoutovi na pomoc, z domu proti němu vyletují věci i kohout umazaný od sazí. Nakonec vyletuje i liška a se zvonečkem v ruce utíká pryč. Vítězný kohout vypadlé pero podává medvědovi a vypravěč oznamuje, že „od těch dob žili zajíc i kohout šťastně v domečku“. Idylu vyruší jen zazvonění zvonečku v dálce, při kterém kohout tasí šavli a chystá se k boji. Obraz domova v zimní krajině, který film otevíral, jej i uzavírá.



Norštejnův způsob vyprávění se tak mění nejen hlasem vypravěče, ale i celkovým uspořádáním, kdy struktura části odráží strukturu celku. Doslovně to ilustruje výše citovaný záběr se zajícovým domkem a třemi přilehlými prostředími, z hlediska vyprávění pak kohoutův závěrečný souboj. I on má tři fáze a využívá rekvizity spolu s hudbou k určení nálady a tempa. Jak uvidíme v následujících rozborech, všechny tyto postupy ukazují směr, jakým se Norštejn s Jarbusovovou a dalšími spolupracovníky vydali. Stavba dramatu v *Lišce a zajícovi* není složitá: řešení základní dramatické situace (zajíc přijde o domek vinou lišky) sledujeme chronologicky ve třech variacích a závěrečném úspěchu. Pozornost diváka je tak směřována od fabule k syžetu, od celku k jednotlivým částem. Přidané detaily jako kohoutova dýmka či lesklá ryba se stávají autorovým gestem, výrazem jeho poetiky a prostředkem básnického jazyka. A právě takové drobnosti tvoří jádro i u dalšího Norštejnova filmu.

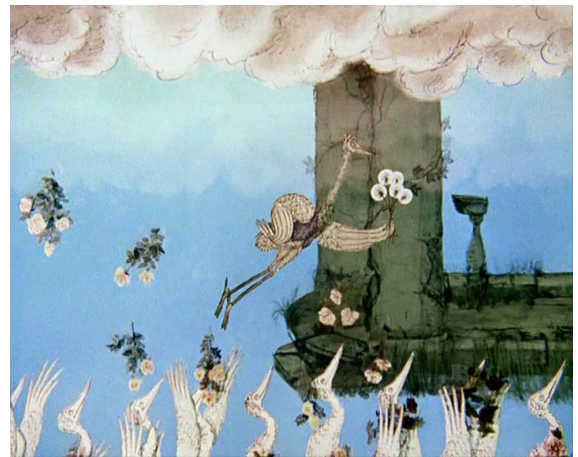
2.4 „Cha!“ – „Cha!“: *Volavka a jeřáb*

Úvod další bajky *Volavka a jeřáb* připomíná práci s textem v prvních Norštejnových filmech. Na pozadí titulků vybuchuje ohňostroj. Podobně jako u archivních záběrů oslav revoluce ve 25. *první den* jde o kombinaci hraného filmu s animací. Zároveň záběry předznamenávají ohňostroj ve tří čtvrtinách děje, při kterém vynikne osamělost obou postav. Těmi jsou jeřáb a volavka: a ještě než nám vypravěč oznámí, že „žil byl jeřáb“, vidíme oba ptáky v pro ně typické situaci. Jeřáb ukrytý za amforou pozoruje volavku, která prochází kolem. Ale když se za ní jeřáb vydává, zastydí se. Volavka se uchichtne a odchází.



V několika záběrech je tu představen základní konflikt filmu: vždy, když se jeřáb rozhodne, že by si volavku chtěl vzít za ženu, volavka svolí, ale pak ho odmítne. A stejně tak, když si to volavka později rozmyslí, odmítne ji na oplátku jeřáb. Vzájemné špičkování Norštejn variuje a dává tak vyniknout osamělosti obou postav, jako i funkci pozadí a rekvizit, které nesou významy jejich gest.

Jeřáb nabízí zasnoubení první. Hlasem vypravěče přemýšlí, že by volavku měl požádat o ruku proto, že vypadá jako jeho druh: má jeřábí „zobák, naše dlouhé nohy“. V představě se pak zamilovaný jeřáb vznáší v oblacích, zasypáván kyticemi vyhazovanými křídly mnoha volavek, přičemž sám v ruce drží obyčejnější kyticí z odkvetlých pampelišek. Představa ho doslova nese až na práh ruin, které volavka zvelebuje.



Jeřáb se zeptá, je-li volavka doma, ta se rozrušeně ozývá. Zkráší se náhrdelníkem z jeřabin a ostýchavě pozve jeřába dovnitř, zatímco sama vsedne na houpačku zády ke vchodu. Jeřáb vejde a trapně stojí s napřaženou kyticí, po chvíli ticha si upraví svůj elegantní šátek, odkašle si a usazený na lavici prohlásí: „Vezmeš si mě?“ V jednom detailním záběru vidíme rozmýšlející se volavku, která se na jeřába otočí, vidí jeho hrdý výraz a sama se škodolibě usměje. Foukne do odkvetlých pampelišek, jeřába odmítne a ještě mu vysvětlí, že nemá žádnou šanci stát se ženichem: nelétá, má příliš malé šaty a je držgrešle.

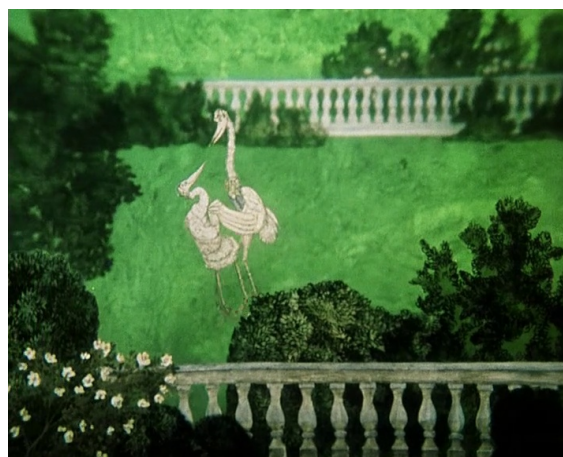


Poníženému jeřábovi nezbývá než utéct. Volavka však v tu chvíli začíná litovat. „Proč jsem mu vlastně řekla ne?“ ptá se a hledí do krajiny za doprovodu smutné hudby.

Právě hudba Michaila Mejeroviče pomáhá rytmizovat rychle se opakující děj. Jeřábovo přemýšlení i představu například doprovází žestě v pochodovém rytmu, samotné dvoření podbarvuje balalajka a klavírní motiv. Ve chvíli, kdy jeřáb znervózní a žádá volavku o ruku, změní se rázný pochod z jeho představy v hravou parodii stejné melodie. V rámci

několika taktů tak dokáže film měnit náladu z romantické ve výsměšnou. A pochod v podání žesťů zaznívá znovu, když volavka jeřába vyhání ze svého příbytku. Jeho funkce se tak mění nejen v závislosti na situaci, ale i centrální postavě: pokud na začátku vyprávění sledujeme jeřába, zůstáváme teď s osamělou volavkou. Odmítání a žádosti o ruku sledujeme rovnoměrně z hlediska obou postav.

Volavčino rozhodnutí je tak jako u jeřába zobrazeno představou: volavka sní o tom, jak spolu s jeřábem tančí na louce mezi keři. V prvním a třetím plánu vidíme okrasná sloupořadí. Volavčina představa připomíná architekturu rozvalin, které obě postavy obývají, ale zelené pozadí dává scéně (podobně jako modré nebe v jeřábově fantazii) zcela jiný nádech.



Při návratu do skutečnosti Norštejn využívá ostrého střihu, kdy se z volavčiny mysli ocitáme rovnou u uraženého jeřába. Zobrazení postav je analogické: jeřáb se ve svém letu dostal až na práh volavčina obydlí, volavka na konci svého vysněného tance stojí přímo před jeřábem. I ona ho žádá o ruku, i ona je odmítnuta. Na opakování nás Norštejn nenechá dlouho čekat. Hned po volavčině odchodu jeřáb zalituje, že ji odmítl, a běží za ní vysokou travou. Přes sebe přehodí mokrou vestu. Volavka se mu samozřejmě vysměje, hudební pochod zaznívá znovu a jeřáb odkráčí zhrzený pryč. Jenže začíná pršet a volavka si celou svatbu – opět – rozmyslí. Běží zpátky a celá zmoklá si říká, že „je lepší žít v páru než sám.“ Jeřáb si v obrazové zkratce představuje, jak pod slamněným kloboukem, který drží v rukách, stojí volavka. Ale když k němu doběhne ta skutečná, povýšeně ji odmítne.

Nekonečné námluvy vrcholí zmíněným obrazem ohňostroje. Nejlépe v něm vyniká Norštejnova schopnost věnovat oběma postavám ve vyprávění stejný prostor: v dlouhém švenku, který začíná u volavky sledující výbuchy rachejtlí na noční obloze, přejedeme k jeřábovi pozorujícímu stejnou podívanou v totožné kompozici.



Prostor bažiny s vysokou travou a ruinami je jasně vytyčen, obě postavy žijí blízko sebe. Zároveň vidíme – a slyšíme – jiný prostor v dálce, kde se smějí lidé odpalující ohňostroj. Norštejn tak jednoduše zdůrazňuje osamělost obou nerozhodných ptáků a nevyhnutelnost jejich setkávání.

Změny v prostředí ukazuje i další, závěrečná sekvence. Začíná záběrem na volavku choulící se v chladu svého příbytku. Slyšíme volání: po obloze letí hejno stěhovavých ptáků. I ve zvuku zvýrazněný vítr oznamuje blížící se zimu. Jeřáb však nezahálí a nese volavce kamna. Dobrý skutek oba ptáky na chvíli sblíží, sednou si zády k sobě v ruinách síně podpírané sloupy a jeřáb dokonce odloží svoji marnivost, když si sejme ozdobný šátek a navleče ho na slamák, který daruje volavce. Jestliže předtím si postavy vysnily námluvy každá zvlášť, tentokrát se jejich představa sloučí: jeřáb s volavkou tančí zaliti oranžovým světlem za doprovodu valčíku. I ten však přeruší žestě ve chvíli, kdy se z tance stane škodolibá hra se slamákem. Klobouk končí na jeřábově hlavě, dopálený jeřáb popadne kamna a shodí je na zem. Kamna se rozpadnou, volavka však uraženému jeřábovi říká: „Jeřábku, já se za tebe vdám.“ Uražený jeřáb jen zakašlá a nám je jasné, že přijde odmítnutí: volavka si sejme svůj náhrdelník z bobulí a vloží je do košíku, odkud se bobule rozsypou do řeky.



Práce s rekvizitami je zřejmá: svoji roli proměnil jak slamák (pod kterým si dříve jeřáb představoval ideální volavku), tak náhrdelník, kterým se volavka vyzdobila poprvé. I v repetitivním narativu tak vzniká oblouk a pocit, že se blížíme k jeho konci: volavčin smutek se zdá definitivní. Vyjádřen je přitom obrazem rozsypaného náhrdelníku.

V posledním záběru, kde vidíme obě postavy, se tedy jen ve zkratce odehraje další typická situace. Volavka jde deštěm, jeřáb ji dožene a snaží se ji skrýt pod deštníkem. Místo detailních modelů postav vidíme jen siluety v dešti. Volavka samozřejmě odmítne, jeřáb jí deštník vrazí do ruky a odbíhá pryč.

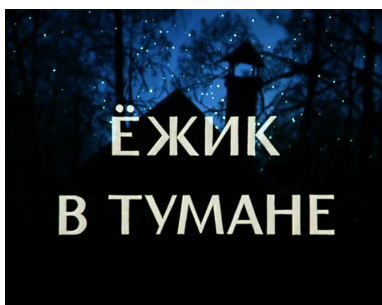


Znovu tedy rekvizita – tak jako kamna – nese význam jeřábova záměru, zároveň i volavčiny osamělosti. Volavka stojí sama s deštníkem. Záběr se oddaluje a z dešťového oparu vystupují větve se závěrečnými titulky. Vypravěč rezignovaně oznamuje: „A tak pořád chodí, sem tam... jeden za druhým.“

2.5 Pohled Ježka v mlze

Oproti opakující se epizodické struktuře *Volavky a jeřába* nese další Norštejnův film známky tříaktové stavby. Děj filmu i původní pohádky Sergeje Kozlova je prostý: ježek se vydává za medvědem tak jako každý večer. Na své cestě se však rozhodne prozkoumat bílého koně v mlze. A v mlze se také ztratí. Setkává se tam s předměty a zvířaty, která podněcují jeho strach i zvědavost. Když už se ježek rozhodne mlhu opustit, spadne do vody a málem se utopí. Nakonec se však zachrání na hřbetě ryby a konečně přichází ke strachujícímu se medvědovi. Ježkův pohled na skutečnost však není takový jako před cestou. A právě ježkovo vnímání stojí v centru Norštejnovy pozornosti.

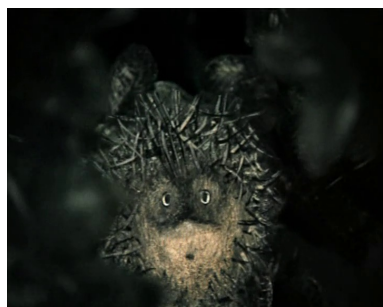
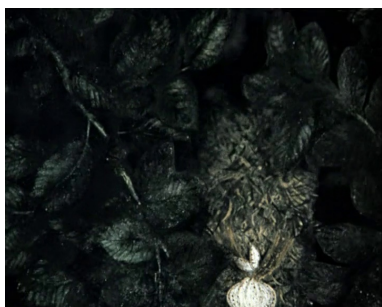
Film začíná záběrem s názvem filmu: modré noční nebe s hvězdami dává vyniknout siluetě medvědova domku. Jak se dozvídáme od vypravěče, ježek chodí za medvědem počítat hvězdy. Společně sedí na lavici a popíjejí čaj se zavařeninou, kterou ježek nese v uzlíku. Projde dvěma lesíky a zastaví se na kopci. Kolem hlavy mu prolétnou můry.



Hned první setkání s můrami i ježkovo zastavení pod hvězdami ukazují jeho zvědavost. Když tedy ze třetího lesíku za ježkem vyráží výr a chce ho vystrašit, ježek si ho učarován hvězdami a louží, ve které se hvězdné nebe odráží, ani nevšimá. Pokračuje ke studni, do které zavolá. Ozvěna se nese krajinou a volání do studni po ježkovi zopakuje i výr. Hlavní postavu s její dominantní vlastností (zvědavostí) pronásleduje zvláštní antagonista.

Když ježek kráčí od studny, mumlá si pro sebe. Co asi řekne medvěd, až za ním dorazí? V Norštejnově filmografii je to poprvé, kdy postava sama vypráví. Což podporuje i odlišnost hlasu vypravěče Vjačeslava Něvinnyjho a ježkova hlasu Marije Vinogradové. Odlišení dvou projevů dává v *Ježkovi v mlze* důraz právě na pocity hlavního hrdiny

prodírajícího se listy. Přichází totiž klíčový moment: když se ze záběru sledujícího bodliny spěchající podrostem a protizáběru ježkovy udivené tváře jdoucí proti kameře vynoříme na mýtinu, za kopcem stojí v mlze bílý kůň.



Ohromený ježek se zastaví, kůň dýchá. Ústřední hudební motiv podpoří tajemství koně a ježkovu fascinaci. Záběr se jemně přiblíží a vypravěč říká: „Zajímavé, zamyslel se ježek. Když kůň leží a usne, udusí se mlhou?“ Mezitím ježek natáhne nohu, dotkne se mlhy a postupně do ní celý vejde.



Ježkovo rozhodnutí spouští děj. Jeho motivací je hlavně zmíněná zvědavost, spíše než ježka pronásledující výr, který se vytratil, aby se mohl vynořit později. Ani hudba provázející ježkův sestup není tak tajemná jako motiv koně: zní stejná melodie jako v úvodních titulcích se siluetou domu. Dramatické – ježek se ztrácí v mlze – je oddramatizováno tak, aby vyniklo tajemství, které ježka vede.

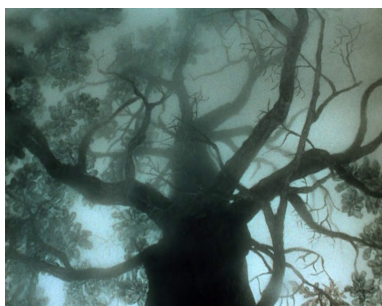
I na cestě za tajemstvím však přicházejí překážky. Norštejn pomocí hudby a zrychlujícího se tempa stříhové skladby začíná ježka vystavovat věcem uvnitř mlhy, tedy věcem, které nejsou na první pohled rozpoznatelné či očekávatelné a proto z nich může mít ježek strach. Například když chvíli stojí v mlze a volá na koně, ozve se rychlý smyčkový motiv a ježek se poleká padajícího listu. Suchý list však neškodně spadne na zem a zpod něj vyleze šnek. Švenk odhalí udiveného ježka, který list pozoruje a zvedne ho ze země. Z listu

působícího nebezpečně se tak okamžitě stává předmět, který si ježek může prohlédnout i ohmatat.



To však není případ slona, jehož dýchání se ozve vzápětí. Slon stejně jako kůň zůstává ponořený v mlze. Ježek si prohlédne jeho obrys, položí list na zem a opatrně odkráčí pryč. Záběr však zůstává na listě ležícím v trávě a z mlhy se vynoří hlava koně. Pátrá pyskem v trávě a frkne, čímž odvine list stranou. List se z ježkovy ruky dostává zpátky tam, kam patří: do tajemného světa mlhy, k bytostem, které vidí jen v náznacích.

Následující sekvence sleduje ježka, kterého sice vyleká prolétající netopýr, můry nebo houkání výra, ale jehož pohled zůstává udivený. Díky tomu dokáže tancem zesměšnit hmyz a na adresu výra utrousit jen: „Cvok.“ Strukturně však sekvence předjímá pozdější, po nalezení velikého stromu následující část. Epizoda u stromu je přitom klidnou hudbou i délkou záběrů zastavením před vyvrcholením ježkova strachu v polovině filmu. Ježek nachází na zemi větve, s její pomocí nahmatá v mlze kmen stromu. Odloží do trávy uzlík se zavařeninou, jde ke stromu a zadívá se do jeho koruny. V subjektivním záběru kmen obcházíme spolu s ježkem: větve stromu se točí, ježek zkoumá i díru v kmeni a když nahoře spatří padající list unášený větrem, zaslechne v dálce hlas. „Ježku!“ volá medvěd.



Celá část je kontrastní k následující sekvenci. Ježek si vzpomene, že někde zanechal uzlík se zavařeninou. Myšlenka je vyjádřena silně stylizovaným záběrem uzlíku na černém pozadí.

Ježek se vyleká, hudba zrychlí: v dlouhém rychlém švenkování sem a tam pobíháme spolu s hledajícím ježkem. Ale u paty stromu uzlík není. Ježek se tedy musí vrátit do mlhy, tma ho obestoupí, ježkův strach roste a vidíme první z velkých detailů jeho obličeje. V trávě před ním však něco svítí.



Match-cutem ze světlušky stříhá Norštejn rovnou na ježka nesoucího ji na větvi coby pochodeň. Prochází lesem za znění triumfální hudby, pomocí světla jako by se tajemství mlhy na chvíli rozestoupilo a ježkovi bylo dáno do něj proniknout. Světluška ale odletí a ježek zůstává zcela sám v prostoru ještě tajemnějším než předtím. K rychlému vystřídání nálad se připojuje i následující svižně střížená sekvence, v Norštejnově filmografii ojedinělá využitím rapidmontáže a převrácených záběrů.

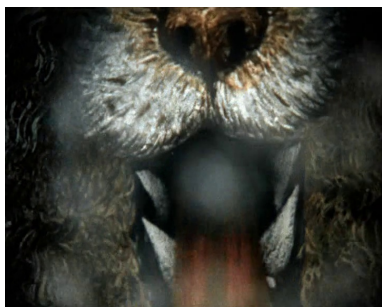
Nejprve ježkovým pohledem vidíme výra nořícího se z mlhy. Tentokrát však už výr nepůsobí jako neškodný cvok: provází ho temný smyčcový motiv. Ježek utíká, z druhé strany však přilétá netopýr. Ježek běží zpět, ale před sebou vidí siluetu slona; ježek běží; výr; letící netopýři; padající list; šnek: to vše v rychlém sledu, dokud se v dálce znovu neozve medvědovo volání, na chvíli nás vytrhující ze sledu obrazů. Sekvence pak po další rapidmontáži výra, netopýra, šneka, slona a listu končí detailem psa.

Na první poslech je spojení hudby a obrazu v sekvenci jasné: skladba Michaila Mejeroviče připomínající svou dramatickostí Šostakovičovy kvartety má souznít s ježkovým strachem, případně s chaosem rychlé montáže, které kameraman Alexandr Žukovskij docílil „pookénkovým efektem dvojité expozice“.⁶² Při pozornějším rozboru se ukazují jasné tvůrčí kroky: Norštejn animuje letící netopýry v rámci jednoho hudebního motivu, stejně tak se při jeho opětovném zaznění rozestoupí mlha před slonem. Spojení obrazu a zvuku probíhá jak

62 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 183.

na tematické, tak pohybové úrovni. Vzniká však i rovina třetí. Když Norštejn popisuje důvody, proč zakreslil storyboard *Ježka v mlze* jako zvukově-obrazovou partituru spojující záběry pomocí křivek, píše: „Mám na mysli nejen zvukovou nebo tonální křivku, ale i křivku syžetových uzlů, citových výstupů i emocionálních vzednutí, takže okamžitě uvidím zhuštění a je mi jasné, jestli se kupí plynule nebo zčistajasna explodují.“⁶³ Pro výslednou emoci ježkova úleku proto není potřebné, aby se divák dokonale orientoval v prostoru (viz krátké, dvouokénkové záběry výra, který se jednou objeví vlevo a podruhé vpravo, anebo v montáži převrácené záběry slona a šneka). Ježkův úprk má vnitřní logiku, opsanou už v popisu sekvence výše: ježek nejprve utíká od výra, pak od netopýra a zase zpět. Přesto je záběr útěku od netopýra řešen nekonvenčně jako svého druhu protipohled a na rozdíl od všech ostatních záběrů tu vidíme ježka z nadhledu: místo mlhy vidíme trávu pod jeho nohama. A tato simulace protipohledu netopýra obsahuje téma pohledu na zvíře jako takové.

O němž ještě více vypovídá sekvence závěrečná trojice záběrů. Pár okének dlouhé přiblížení bodlin ježka padajícího na zem vystřídá detail psí tlamy: hudba ztichne, ozývá se rychlý psí dech. Stříháme na ježkův udivený pohled, z celého filmu nejbližší záběr na hlavní postavu.⁶⁴ A pak odskok na celek, kde vidíme krčícího se ježka a hlavu psa.



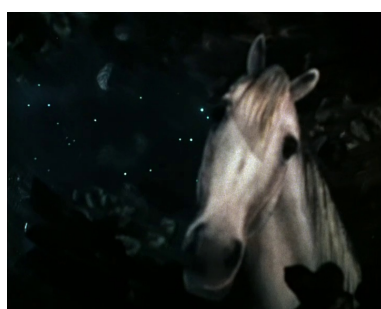
Svým umístěním v celkové stavbě díla záběry v první řadě ukončují honičku v mlze, to znamená dynamické spojení hudby a smršťe obrazů. Třetí záběr proto trvá dlouho, dokonce v něm plynule přešvenkneme na ježka, když pes odbíhá na tajemné zapískání kdesi v mlze. Ježek znervózní, chce utéct: stříh, ježek zůstává se zavřenýma očima na místě, protože pes se vrátil a nese mu i uzlíček se zavařeninou.

⁶³ J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 187.

⁶⁴ Viz „dramatizace děje velikostí záběru“, J. Kubiček, *Úvod do estetiky animace*, s. 32.

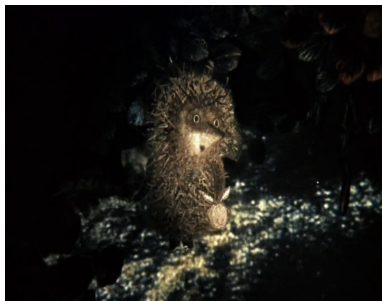
Celou část v mlze ukončí opakování medvědova zavolání v dálce. V rovině významu se tak podtrhuje nesourodost ježka a světa v mlze. Jestliže se výrovi, který ježka od počátku pronásleduje, teprve teď podařilo vyděsit ho jen proto, že tiše vykoukl z husté mlhy. Přidal se tak k ostatním němým tvorům, kteří jsou na rozdíl od medvěda ježkovi v rámci fikčního světa neznámí. Rychle na sebe střižené, krátké záběry v sekvenci můžeme chápat jako ježkovy představy znovu připomínající, co všechno ještě v mlze bylo ukryto a působilo nebezpečně. Z navození takového dojmu strachu v divákovi vyplývá, že ježek je více postavou než skutečným ježkem. Což zní vzhledem k jeho stylizaci banálně, ale podíváme-li se na ostatní zvířata, banální to není: netopýři, slon, výr i pes jsou i přes svou výtvarnou stránku právě skrze ježkův vyděšený pohled zvířaty tak, jak je nahlížíme my. Ježek je plně polidštěn: mluví, chodí po dvou, nese uzlíček a dokonce si, jak ještě uvidíme, uvědomuje vlastní smrtelnost. Což zdůrazňuje odlišnou povahu ostatních zvířat v mlze, například psa, který je prostě psem (zívne, přiběhne, když na něj kdosi zapíská) či netopýrů, kteří tiše proletí nad ježkovou hlavou.

Ani další ježkova cesta není jednoduchá. Poté, co se s nalezeným uzlíkem rozhodne mlhu opustit, padá do vody. Zvuk žbluňnutí nás přesouvá do tmy, ve které rozeznáváme lesknoucí se hladinu řeky. Ježek se na hladinu vynoří a po zádech pluje po řece, uzlík na prsou. „Jsem promoklý. Asi se utopím,“ říká si ježek a přitom nad sebou spatří hvězdnou oblohu s hlavou bílého koně.

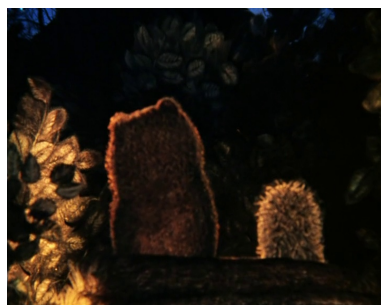
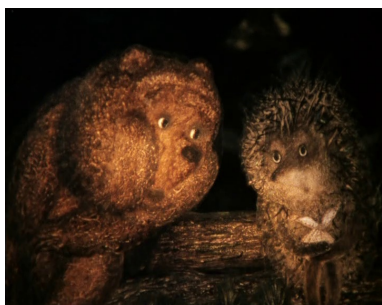


I tento ježkův pohled se pojí s hlavním tématem filmu. Jestliže na začátku své cesty ježek vystoupal na kopec, aby se pokochal hvězdami, myslel u toho na svého přítele medvěda. Teď myslí na vlastní smrt. Bílý kůň, který podnítl jeho zvědavost, se na něj s klidem dívá, doprovodná hudba není dramatická, ale z celého filmu naopak neklidnější. Řeka kolébá

ježka dál a naštěstí se ozve „kdosi“ z hlubin: ryba. Tmavá hlubina řeky je ještě tajemnější, než mlha. Teprve když ryba zakrouží u hladiny a vezme ježka na svůj hřbet, vidíme krátce její rysy. Ježek se nechá odvést na břeh, otočí se a udivený poděkuje. Hladina se zavlní: „Není zač, řekl kdosi,“ oznamuje vypravěč.



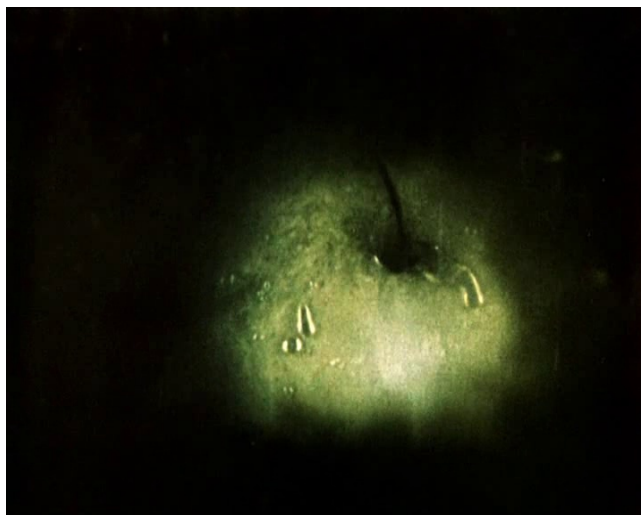
Následující záběr nás přivádí rovnou k rozžaté petrolejce, louhujícímu se čaji a světlem přitahovaným mūrám. Švenkujeme vpravo na ježka s jeho zvláště udiveným výrazem. Najednou se objeví medvěd. Říká mlčícímu ježkovi, jaký o něj měl strach, pak se ptá, jestli přinesl zavařeninu. Ježek mu ji beze slova podá. Ozve se jen tehdy, když si medvěd nemůže vzpomenout, že na oheň přiložil jalovec. Jak se od vypravěče i z následujících záběrů dozvídáme, ježek je myšlenkami stále v mlze.



Rozdíl mezi medvědem a ježkem je zřejmý. Ježek se změnil. Po své cestě vnímá počítání hvězd jako nepodstatné: důležité je teď pro něj to, že jsou s medvědem spolu. Blížkost smrti i setkání se zvířaty v mlze obrací jeho představivost zpátky ke koni, tedy emblému neproniknutelného tajemství. Jeho záběrem film končí a připravuje půdu pro další básnický obraz, kterým začíná následující Norštejnův film.

2.6 Pohádka pohádek

Zatím posledním samostatným filmem v Norštejnově filmografii je *Pohádka pohádek*. Při délce bezmála dvaceti osmi minut je Norštejnovým nejdelším, z hlediska stavby také nejkomplikovanějším filmem. Ježkova cesta či děj založený na opakování v předchozích bajkách jakoby se spojily v nový tvar. Nejen formálně, ale i stylisticky Norštejn v *Pohádce pohádek* zúročuje předchozí zkušenosti ze všech svých filmů. Ostatně jedním z ústředních motivů – druhou světovou válkou – má *Pohádka pohádek* nejbliž k debutu *25. první den*. Událost však už není zpodobněna citováním dobového umění či karikatur a nenesení ani ideologické poselství. O čemž svědčí i komplikované vztahy mezi jednotlivými linkami děje, které se ke konci filmu spojují. Začněme ale prvním záběrem.



Ve zvuku slyšíme déšť, na tmavém pozadí vidíme vršek jablka se stopkou, po jehož slupce stékají kapky. Komplexní symbol, ke kterému se film vrátí i na svém konci, v sobě nese především hlavní téma: paměť. Jablko je sice obyčejné, ale pozorováno zblízka a s působivě naanimovanými kapkami vody se stává vzpomínkou na déšť, který kolem nevidíme, pouze slyšíme. Ve spojení s dalším záběrem dítěte u prsu se jablko stává i vzpomínkou na dětství, třeba první jablko, které jsme ochutnali, nebo právě jezení mokrého, studeného jablka sebraného v trávě za deště. Norštejn díky ztmavení okolí ukazuje na princip vyprávění filmu: nejde o souvislý děj, ačkoliv jednotlivé linky lze přesně určit a shrnout, ale o pozornost obrácenou k detailu, byť je jím sebeobyčejnější ovoce. Zároveň jablko snímané v takové

podrobnosti se stříhem na kojence mizí. Ve filmu už se objevuje jen s rozeznatelnějším okolím. Vzpomínka se vyjasňuje, ale spolu s tím přicházíme o prvotní vjem.



Prostor jablka se zdá být vzdálený od následujícího záběru dítěte sajícího z prsu. Dítě se drží a saje, slyšíme zpěv ukolébavky a kamera švenkuje vlevo na desku stolu, pod kterým se na kojení dívá vlček. Ve zvuku jsou však oba prostory vedle sebe: stále slyšíme déšť. Když se dítě otočí a podívá se na vlčka ospalýma očima, záběr se rozmaže a vracíme se zpátky k jablku, tentokrát v celku s potemněnými stromy v pozadí. Obraz přejde do černé a objeví se název filmu inspirovaný básní Nazima Hikmeta.



Vlček je tak představen jako protagonista a jím broukaná ukolébavka je jediným hlasem, který ve filmu uslyšíme. Její melodie nás přenese i před dům v podzimní krajině v dalším záběru. V otevřených dveřích domu se rozsvítí tajemné světlo. Podobně jako jablko je i světlo metaforou objevující se v průběhu filmu: i u světla můžeme nalézt možnou interpretaci, ale více než s dějem souvisí znovu s tématem dětství a paměti. Když se totiž

kamera přiblíží k sílicí záři, pronikneme jím do zvláštního světa. Doprovází nás zhudebněná melodie vlčkovy ukolébavky a napínavé smyčce. V momentě, kdy spatříme svět ve světle, je vystřídá preludium v Es moll Johanna Sebastiana Bacha v podání Svjatoslava Richtera.



V tomto světě smutný býk drží švihadlo malé dívce, kocour spí na stole a pozoruje ho unavený umělec. Opodál ve vzduchu plave ryba, pod ní v kočárku křičí dítě a vedle něj pere prádlo unavená žena. Sépiově zabarvený prostor je místem představivosti, kde zvířata mluví s lidmi, ačkoliv ve zvuku slyšíme jen Bachovu hudbu. Snová nálada přesto nedává kromě vznášející se ryby vzniknout něčemu příliš bizarnímu: jde tu spíše o dětskou vzpomínku, ve které může existovat ustaraná matka vedle býka skákajícího přes švihadlo. K epizodě se ještě vrátíme, ale poté, co přináší rybář úlovek a ryba položená na stoličce odpálí dotěrnou kočku ploutví, stříháme z dívky držící býkovi švihadlo přes černou na stůl s ubrusem. Ubrus zvedá vítr, sklenice a petrolejky na něm položené se převrhnou a ubrus uletí. Letí kolem lampy, ale to už slyšíme vlak odjíždějící v dešti.



Tonální kontrast nás vrací do světa, kde se pohyboval vlček. Lampa, kolem které proletí ubrus, je navíc ve středu mizanscény dalších epizod a *Pohádka pohádek* záběrem na ni končí. Syžet, který se stříhově zdá být roztržštěný, spojují jednotlivá místa a předměty. Stejně tak hudba a zvuk: například hluk vlaku, který projíždí blízko domu, nebo déšť, který padal i na jablko.

Film pokračuje záběrem na dům: vracíme se k němu švenkem z kolejí, před domem je vyskládaný nábytek. V dalším dlouhém záběru pak švenkujeme z hromady nábytku pod stromem se zežloutlými listy na okna, která se sama zatloukají prkny. Nepřítomnost lidí a ticho, které nastane, dávají vyniknout krokům přicházejícího vlčka. Důležitější než sledovat stěhující se nájemníky je pro Norštejna pocit opuštěnosti, který dům vyvolává. Auta zaparkovaná před domem jsou pečlivě vystřiženými fotografiemi. Stojí v kontrastu k ručně nakreslenému vlčkovi i domu a krajině kolem.

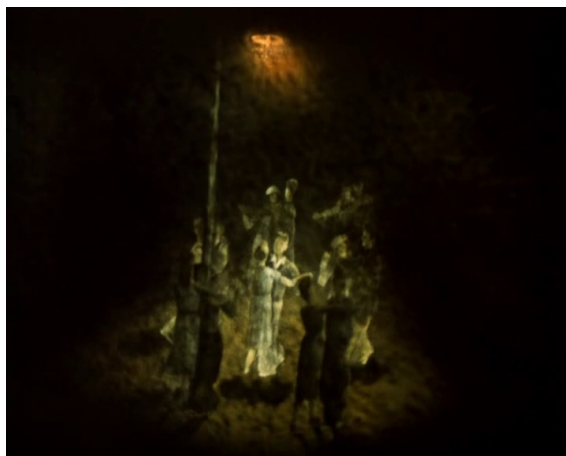
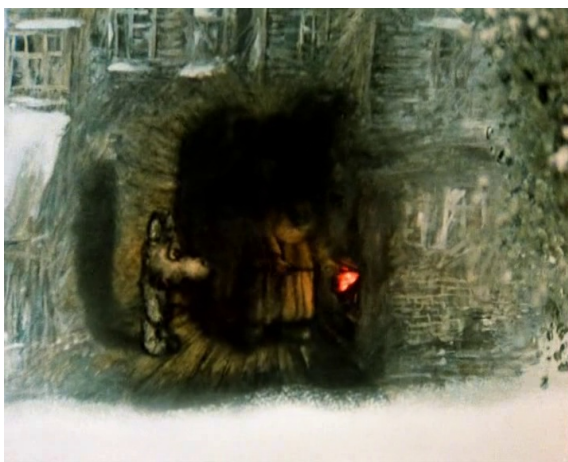


Kromě aut a nábytku je před domem ještě železný šicí stroj. Jeho funkcí je podobně jako u lampy nad kolejemi spojování prostorů: u šicího stroje si vlček později rozdělá oheň, aby v uhlících opekl brambory. Zatím se však prochází mezi auty a v naleštěném disku kola jednoho z nich rozeznává svůj odraz.



Vyruší ho až hluk hořícího nábytku, který se pod stromem promění v popel. Hned poté slyšíme zavírání dveří aut a vlček sleduje, jak auta odjíždí. Znovu však nevidíme žádného člověka a celý odjezd se odehraje ve zvuku. Z celku aut se kamera přiblíží na vlčkův pohled, po odjezdu se oddálí a vidíme prázdný dvůr.

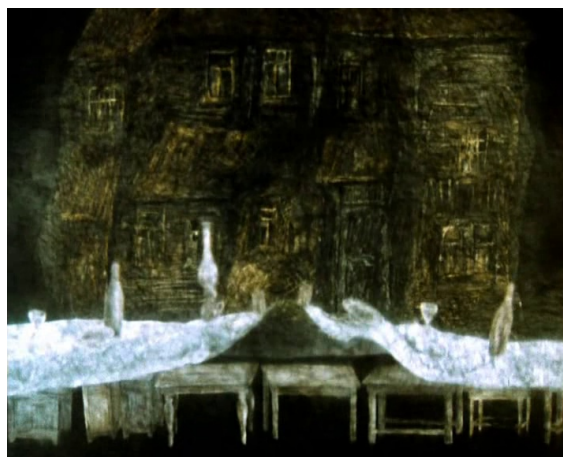
Pojící funkce je u *Pohádky pohádek* ještě výraznější v hudbě. Kromě Bachova preludia patřícího k fantasknímu světu slyšíme u vlčkovy linky ukolébavku. Skladatel Michail Mejerovič její melodii přepsal pro kontrabas a tento motiv patří světlu vycházejícímu ze dveří, tedy průchodu do světa představivosti. Kromě ukolébavky nastupuje poté, co vlček zůstane sám u domu, ruská verze předválečného tanga *Poslední neděle*.⁶⁵ Jeho tóny slyšíme poprvé, když poskočíme v čase a vidíme dům zasypaný sněhem. Uvnitř je vidět místnost s rozpálenou pecí, ve které žena prohrabuje uhlíky. Tango spojuje přiblížení na vlčka se stříhem na tanečníky pod lampou, od nichž se kamera naopak oddaluje.



Hudba tu propojuje dva kauzálně nesouvisející záběry. Souvisí tematicky a asociativně. Epizoda s tangem navíc zahrnuje lampu s ubrusem: z polocelků tanečníků stříháme na klidný ubrus, švenk nahoru odhalí, že za domem, před kterým je stůl, je lampa i tanečníci. Norštejn nechává páry tančit nočním nebem nad domy. Ubrus však začne zvedat vítr a dává tušit blížící se katastrofu. Tango hraje dál, jen poškrábaná deska, ze které zní, se párkrát zasekne: při každém zaseknutí zmizí jeden z tanečníků. Ženy zůstávají pod lampou samy,

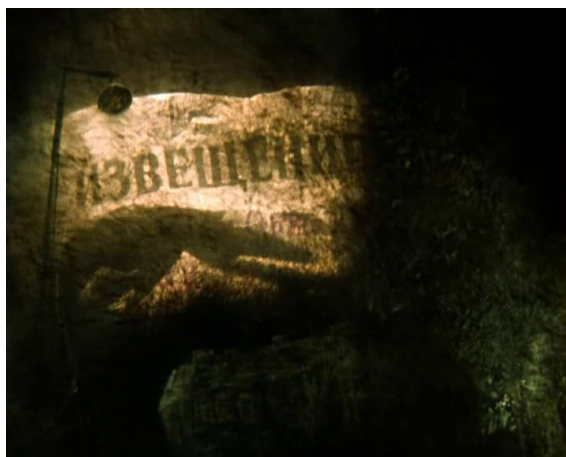
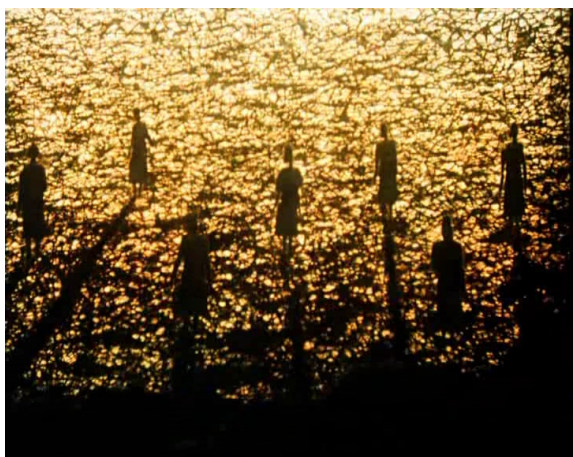
⁶⁵ Polský originál se jmenuje „To ostatnia niedziela“ (1935), složil jej Jerzy Peterburski. V ruštině skladbu „Утомлённое солнце“ hraje Alexandr Cfasman Orkestr a zpívá Pavel Michajlov.

strnulé v zaražení. Kolem nich procházejí vojáci v dlouhých pláštích. Vítr na ubrusu se znovu zdvihá a vojáci pochodují dál.



Kontrast mezi poloprůhlednými siluetami vojáků a jasnými konturami žen vytváří dojem přízračnosti. Tango však hraje dál a čas ubíhá: vojáci kráčí sami pod lampou v dešti, pak v padajícím sněhu. Zhuštěním času Norštejn vyjadřuje trvání druhé světové války i dlouhý pochod na frontu. Hlavním tématem je však stále paměť a proto zůstává klíčovým záběr vlnícího se ubrusu. Nese nejen vzrůstající napětí, ale i možnou otázku: je dům, před kterým bylo prostřeno, domem i některého z vojáků?

Tango utne rachot projíždějícího vlaku. Ženy dál stojí a zalévá je míhající se světlo, nad hlavami jim začnou poletovat zmuchlané noviny. K dramatické hudbě se začne ozývat rytmické klepání pošťáka na okno, přiletivší útržky titulků osvícené ve větru se komíhající lampou hlásají „oznámení“ – „váš muž“ – „byl pohřben“ či „byl zraněn“.



Práce s textem připomene Norštejnův první film *25. první den*. Místo revolučních hesel však čteme útržky vytištěných frází o statečnosti a udatnosti očima čekajících žen. Epizoda se

uzavírá pomalejší variací melodie tanga. Osamělá žena přichází pod světlo lampy, u kterého poletuje hmyz, a hluk vlaku nás vrací zpět k ubrusu, který znovu unese vítr.

Tentokrát však vítr unese i žlutý list. Sledujeme jeho dopad na hladinu vody, z tmavé hlubiny se na list připlave podívat ryba. Z levé strany záběru přichází slabé světlo a my stříháme zpátky k ženě prohrabávající pec a vlčkovi. Ani tentokrát se však u vlčka nezastavíme: švenk na zimní krajinu s vránami – výtvarně takřka totožnou s krajinou v *Lišce a zajíci* – začíná vyprávět další epizodu, podobně souvislou jako tu s vojáky.



V dlouhém záběru nejprve vidíme vrány vysedávající na zmrzlých větvích. Dole na zemi je pozoruje chlapec žvýkající žluté jablko. Vlevo od něj sedí na lavičce jeho rodiče: otec popíjí a usmívá se, matka smutně zírá před sebe. Hudebně epizodu spojuje druhá část klavírního koncertu v G dur Wolfganga Amadea Mozarta zahraná na cemballo.

Hned v několika znacích souvisí tato část *Pohádky pohádek* s částí ve světě za světlem. I tam mezi sebou postavy hovoří, ale neslyšíme je. Chlapcova matka nejdřív vede monolog, na závěr jí něco opáčí otec a rozbije přitom lahev o lavičku. V tu chvíli končí chlapcova představa: nahoře nad ním totiž sedí dvě vrány, u kterých si představí své druhé já. V jednom prostoru tak jsou dva chlapci: jeden dole pod větví a druhý nahoře, podávající žadonícím vranám jablko. Podobně jako v předchozích filmech i tady Norštejn představu zapracovává přímo do prostoru filmu, bez nutnosti ji výrazně stylově oddělovat. Díky konvenci automaticky chápeme, že když druhý chlapec z větve spadne dolů a vtělí se zpět do chlapce dole, narušuje se jeho dětská fantazie pohledem dospělých. Otec si přehodí šálu a zavelí k odchodu, na hlavě se mu objeví místo klobouku Napoleonská čepice. Matka jde

pro chlapce a táhne ho pryč, v rozmazané mrtvolce vidíme, jak nespokojený chlapec pouští ovoce. Na místě tedy po rodině zůstává pouze rozbitá lahev a nakouslé jablko.



V doslovné metafoře naroste Napoleonská čepice spolu s otcem i chlapci, který se po počátečním odmlouvání zařadí za něj. I tento obraz má svou ozvěnu v rámci celku: je to právě ve světě za světlem, kde matka pere prádlo a volá na dceru, aby jí přišla na pomoc s kočárkem, kde se předvídá budoucí naplnění společenské role. Jinými slovy, dětství končí a začíná dospělost. Když matka odtáhne chlapce od vran a nakousnutého jablka – obrazu vracejícímu se k počátku filmu – , ukazuje Norštejn ve zkratce otcův vliv na chlapcovu povahu jako i na vztah k matce. V přeneseném významu lze nakousnuté jablko na sněhu brát jako přímé pokračování jablka v dešti: již však nejde o úplné jablko uchované v paměti jako idea, ale o jablko nakousnuté a odhozené.

Záběry na jablko a rozbitou lahev vystřídá celek s lavicí a padajícím sněhem. V dálce se ozvou první tóny tanga a my tušíme, že postava stařeny, která přichází, je jednou z válečných vdov. Prochází pomalu kolem lavičky a s dozněním melodie úplně zmizí. Ozývá se drnění vlaku a my se vracíme k vlčkovi zírajícímu do pece. Zopakuje se záběr s hořícím nábytkem, kombinující animaci s natočeným plamenem, znovu slyšíme auta odjíždět před domem. Tentokrát však vlček nestojí ve dveřích. V zrcadle vidíme, jak bere z mísy brambory. Je to tedy již podruhé, co vidíme vlčka v odraze, zároveň se podívá přímo do kamery a přistižen nese náruč brambor pryč. A zatímco začne vlček rozdělovat oheň a zbavuje

brambory hlíz, brouká si melodii tanga. V pozadí vybuchuje ohňostroj. Tak jako ve *Volavce a jeřábovi* jde o kombinaci technik natáčení: za nakreslenými domy vybuchují v reálu natočené rachejtle. Ozývá se i na harmoniku hrané tango. Tanečnice stojící pod lampou se radují, když se jim do náručí vracejí vojáci.

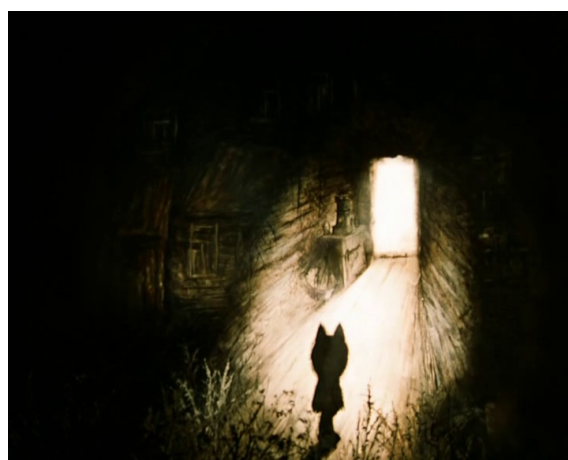
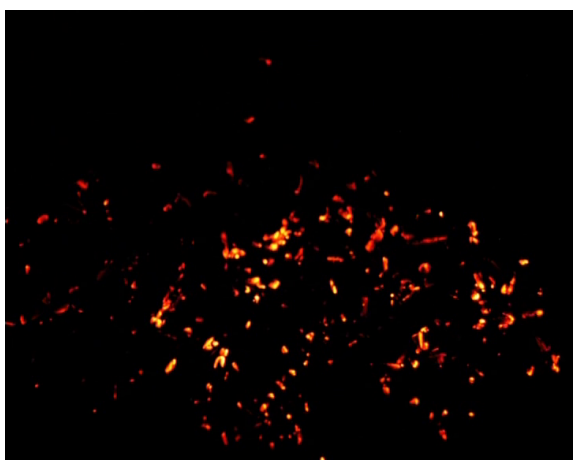


Vrátí se však jen někteří z nich. Výbuchy ohňostroje osvětlují scénu oranžovým světlem připomínajícím předešlou část s novinovými titulky. I titulky se znovu objevují, když se kamera přiblíží k některé z osamělých tanečnic. Stříhy na předtištěný text s ručně vepsanou kolonkou, kde se objevují slova jako „váš syn“ či „váš bratr“ zobecňují válečné ztráty a neomezují význam na pouhé partnery. Celý plácek pod lampou se tak stává zosobněním prožívání války pohledem doma čekajících rodin. Zátíší s mokrými listy, talířem, krajícem chleba a sklenicí vody to jen potvrzuje. Když jej zalévá proměnlivé světlo, tak jako u ubrusu zdvihaného poryvy větru či mokrého jablka jde o významem nabitý detail.



Prostřeno je pro chybějícího člena rodiny. Stejně tak chleba a voda vyjadřují nejobyčejnější touhy vojáka na frontě. Obraz může být i uchovanou vzpomínkou na domov.

Střídají ho však stále intenzivnější výbuchy a vracíme se k vlčkovi stojícímu u vyhaslého ohně. Jsme přesně v polovině filmu. Vlček vytahuje horký brambor z uhlíků, spálí se, fouká na něj. Když brambor vystydne, vlček ho rozlomí a začne jíst. Už podruhé si přitom pobrukuje melodii tanga. Sám začne u ohně tančit. Vidíme, že u ohně je silueta šicího stroje: jsme v prostoru před domem. V pozadí slyšíme projíždějící auto. Zvuky ustanou a vlček si dál brouká tango, když k němu pronikne záře vycházející ze dveří domu. Vlček stane na jeho prahu.



Rozhodne se vejít a my se za doprovodu Bachova preludia znovu ocitáme ve světě za světlem. Tentokrát sledujeme poutníka s kabátem přes rameno: kráčí po kopci a dojde až k dívce skákající přes švihadlo držené býkem. V tomto světě se tak takřka nic nezměnilo. Přesto sledujeme jinou epizodu: rodina zasedá k večeři. U stolu je rybář, který nabírá polévku, nalevo od něj umělec a napravo matka houpající kočárek. Umělec sejme ze stolu lyru a chystá se k jídlu, přisune si židli blíže ke stolu. Každému z malých gest věnuje Norštejn maximální pozornost, odehrávají se pomalu a za jemného oddalování záběru.



Poutník vejde a pozdraví, prochází však dál. Zastaví se, až když na něj rybář zavolá. Postupné oddalování a přibližování, snímání v celku jako i pomalost gest při sedání a jezení podporuje snovost výjevu. Zároveň vzniká vztah mezi vlčkem a poutníkem: i on je pozorovatelem světa ve světle a zase z něj odchází přes kopec. Přesto vlčka ve spojení s postavami zvláštního světa teprve uvidíme.

Od podávání polévky kamera švenkuje vlevo na kočku pozorující plovoucí rybu. Ryba pak proplouvá vzduchem i po poutníkově odchodu. Za doprovodu Bachovy fugy v Es moll vidíme najednou v detailu umělcův stůl s nádobím, svíčkou, papírem, kalamárem a lyrou. Výtvarně jsou však zpracovány barevně, tak jako vlčkova dějová linka. Je to proto, že obě linie se tu protínají a spojují: zpod stolu vykukne vlčkova hlava, podívá se nahoru a zaleze zpátky pod stůl, kde je slyšet sající dítě. Dítě se tak jako na začátku dívá ospalýma očima na vlčka, jako by jedině vlčka vidělo. Subjektivizovaný pohled a protipohled vystřídá pochmurnější verze světa za světlem. Pozadí potemnělo a matka s kočárkem volá na dívku, aby nechala býka býkem a šla s ní pryč. Smutný býk zůstává sám, rybář balí svou síť a celý svět se zdá končit. Dívka stojí tak jako prve vlček u dveří vyzařujících světlo. Tentokrát však míří ze světa dětství ven: do dospělosti.



Dveře domu, ze kterého se stěhují nájemníci, jsou tak přímo spojeny s dveřmi do krajiny vzpomínek či dětství. Bachovu fugu utne až chrápání kocoura. Vidíme stůl, na kterém spí, za ním schovaného vlčka a u stolu zamyšleně sedícího umělce. Kocour packou zhasí plamen svíčky, je čas jít spát. Umělec přesto dál sedí v pobaveném zamyšlení a papír na stole začne

zářít. Vytváří se tak přímý vztah mezi světem dětství za svítícími dveřmi a dílem, které vymýšlí umělec. Jedno vzniká z druhého a v obojím je možné, aby ryby plavaly ve vzduchu a býk skákal přes švihadlo. Obojí navíc doprovází stejná melodie ukolébavky zahraná na kontrabas, tedy ta, která nás přenesla poprvé i podruhé do světa za světlem.

Vlček na zářící papír zírá, pak natáhne packu a chce ho sebrat. Umělec si toho všímá a nic neřekne. Přesto, když vlček dál tahá papír k sobě, natáhne umělec ruku. Tak jako kojeneček i on vlčka vidí proto, že pracuje s představivostí, je otevřený dětskému pohledu na svět. Železně netrvá na tom, aby v noční inspiraci vzniklé dílo zůstalo na stole, a nechává vlčka papír sebrat, srolovat a utéct s ním.



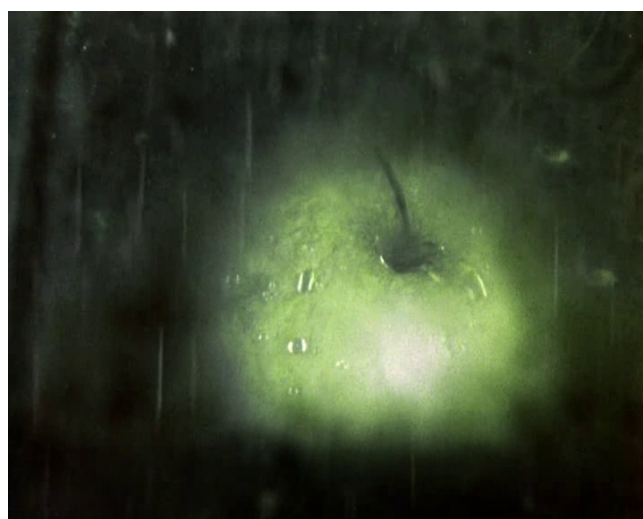
Umělcovo gesto vynikne i pokud si všimneme, jak s papírem zápasil na začátku filmu. Nejen, že na prázdný papír zkápl z pera inkoust, umělec ho ještě zmuchlal a zakopl. Po chvíli přecházení vzal do ruky lyru a přehodil přes sebe plášť spolu s vítězným vavřínem. Z tohoto předčasného vítězství ho však vytrhl právě kocour, který papír vzal a zahodil a s touto kritikou spadl umělci vavřínek z hlavy i plášť z ramen. Norštejnk tak přímo komentuje úskalí umění a staví do kontrastu zoufalého umělce k dívce, která proběhne kolem, vezme lyru do ruky a mimoděk si zazpívá.

Vlček běžící se srolovaným papírem netuší, že papíru zachvilí naroste hlava a nohy. Běží s ním přes silnici, slyšíme dětský křik. Dramatická hudba doprovází vlčkovu zjištění, že se z papíru stalo dítě. Norštejnk tak doslova nechává napsaný příběh ožít: a vlček rozhodne, že dítě nenechá řvát v lese, ale nese ho dál dokud nenajde pod kopcem malou kolébku. Sedne si k ní na stoličku, houpe s dítětem a zpívá ukolébavku, kterou jsme slyšeli na samém

začátku filmu. Přičemž v ukolébavce zpívá právě o vlčkovi, který přijde a chytí ty, kteří spí na kraji postele, vezme a je a odnese pod vrbu v lese.



Když dítě nechce přestat křičet, chytí ho vlček znovu do náruče a zpívá ukolébavku rychleji a agresivněji. Kamera se pomalu oddálí a švenkuje temným lesem, kde je mezi větvemi keře chycený zkroucený list. Kape po něm voda, začíná pršet. A divák zvyklý na specifickou repetici v *Pohádce pohádek* už tuší, že se vrátíme k úvodnímu obrazu jablka v dešti.



Tentokrát však můžeme lépe rozeznat okolí jablka. I díky zasazení do stejného prostoru jako kolébka s dítětem narozeným z umělcova papíru symbol obohatí význam nového života a teprve začínajícího dětství.

Což potvrzuje i následující stříh na zmrzlý les ve kterém prší obrovská jablka: představivost tu definitivně vyhrává nad skutečností, tam, kde se v zimní epizodě musel chlapec rozloučit s dětstvím, padají jablka větší než on. Může proto dát znovu ochutnat

vranám a může ho u toho pozorovat vlček, který vidí oba chlapce, jak toho na zemi tak toho krmícího vrány. Stejně tak dává smysl, že potřetí a naposledy zaznívá Bach.



Preludium v Es moll zaznívá i pod záběrem kráčejších vojáků a následujícím posledním ohlédnutím do světa za světlem. V něm matka znovu volá na býka s dívkou u švihadla a oni opět odmouávají: nakonec býk skáče sám a umělec sedí u stolu, pod kterým se válí papíry. Jeden z papírů zdvihne vítr a odvane ho pryč. Variuje se tak motiv listu a ubrusu. Záběr si přesto zachovává styl jiného světa: je zabíráný v celku, i když věnuje pozornost detailu.



Závěr *Pohádky pohádek* pak zopakuje takřka všechny zbylé motivy. Nejprve se vystřídá záběr domu v zimě s domem v dešti. Čas plyne rychleji díky střihu a není podstatné, jde-li o chronologický děj nebo ne: v první řadě jde o vjem. Z domu kamera švenkuje doprava, aby odhalila lampu na kopci. Bacha nahrazuje hučení vlaku, za kopcem se zdvihne dým lokomotivy. Čas znovu rychle uplyne, nastane noc a lampa se rozsvítí. Zazní přitom naposledy melodie tanga pokračující při závěrečných titulcích.



Vystřídání Bacha, hluku vlaku a tanga znovu dokazuje, jaký je základní dramatický princip filmu. Norštejn se nesnaží vyprávět souvislý a přehledný děj, ale soubor vjemů založených na přesných detailech, které zdání děje – i díky hudbě – budí. Neřekli bychom například, že linka s vojáky nemá vývoj. Naopak: střídání ročních období a zkratka v obraze s mizením vojáků vypráví pochod na frontu i konec války v několika záběrech. Zhuštění probíhá i v další souvislé lince s chlapcem v zimní krajině, kde dokonce díky Napoleonské čepici tušíme budoucnost chlapce nebo minimálně vliv rodičů na jeho osobnost. Méně doslovně je pak zhuštěný čas v linkách vlčkovy cesty či světa za světlem. I vlček prochází nezměněný několika ročními obdobími, i ve zvláštním světě přijde čas, kdy rybář sbalí svou síť a děvče vychází ze světla ven. Více než u všech předešlých Norštejnových filmů tak stavba *Pohádky pohádek* dokazuje, co je pro Norštejna ve vyprávění nejdůležitější a pomocí jakého stylu na to upozorňuje.

2.7 Klobouk ze *Zimních dní*

„Divá poezie: / v zuřivém větru poutník / jak moc jako Čikusaj jsem!“ Haiku japonského básníka Bašóa začíná nejkratší z Norštejnových filmů.⁶⁶ Od zbytku filmografie se liší také tím, že patří do většího celku, tedy filmu *Zimní dny* složenému z 35 krátkých animovaných filmů. Každý z nich vytvářel jiný animátor, každý ilustruje jednu sloku z Bašóovy básně. Norštejnova epizoda sleduje starce, který poslouchá trychtýřem stromy.

⁶⁶ Pokud nepočítáme čtyři reklamy na cukr (*Русский сахар*, 1994) či znělku k ruské době večerníčku (*Спокойной ночи, малыши!*).



V lese potkává dalšího muže, který si z šatů vybírá blechy. Nasadí si brýle a pomůže mu je pochyťat. Když vidí, že má muž děravý plášť i bambusový klobouk, daruje mu svůj. Prostý příběh končí tak, že se zdvihne vítr, unese děravý klobouk a muž se ho snaží na mostě dostihnout. Chytne ho na svoji hůl, ale když si ho nasadí na hlavu, rozhodne se klobouk prostě pustit po větru.



Kromě motivu větru Norštejn znovu pracuje s podzimní krajinou a hudbou: v momentě, kdy se klobouk nese větrem, zazvoní gong. Obrazem pomíjivosti film končí. I rozbor tak krátkého příspěvku do Norštejnovy filmografie ukazuje společné rysy. Slamák z *Volavky a jeřába* nebo větrem nesený list z *Ježka v mlze* či *Pohádky pohádek* jsou sobě podobné vjemy. V kontextu jiných příběhů nesou jiný význam, ale minimálně na výtvarné rovině spolu komunikují. Zbývá právě vymezit tyto roviny a ukázat, jakým způsobem by se ještě dalo na Norštejnova vyprávění hledět a jakým způsobem o nich uvažovat.

3. Jak vyprávět dál

Rozbor filmů i knihy *Sníh na trávě* ukazuje, že Norštejn je autorským tvůrcem s jasnou představou o svých filmech. Některá jeho tvrzení přesto můžeme rozporovat. Například když píše „moje zkušenost z předešlého filmu nemá žádný vliv na film nový“,⁶⁷ mohli bychom tomuto tvrzení přizpůsobit vnímání tvorby. Jak však vyplývá z analýzy *25. první den a Pohádka pohádek*, i mezi prvním a posledním samostatným Norštejnovým filmem probíhá čilá komunikace, a to jak na motivické, hudební či výtvarné rovině. Poslední kapitola proto zohledňuje obě předchozí. Naznačuje, kam by se mohlo ubírat další uvažování o Norštejnově vyprávění i jak o něm dosud uvažovali jiní badatelé.

3.1 Lyrika

Jedním z prvních kroků při zkoumání Norštejnových děl je vymezení žánrů. Jiří Kubíček, animátor, překladatel *Sněhu na trávě* a režisérův osobní přítel, například mluví o „lyrických emocích“ v Norštejnových filmech.⁶⁸ Podobně dramaturg Edgar Dutka píše: „V tomto směru je Norštejnova Pohádka pohádek klasickým románem vyprávěným technikou hudební kompozice: samostatné motivy se prolínají, rozvíjejí se, vracejí se, aby v kontrastu k jiným motivům společně nabývaly mohutné emocionální síly.“⁶⁹ Navzdory různým žánrovým zařazením spojuje oba názory důraz na emoce. Stejně uvažuje Norštejn o *Volavce a jeřábovi*: „Možná právě na tomto filmu mi došlo, že animace může zprostředkovat tak jemné nuance duševního života, jaké, jak jsem si doposud myslel, dovede zvládnout jen básnické slovo.“⁷⁰

67 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 235.

68 J. Kubíček, *Úvod do estetiky animace*, s. 61.

69 E. Dutka, *Scenáristika animovaného filmu; Minimum z historie české animace*, s. 58-59.

70 J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 136.

Je ale vyvolávání silných emocí hlavním znakem lyriky? Jonathan Culler v knize *Teorie lyriky* indukcí dochází ke čtyřem parametrům lyrické poezie. První se týká mluvčího: čistá lyrika znamená propůjčit textu hlas, nebo alespoň zvuk.⁷¹ Culler provokativně nevnímá lyriku primárně jako promluvu fikčního mluvčího, vypravěče, kterého bychom měli určit, ale jako promluvu samu o sobě, hlas propůjčený textu. Takové kritérium se týká především psaného projevu: práce s vlčkovým hvízdáním tanga či zpíváním ukolébavky v *Pohádce pohádek* však připomíná právě takový odklon od přímého oslovení vypravěčem. Zároveň jde ale o odlišnou práci s hlasem, než na jakou jsme u předchozích Norštejnových filmů zvyklí.

Pro Norštejnovy filmy je proto obecně platná spíše až další tendence lyriky. „Na druhém místě stojí snaha lyriky být událostí, nikoli zpodobněním události.“⁷² A Culler dále pokračuje: „U narativní fikce se rozlišení mezi příběhem a vyprávěním, respektive tím, co se vypovídá, a samotným vypovídáním teoreticky uchopuje jako rozdíl perspektivy: rozhoduje hledisko, z něhož se o událostech podává zpráva (přičemž v beletristické fikci se předpokládá prioritou události vůči vyprávění). V čem se odlišuje lyrika? V příkladech, které jsme uvedli, nelze řečový či artikulační prézens zredukovat na vyprávění o minulých událostech, naopak vzniká dojem, že narativně podané události jsou podřízeny přítomnosti lyrického vypovídání (mluvit zde o vyprávění by už bylo nepřipadné), které je trumfuje.“⁷³ Složitá formulace ve své podstatě popisuje to, na co narazila analýza filmů i o čem se píše ve *Sněhu na trávě*. Hlavní pro Norštejna není v minulosti ukotvený příběh, který používá pouze jako nosnou kostru, ale zpodobení jednotlivých vjemů nasoukaných vedle sebe jako korále. I proto je těžké ale nutné pokusit se převyprávovat děj Norštejnových filmů. Zhlédnutí *Ježka v mlze* či *Lišky a zajíce* v nás sice zanechá představu souvislého příběhu, ale pro výsledný dojem z filmu je takový příběh druhotný. Tím nejzajímavějším v Norštejnově vyprávění je právě důraz kladený na prožití před námi se odehrávajícího jevu, který díky animaci vnímáme jinak. I proto je v *Bitvě u Keržence* důležité, že vidíme okraje vystřižených postav a i proto je působivé, když se animovaný ježek ztrácí v mlze.

71 Viz J. Culler, *Teorie lyriky*, s. 55.

72 *Tamtéž*.

73 *Tamtéž*, s. 56-7.

Naopak třetí kritérium, které Culler u lyriky sleduje, nemůže animovaný film splnit. Jde o možnost rituálu, „opětovného provedení“.⁷⁴ To je u filmu v přeneseném slova smyslu přítomné v promítání: přesto nejde, abychom vzali záběr tak jako verš a sami ho znovu předváděli či nějak obohatili svým projevem. Vzdáleně bychom mohli tuto vlastnost poezie nabývat nových a nových významů v jiných kontextech a provedeních vztáhnout k hloubce interpretace Norštejnových filmů, o které bude řeč níže. Jako poslední, čtvrtý a nejčastější parametr nazývá Culler hyperboličnost: „Lyrika hyperbolicky riskuje oživení světa a obdaňuje všední věci či dění smyslem.“⁷⁵ Ze všech parametrů odpovídá tento nejvíc povaze Norštejnových filmů. Ve své stručnosti umožněné užíváním básnických tropů je Norštejn schopný v deseti minutách předat jednoduchým příběhem nesený sled silných emocí. Například když v *Ježkovi v mlze* dojde během dvou minut k ježkovu strachu, údivu i zmatení, všechny emoce jsou pečlivě rytmizovány a vyjádřeny jasnými gesty. Hyperbola je navíc neustále využívána v hudbě, která razantně proměňuje svoji náladu. Považovat Norštejnovo dílo za lyrické tedy není nutně omezující, dokonce to zaměřuje naši pozornost směrem, jakým by si přál sám autor. Přesto nelze jednoduše říci, že jsou Norštejnovy filmy bez výjimky lyrické a rozhodně nelze takovou tezi opřít pouze o jejich emocionální sílu.

3.2 Hudba

Hudba se zdá být zajímavým interpretačním klíčem k Norštejnovým filmům. Ve *Sněhu na trávě* najdeme vedle výtvarného či kamerového řešení mnoho stran věnovaných právě hudbě, žádnému z Norštejnových filmů nechybí výrazný doprovod a část technického scénáře k *Ježkovi v mlze* dokonce připomíná partituru.⁷⁶ Edgar Dutka ostatně ve svém popisu *Pohádky pohádek* zmiňuje „hudební kompozici“.⁷⁷ Na mysli má sonátovou formu.

Vzhledem k analýze stavby lze souhlasit, že pokud chceme postihnout strukturu *Pohádky*

74 J. Culler, *Teorie lyriky*, s. 57.

75 *Tamtéž*, s. 58.

76 Jurij Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 184-185.

77 E. Dutka, *Scenáristika animovaného filmu; Minimum z historie české animace*, s. 58.

pohádek, nepomůže nám ani tříaktová, ani epizodická kategorie. Opakováním tří až čtyř témat a jejich vzájemným propojováním odpovídá sonátová forma stavbě filmu lépe. Při bližším pohledu však najdeme spíše nesrovnalosti než podobnosti. Navíc bychom stejně tak mohli *Pohádku pohádek* vnímat vzhledem k tomu, jak ve svém vyprávění využívá kontrastu, jako imitaci fugy.

Což ukazuje jiným směrem, a sice neuvažovat nad filmem jako nad hudební formou, ale jako nad spojením hudby a obrazu, což bylo i předmětem analýzy filmů výše. Daný přístup by se dal zúžit a pojmout jako samostatné téma: například pojící funkce hudby v *Pohádce pohádek* či dramaturgická funkce hudby v Norštejnových bajkách. Výhodou takového přístupu je zaměření na jedinou ze složek stylu, nevýhodou právě možný řez mezi zvukem a obrazem. Pokusům o muzikologickou analýzu se podobně jako žánrovému zařazení Norštejnovy filmy vzpírají a u obojího hrozí, že si vypůjčíme termíny z jiných oborů a nebudeme nad animovaným filmem přemýšlet hlavně jako nad filmovým dílem.

3.3 Duchovní rozměr

Posledním, stejně zajímavým polem, které moje práce pouze otevírá a naznačuje, je hloubka významu v Norštejnových filmech. Interpretačně totiž poskytují i jednoduché pohádky jako *Volavka a jeřáb* množství přesahů. Ať už jde o práci s postavami či objekty, nepoužívá Norštejn až na výjimky (viz rozbor *25. první den* a *Bitvy u Keržence*) explicitně duchovní symboliku. Přesto je pro něj duchovní stránka filmu nejpodstatnější: „Pokud se k filmu stavíme jako ke způsobu poznání nebo jako k výsledku projevu naší vůle dostat se až na samotnou hranici, která je pro nás nedosažitelná, potom naše práce dostává opravdovou sílu.“⁷⁸ Právě jako nedosažitelný a neobsáhnutelný horizont lidského poznání pojmenovává německý teolog Karl Rahner křesťanského Boha.⁷⁹ V Norštejnově filmech bychom přitom

⁷⁸ J. Norštejn, *Sníh na trávě* I, s. 116.

⁷⁹ Viz Karl Rahner, *Základy křesťanské víry*. Přeložili Karel Říha et al. Svitavy: Trinitas, 2002, s. 588.

našli hned několik míst, která svou interpretační hloubkou vyzývají k přijetí tajemství namísto snahy o výklad: třeba strom a bílý kůň v *Ježkovi v mlze* nebo celý svět za světlem *Pohádky pohádek*.

Navzdory hojnému užívání světla a záře ve svých filmech Norštejn nikdy nesklouzává k doslovné aluzi. Jsou-li zářící dveře v *Pohádce pohádek* zástupným symbolem věčnosti nebo dětské představivosti nechává na divákovi. Stejně tak jablko, které chlapec nakousne, může být plodem ze stromu poznání, který ukončil Evino a Adamovo „dětství“ v ráji, ale rozhodně jím není přímo. V respektování tajemství jakoby Norštejn neopatřoval své obrazy – samozřejmě až na výjimky – jednoznačnými výklady. V popředí stále stojí vjem, který má působit na naše smysly. Až druhotně k němu přiřazujeme příběh a reference, které vzhledem k zmíněnému dvojímu kódování animace ozvláštňují náš pohled na skutečnost. Říci, že Norštejnovy filmy jsou duchovní, je správné, ale neznamená to nutně, že zpodobují duchovní skutečnost. Naopak i z autorových slov ve *Sněhu na trávě* vyplývá, že zkratka ke smyslu věcí vede skrz pozornost věnovanou obyčejným věcem.

Závěr

Práce si kladla za cíl popsat vyprávění Jurije Norštejna v jeho zvláštnostech. Od autorského komentáře v knize *Sníh na trávě* přešla k rozboru stylu a stavby vyprávění v Norštejnových filmech. Poslední kapitola pak načrtla, kterým směrem by se mohlo ubírat další bádání týkající se Norštejnova vypravěčství.

Z uvedeného bádání je zřejmé, že Norštejnovo dílo je zejména voláním po specifickém přístupu k vyprávění animovaného filmu. Jeho postup je úzce provázán s výtvarnou a zvukovou stránkou filmu s důrazem na hudbu. Ta často ve zkratce podporuje náladu či – jako je tomu v *Pohádce pohádek* – spojuje jednotlivé části děje. Při vzniku filmů či jejich postav upřednostňuje Norštejn práci s detailem, z čehož vyplývá i žánrově zařazení jeho filmů coby lyriky. Celková stavba vyprávění však bez výjimky odráží právě důraz na detail. Místo jednoduché základní dramatické situace na sebe strhávají pozornost zajímavá řešení mizanscény. S čímž úzce souvisí použitý formát animovaného filmu využívající takzvané dvojité kódování, tedy zpodobení znaku znakem.

Šíře práce je dána tématem a nedostatkem studijní literatury k danému tématu jak u nás, tak ve světě. Existuje pouze jedna stručná monografie zasvěcená Norštejnovi a ta má spíše popularizační charakter.⁸⁰ *Sníh na trávě* jako definitivní autorizovaná publikace představuje přelomový, ale i monumentální zdroj, se kterým je třeba se postupně seznámit a vypořádat. I proto jsem konec práce věnoval právě cestám, kterými se lze ubírat v budoucnu. Společná díla Frančesky Jarbusovové, Alexandra Žukovského, Jurije Norštejna a mnoha dalších si naši pozornost zaslouží.

80 Clare Kitson, *Yuri Norstein and Tale of Tales: An Animator's Journey*. Indiana: Indiana University Press, 2005.

Bibliografie

Císař, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. vyd. Praha: NAMU, 2020.

Culler, Jonathan. *Teorie lyriky*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Karolinum, 2020.

Dutka, Edgar. *Scenáristika animovaného filmu; Minimum z historie české animace*. 3. vyd. Praha: AMU, 2012.

Chatman, Seymour B. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 18.

Kubíček, Jiří. *Úvod do estetiky animace*. Praha: NAMU, 2004.

Kubíček, Tomáš, Hrabal, Jiří a Bílek, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

Lotman, Jurij M. et al. *Tartuská škola: sborník filmové teorie 2*. Přeložil Tomáš Glanc. Praha: NFA, 1995.

Norštejn, Jurij. *Sníh na trávě I a II*. Přeložil Jiří Kubíček. Praha: NAMU a Jakub Hora, 2013.

Propp, Vladimir J. *Morfologie pohádky*. Přeložili Miroslav Červenka, et al. 2. vyd. Jinočany: H&H, 2008.

Další použité zdroje:

Thein, Karel. „Život obrazů“. *Lidové noviny*. 2. 8. 2014.

mip. „V umění si je vše rovno, říká režisér Jurij Norštejn“ [online]. *Aktuálně.cz*. 27. 10. 2013.

Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/kultura/mfdf-2013-rozhovor-se-slavnym-animatorem-jurijem-norstejnem/r~0cf2493c3f1611e3a6f7002590604f2e/>

Seznam citovaných filmů:

25. první den. Režie Jurij Norštejn a Arkadij Tjurin. Rusko: Sojuzmultfilm, 1968.

Bitva u Keržence. Režie Jurij Norštejn a Ivan Ivanov-Vano. Rusko: Sojuzmultfilm, 1971.

Liška a zajíc. Režie Jurij Norštejn. Rusko: Sojuzmultfilm, 1973.

Volavka a jeřáb. Režie Jurij Norštejn. Rusko: Sojuzmultfilm, 1974.

Ježek v mlze. Režie Jurij Norštejn. Rusko: Sojuzmultfilm, 1975.

Pohádka pohádek. Režie Jurij Norštejn. Rusko: Sojuzmultfilm, 1979.

Zimní dny. Režie Kihačiro Kawamoto. Japonsko: Imagica, 2003.