

Ouřek

Dokumentace přípravy, realizace magisterské práce a rešerše

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 28.4.2016

MARTIN KUKAL
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydávající závěrečné práce, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Animovaná tvorba

akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Martin Kukal**
Osobní číslo: **K13368**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Animovaná tvorba**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. teoretická část: Dokumentace přípravy, realizace magisterské práce a rešerše**

2. praktická část: Ouřek – kreslený animovaný film

Zásady pro vypracování:

1. teoretická část:

Cílem dokumentace přípravy je obeznámení čtenáře se všemi přípravnými a realizačními fázemi magisterského filmu. Text odkrývá způsob a postup práce, může obsahovat také osobní postoje, a to s důrazem na potíže při realizaci, hledání jejich řešení, nabyté zkušenosti. Toto se však musí vždy bezprostředně vztahovat k realizaci filmu a nesmí sklouznout k přílišné popisnosti nebo lehkovážnosti ("historkám z natáčení"). Podstatnou součástí explikace je výčet inspiračních zdrojů a nakládání s nimi, rešerše podkladů pro přípravu a realizaci filmu. Hodnotí se jazyková úroveň textu (gramatika, stylistika), faktografický přínos a správnost odborné terminologie, také formální úprava textu. Diplomová práce musí obsahovat alespoň 8 knižních titulů a 6 odborných článků, s nimiž autor při přípravě a realizaci filmu pracoval (teorie i technologie). Rozsah práce a pokyny k vypracování: Povinný minimální rozsah je 30 normostran, doporučené maximum 50 normostran textu (1 normostrana = 1800 znaků) + přílohy (vypracujte výtvarné návrhy, obrázkový a pracovní technický scénář audiovizuálního díla). Odevzdat v elektronické podobě 1 ks na CD nosiči ve formátu PDF; 1 ks pevné vazby v tisknuté podobě (barevně).

2. praktická část:

Film realizujte v minimální délce 210 sekund bez titulků, není-li animace již v titulcích. Doporučená maximální stopáž je 480 sekund. Absolvent prokáže kromě nabytého řemesla animace (pohyb postavy, v prostoru, komunikace objektů, jejich stylizace, charakterová animace, timing...), osobité výtvarné uchopení, a to vše v korespondenci se zvoleným tématem filmu. Výsledná podoba musí být ve finálním (hotovém) tvaru. Je třeba, aby film byl odevzdán v patřičné technické kvalitě – musí dodržet předepsaná kritéria při exportu.

Odevzdání 1ks videosoubor vypálený na DVD (export: velikost obrazu v bodech 1920 x 1080 FullHD 1080p, poměr stran 16:9, bitrate (kbit/s) 10,000–20,000, počet snímků za sekundu 25, poměr stran obrazového bodu pixel aspect 1:1 square, vstupní formát zvuku WAV, případně MP3, parametry zvuku 48000 kHz, 24Bit, Stereo, kodek H.264).

Součástí DVD s videosouborem je také výtvarný návrh plakátu (formát 70x100cm, digitální podoba PDF příprava pro tisk, rozlišení 300 dpi ve formátu PNG nebo JPEG, režim CMYK barva), 15 snímků výtvarných návrhů, 8 snímků filmu (obojí ve stejné velikosti jako video), titulková listina.

V samostatném textovém souboru napište anotaci filmu, uveďte jméno a příjmení, přesný název práce v češtině i angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Práci odevzdávejte také v 1ks ve formátu DVD pro stolní DVD přehrávač.

Pro přijetí práce je nutné odevzdat vyplněné formuláře pro OSA a NFA a licenční smlouva k audiovizuálnímu dílu.

Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

BACHELARD, Gaston. Poetika prostoru. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009, 245 s. ISBN 978-80-86702-61-2.
KUBÍN, Josef Štefan. Strakatý máslo: k 100. narozeninám autora. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 176 s., bar. obr. příl.
WERICH, Jan. Fimfárum. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1960.
HODROVÁ, Daniela. Chvála schoulení: (eseje z poetiky pomíjivosti). Vyd. 1. Praha: Malvern, 2011, 424 a. Literární věda. ISBN 978-808-6702-919.
NORŠTEJN, Jurij Borisovič. Sníh na trávě: ve dvou dílech : kniha I. 1. vyd. Praha: Jakub Hora, c2013, 375 s. ISBN 978-807-3311-247.
NORŠTEJN, Jurij Borisovič. Sníh na trávě: ve dvou dílech : kniha II. 1. vyd. Praha: Jakub Hora, c2013, 255 s. ISBN 978-807-3312-763.

Vedoucí diplomové práce: doc. ak. mal. Michal Zeman
Ateliér Animovaná tvorba
Datum zadání diplomové práce: 1. prosince 2015
Termín odevzdání diplomové práce: 13. května 2016

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Lukáš Gregor, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracoval samostatně s použitím odborné literatury a pramenů uvedených v seznamu literatury.

Ve Zlíně dne 9. 5. 2016

Martin Kukul

„Jen ve vlastním příbytku přebývám, nikdy jsem nesáhl k nápodobě a každému mistru se vysmívám, který se nesmál sám sobě”

Friedrich Nietzsche

„... nad svou prdel nevyskočíš...”

Andrzej Sapkowski

Obsah

Úvod	1
<i>Předmluva</i>	2
I. Inspirace	4
<i>Živný pramen Josefa Štefana Kubína</i>	5
II. Tvorba	15
<i>Podoba Ouřku</i>	16
<i>Dvě verze příběhu</i>	22
<i>Několik slov k animovanému filmu</i>	27
<i>Charlie Chaplin, pravdivý humor</i>	30
<i>Těla a tváře</i>	35
<i>O pohybu</i>	41
<i>Dveře a absurdní klid</i>	47
<i>O názvu</i>	48
<i>Jak se Ouřek vypravuje obrazem</i>	49
<i>Ouřeková hudba a zvuk</i>	51
<i>Završení</i>	53
Závěr	54
<i>Poděkování</i>	55
<i>Seznam použité literatury</i>	56
III. Obrazová část	58
<i>Ukázka z obrázkového scénáře</i>	59
<i>Výtvarné návrhy</i>	62
<i>Snímky z filmu</i>	66

Anotace

Následující práce je explikací k magisterskému animovanému filmu Martina Kukala, Ouřek. Její text se zabývá dokumentací vzniku snímku od hledání námětu, přes počáteční fáze výroby až po jeho dokončení. Zároveň ale také seznamuje čtenáře s širším kontextem motivů, postojů a úvah autora, které se práci na animovaném filmu úzce týkají.

Anotation

The following thesis is an explication to a Master's film by Martin Kukul called Ouřek (The Evil Eye). This text focuses on the creation of that movie from the search topic, through the initial production phase up to final completion of the finished animated movie. But it also acquaints readers with broader context motives, attitudes and reflections of the author, which are closely connected with an animation craft.

Úvod

Tato práce je jakousi mapou jež zaznamenala mechanismus strojku, který oživil Ouřek, můj magisterský film. Je jako srdce obra z prastaré anglické pohádky, který jej zanechal v jeskyni, aby mu nikdo neublížil, když se vydal do světa. Ouřek bude putovat zeměmi a tento text, ve kterém obnažuji jeho nitro, zůstane uschován a archivován. Považuji to za dobrou zprávu, protože nepatřím mezi tvůrce, kteří se domnívají, že je třeba k jejich práci něco dodávat, aby snad byla lépe pochopena.

Samotný text v několika částech pojednává rozličná témata, jako jsou např. adaptace, analýza literárního stylu J. Š. Kubína, zamyšlení nad slovem Ouřek, nad typologií postav, nad tělem, lidskou tváří, maskami, nad domem jako fenoménem, animací a významem Charlieho Chaplina pro mou duši a svět filmu a mnohá další.

V neposlední řadě je tento text také kronikou vzniku Ouřku.

V této práci odkrývám podhoubí, na kterém Ouřek vyrašil a popisuji i jeho postupný růst.

Předmluva

I.

Ouřek měl být kratičkým, svižným tvůrčím vydechnutím. Radostným a pitoreskním pazvukem, kreativním upšouknutím, během kterého jsem se nechtěl přestat smát sám sobě. Tento animovaný úprd-Ouprd-Ouřek, měl trvat tři a půl minuty, tedy asi tolik, kolik trvá špičkovému hasiči vyběhnout v plné „polní“ do sedmadvacátého patra! Když píšu tyto řádky, již vím, že můj film bude delší. Takže příměr postrádá smysl hned nadvakrát. O svém „díle“ v tuto chvíli mohu říci pouze to, že v něm nebude ani jeden hasič a že je ve výstavbě, podobné v jaké byla Babylonská věž, před tím, než její výstavba skončila. Zmatení komunikačních kanálů již tedy proběhlo.

Uvádím tuto práci citátem, mottem od Friedricha Nietzscheho, který mu visel nade dveřmi: „Jen ve vlastním příbytku přebývám, nikdy jsem nesáhl k nápodobě- a každému mistru se vysmívám, který se nesmál sám sobě“ stejně jako všechny jeho aforismy i tento, byť možná nepochází ani z jeho pera, je velmi krásný a pobuřující, nafoukaný a v jistém smyslu se i popírá. Inu to je přesně sdělení téže krve, vždyť Ouřek jiný nebude! Ani ve vztahu ke mně ani sám k sobě. (Byť teď, kdy píšu tyto řádky, ještě není ani zdaleka hotový. Ani zdaleka!) Po celou dobu vznikání Ouřku, prozatím na něm pracuji něco přes tři měsíce, mě provází jemně bipolární jing-jangový-pocit. Pracuji na filmu, který mě vnitřně velice hněte, nakopal bych se za něj nejradyji do sedánku (eufemismus pro „prdel“), zároveň mě většinou velice baví, překvapuje, těším se nad jeho prostotou, trpím, protože mi nepřipadá dostatečně autentický a upřímný a zároveň se utěšuji Shakespearem a dalšími, kteří vždy vážné látky svých děl vyvažovali na vahách zdravého rozumu, kousky lehkovážnými, hravými, plnými slovníh hříček a situačního či lidového humoru. Zkrocení zlé ženy a Othello, Sen noci svatojánské a Macbeth. Můj měknoucí mozek se zkrátka chytá posledních stébélek, aby nedostal morální kocovinu. Ale pracovat na tomto filmu mě stejně velmi baví. Virginie Woolfová psala svého Orlanda také jako oddychovou literaturu a nakonec se dílo nadmíru podařilo, i když mu vůbec nevěřila. Inu budu tedy dále nevěřit a třeba se přeci jenom urodí. A bude pak podobně k jídlu, jako například planá jablíčka...

II.

Umanul jsem si, že vtisknu explikaci takovou formu, aby také přinesla něco mně.

Proč se zabývat pouze rozbořem a výkladem vlastního filmu, to co jsem do něj vložil a vložím, zde bude zachyceno, ale navazovat umělá podhoubí a kořeniště odkazů, aby pak působila sofistikovaněji, jemněji, uhlazeněji či blahodárněji pro mysl intelektuálovu. Bude snad o to film lepší? Bude taková jako já a taková jako film. Členitá pro někoho možná nepřehledná s trochou nadhledu, plná odhodlání ji dokončit, překypující city, jdoucí jistým směrem, ale balancujícím ještě trošku nejistým krokem ne tak docela dorostlého tanečníka. Budou to tedy jakési zápisky. Zápisky stop, bude se tedy jednat o velice svojskou teoretickou práci, podobnou detektivnímu sešitku, toho typu, co si můžete zakoupit například v trafikách u silnic společně s cigaretou a malým rumem zataveným v plastu.

Vytanula mi taková bezvýznamná vzpomínka a z ní pak plynoucí formulka. Totiž, že když jsem byl malý, s chutí jsem čítával cyklus hororových detektivek, *Po stopách brůzy*. Vydávám se po nich tak trochu i teď. Po stopách kvasícího filmu, který ještě nevznikl. Po stopách chcípající kozy a její hrozivé smrti a do stínů neprobádaných sklepení labyrintu zvětralých asociací a tvůrčích tratolišť z páně Kukulovic báně.

Račte mě tedy zbloudilí, draží následovat.

I.Inspirace

Živný pramen Josefa Štefana Kubína

I.

Při svém duševním oklepávání, kdy jsem se snažil setrást melancholii předešlých, námětů, sáhnul jsem po tom nejkvalitnějším půdním hnojivu, jež mohlo sloužit jako živný materiál pro takový trás. Krásně zetlelá, po generace odleželá, ale stále živoucí a oduševnělá hmota, matérie poudaček (tj. povídaček), dnes již také v humus proměněného rapsóda z Podkrkonoší, jičínského Josefa Štefana Kubína.

Kubín, muž za života podobný kameni a horskému kořeni vyrůstajícímu z hornatého, deštěm a vichry bičovaného kraje, čerpal síly ze sedimentů místního lidu. Jako malý nasával vyprávění své babičky a osvojoval si její řeč, později krácel po kraji a vyzvídal všelijaké povídačky, které kdo znal či si z prstu vycucal.

Dokud lidský duch nepřestane být tím, čím býval tehdy, tyto příběhy neztratí nic ze své živorodé síly. Prosté, sprosté, bryskní, absurdní, na kost lidské. *Natura magistra vitae.*

A proto jsou stále tím materiálem hodným konzumace a vhodným k zakořeňování.

Kubínovi poudačky (*Nenazývají se tak pouze proto, že je sepsal, sesbíral a vložil do sborníku, ale především proto, že jim vtisknul svou tvář, vlastní výrazivo, rytmus. Kubínovo vyprávění jasně tepe rytmem jeho bytí. Podobně, jako třeba pohádky bratří Grimmů, jsou jasně rozpoznatelné od ostatních, mají v sobě obsaženu jistou imaginativní kompatibilitu, vycházejí z jednoho znepokojivého světa, sdílejí shodnou poetiku. Vycházejí i ty Kubínovi poudačky (které mají někdy i velmi blízko k pohádkám) z jednoho panoptika groteskního, ale jindy také něžného civilního lidského humoru.*) jsou často velmi krátké (v poměrné většině nezaplňují více než jednu stránku knížky), úderné, svěží, humorné, leckdy i nesmyslné. Některé hraničí až se surrealismem, či lépe řečeno svou stavbou připomínají sen. Mnoho takových můžeme najít ve výboru *Strakatý máslo*, a jejich hlavní postavou je často hloupý Honza. Tyto příběhy buďto v sobě zohledňují právě jeho hloupost, díky čemuž on prochází světem, který by se jinému pozorovateli jevil normálním, avšak on jej poznává očima bláznivce (snad podobně jako don Quijote) či je takovýto svět plný prášilovských konsekvencí zcela obyčejný, ale žít jej mohou právě jen hlupáci, či lidé obdaření jednoduchým či kolejitým či vykolejeným rozumem.

Možná, že ale podobné příběhy nevznikly ani z jednoho důvodu a to je asi nejpravděpodobnější a jsou to prostě jen veselé hříčky fungující na principu humoru, který je natolik nesmyslný, či je jeho žertování natolik pokleslé, že se mu není možné, než smát. Obecně je myslím možné říci, že struktura Kubínových krátkých pohádek je nezřídka velmi podobná vyprávěným anekdotám.

At' jeden příklad poslouží za všechna vyprávění „Pořbeni psa“, nepatří mezi absurdní, a je klasickou ukázkou Kubínovské poudačky. Hlavní postavou je řezník, který vedl neúspěšně svou živnost a nakonec mu nezbylo než žebrácké hole a psa. Pes však řezníkovi pomohl k bohatství (našel poklad) a po jisté době posel. Řezník jej však nechtěl pohodit na hnojišti, či něco podobného a uplatil hrobníka, aby mu psa pohřbil na farní hřbitov. Dnové však chtěli tomu, že byl jeho nekřesťanský čin odhalen hned následujícího dne farářem. Farář spílá hrobníkovi: „... „Člouječe nešťastnej, co ste to proved, vý budete trestanej, a řeznik, to ani nevím, jakej trest ho bude následovat. Řbitov musí bejt znova vysvěcenej, a seberte se a dojděte pro řeznika! “

Hrobník bjéžel, řeznika přived, a farář se do něj pustil, co si moh tohle dovolit. Ale von zvonil klidnej, šláh do kapsy, rozvobalil šrajtofli, a krásnejch pět desítek vysadil na stůl: „Jestli pak velebný pane, vjéřej, že ten pes byl tak moudrej, a že ud'ál testament, a tudlec jim vodkázal padesátku. “

No farář peníze shráb a povídá: „I člouječe, a to stenemoh říct už dřívěj, vystrojili bychom mu aspoň skrounejfunusek. “

(KUBÍN, Josef Štefan. *Strakatý máslo*. Ilustrace Zdenek Seydl. Praha: Československý spisovatel, 1964. s.109)

Pořbeni psa, je vystavěno na stejných principech jako mnoho anekdot. Žádná z postav není hlouběji charakterizována, je svým zaměstnáním, svým typem, charakterem k lidské činnosti přínaležejícím. Vyprávění tedy stojí na konsenzuálních pilířích, pes je pes, farář je farář, a jednotlivé postavy jsou svými předobrazy, vzory. Tím je fabulování odlehčeno od nadbytečných popisů a psychologie postav a čile odsýpá. Postavy se tedy pouze dostávají do různých situací a na konci je jedna z nich omámena mamonem a my se musíme smát, protože to by se ctihodnému faráři dít nemělo.

Jeden známý vtip, o témže problému, končí pouze mírně pozměněnou formulí, to jste měl říct hned, že byl ten chudák, taky křesťan!

Úplatnost je v judaistickém náboženství zakořeněna od prehistorických časů. V Bibli v knize Leviticus je dopodrobna popsán systém, jak byli kněží odměňováni, pojídali části z necelopalných obětí a také jak se odpouštěli jednotlivé hříchy, když byl kněz obdarován a přimluvil se za úplatek u „Pána“, podobně i židovští rabíni (Chasidští) přijímali úplatky za své modlitby a konání zázraků. „Pán“ se jich totiž prý v takových případech ptával, proč se modlíš za toho a za onoho muže či ženu, jsi jim snad nějak zavázán a Rabín tak mohl po

pravdě odpovědět, ano modlím se za ně, protože mě zavázal zlat'ákem, lahví vína, sladkým koláčem, pecnem chleba, polévkou atd.

Kdyby byla představa faráře, který bere úplatu nepředstavitelná, respektive se s ní do jisté míry nepočítalo, nesmál by se nikdo. Každý by se jednoduše urazil, či by nad takovým výjevem zůstal zhnusený či jako opařený a nestrávil by jej. Vtip tedy musí pracovat se známou skutečností, jen ji musí úsměvně, překvapivě podat, či taková informace musí být alespoň možná. Anebo podat neznámou informaci, která však rozvíjí něco, co již známo jest, jako například v krásném židovském žertu, kde si stěžuje jeden rabín druhému:

„Poslal jsem jediného syna do Evropy – a oni ho obrátili na křesťanství!“

„Představ si, mně se stalo totéž.“

Oba se jdou vyzpovídat k vyššímu rabínovi a on jim řekne:

„Představte si, já mám jediného syna také na studiích v Evropě,

a stal se křesťanským knězem! “

Musí se jít pomodlit k Hospodinu. Říkají mu svůj osud a Hospodin praví:

„Představte si, měl jsem jediného syna ...“

Sáhnul jsem tedy po díle J. Š. Kubína, podobně, jako podvyživený člověk sáhne nejprve po něčem tučném, mastném, křupavém a vábivém. Třeba po vepři na rožni, i když mu prase bývalo dříve kamarádem. Kubína jsem nikdy dříve nehodlal přetavovat do animovaného filmu, doba však uzrála. Potřeboval jsem přičichnout, nasát trochu kouzelného špiritusu, abych se zase zvednul. A jelikož jsem ještě neležel jako Lazar, šlo to hezky. Při čtení Kubínových příběhů, jsem zase omládl. Povadlý obličej, co pozapomněl užívat mimické zdvihače a kruhové oční svaly ke smíchu, se zase pustil do kontrakcí a tak jsem přitakal možnosti vyjít z poudaček Kubína a začal kreslit. Některé vrásky co zkrášlovaly mou tvář a dělaly ji podobnou seschlé pozdní bramboře ponechané až do léta ve sklepení, se již znovu neobjevily. Snad to bylo dobrým znamením. Kůže mojí brambory se napnula a vyrašily z ní klíčky pro novou zemitou ale ne přízemní plodosadbu.

II.

Armatura Kubínova vypravování mi sloužila jako vzor. Literatura samozřejmě stojí na slovních spojeních, syntaxích, vztazích slov a vět, na imaginační asociaci z ní plynoucí a jejím účinku a následném pochopení čtenářem. (Tedy sdílení či nesdílení myšlenky s jejím

autorem) Psaný humor například může mít pouze lingvistický obsah a do obrazu může být nepřevoditelný. Literaturu nelze často přetlumočit do obrazové řeči. Přistupovat tak k adaptaci Kubínových poudaček se zřetelem na maximální autenticitu není, dle mého názoru, vůbec možné. Podstata jeho výrazu, trest' Kubínova pitoreskního světa je rozplývavá, proměnlivá, pro každého čtenáře do značné míry nestejná. Kubín pracuje se stereotypy, samozřejmě, každé lidové vypravěčství tak činí, v těchto příhodách jde o sdělení změny stavu situací, nejde o epické vyprávění, spíše o hru mluvy, pro pobavení čtenáře, často mnohem spíše než o jeho kultivaci či poučení. Kubínův svět je vytvořen rázovitým užitím krajového dialektu, jeho temporytmem a specifickou vypravěčskou ironií a nadhledem.

Fenomén tempo rytmu v Kubínových poudačkách mi objasnil, že humor vzniká často také z pouhého dobře načasovaného překvapení. Reakce postav musí být přijatelná a vše musí proběhnout v přesně nasázeném chodu, jinak se žert vytratí. Ukázka je z poudačky *Baba nad čerta* a vypráví o bábě, která se vsadila s čertem, že dokáže udělat i z dobrého hospodáře Květa materiál do pekla.

„Pomáhej pámbu, pantáto! Ale je to teď svět, na mou vjéru! Du tudle z toho pěknýho statku, je tam mladá pani nebo co, a kněz ji machluje na klíně. Ale má může! A jen prej at' ho břitvou zařízne! Dóvi koho to myslel. Tak utikám, jeden se na to nemůže ani dívat, na mou praudul!“

„Ale cakramenckou duši,“ povídá si Květ, „to je má žena!“

Baba vodošla, von hnedky vodpráh, ruchadlo tam nechal v brázdě, a jede s koňma domu.

„Je mi ňák nekalo prej, musím si lehnout.“

Tak dyž si leh, začal drobátka chrúpat, vona kouká, pod bradou měl pár bílejš fousu, tak mu je chce seškrábnout. Vtom sedlák vyskočil:

„A ty prej kurvo kněžká!“ - a žádný cabyky, zabil ji a hodil do studně. Panenko Marijá! Toce ví, zauřeli ho nadosmrti.

...

Ve dvou krátkých větách se na konci ukázky odehrál přímo monumentální zvrát. Pokud si jej vizualizujeme, je to sice mrazivá podívaná, ale v dramatické zkratce funguje jako hořce úsměvná, americká groteska. Během druhé oholené věty se dokonce odehraje zbytek existence hospodáře Květa. Tato zvláštní hospodárnost slov, kdy mnoho jiných autorů by vyvrcholení nějak rozvleklo, či jej natahovalo a gradovalo nebo kdoví co, Kubín mrštil před čtenáře tak nečekaně syrový zvrát, že já, byť nevím, jak v podobné situaci zareaguje někdo jiný, jsem se jankovitě smál. Inu je to líbezně morbidní. A člověk, jak je nechvalně známo,

se směje vizualizované bolesti ad extremum, pokud se neděje jemu samotnému. Toto zamordování mi navíc připadá směšné nejen tím, že je vykonáno tak zhurta, ale také, že je nebohá nevinná žena vhozena právě do studně, to je samozřejmě příšerný akt, ale vizuálně v groteskní nadsázce, může vyznít prostě daleko vtipněji než, kdyby ji třeba zabodl břitvu do hlavy. Nepochybně nevtipně by zajisté působilo to, kdyby ženě oplatil stejnou mincí, tedy jí podříznul hrdlo. Volný proud asociací mě odnesl k severským bájím, které jsou plné bizarních zabití. (vykostění, vyklování, vydlabání...) Napadá mě, jestli by bylo například vtipné, pokud by hospodář Květ zarazil svou ženu do podlahy jako kolík, ráznou ranou pěstí, coby kladivem. Bylo? Myslím, že důležité v tomto případě je to, že žena nebyla zamordována nikterak zdlouhavě, ani příliš „nelidsky“, jen mírně nečekaným způsobem, smějeme se tedy především tomu, co přijímáme jako neobvyklou možnost vyústění, která je ale pojata a vyprávěna v přesných mírách, za tikotu metronomu gradace a vrozeného smyslu pro legraci. A v obém je Kubín nepochybně mistr.

Měl bych zde zmínit také spojení „žádné cavyky“. To je totiž nepochybně to, co Kubín činil. Pro nezasvěcené, jedná se samozřejmě o slovo značící, drahoty, průtahy či okolky. Etymologicky pravděpodobně vzniklo ze dvou slov tj. povyk a cáry, které tehdy ještě neslo význam- okolky. Nedělání cavyků se ke Kubínovi samozřejmě velmi hodí, neb vyrůstá také z téže jádrné bystřinky českého výraziva jako Kubínův literární kosmos.

(zdroj: <http://www.rozhlas.cz/regina/slova/zprava/cavyky--78362>)

Ještě si nemohu odpustit zdůraznit tento moment, totiž, že právě vhození do studny mi připadá jako vizuálně velmi vtipně zobrazitelná smrt. „Čapne“ ženu za trup, ruce u těla a oknem ji prohodí přímo do studny, jen šaty jí ještě smutně zaplápolají v rychlém poryvu vzduchu. To je jen jedno z možných řešení...myslím, že právě přidržení se těchto strohých vět a jejich dramatického smyslu na daném místě je klíč, který je přenositelný z literární předlohy do animovaného obrazu. Navíc vybízí ke mnoha groteskním, zkratkovitým a humorným řešením.

Touto Kubínovou ukázkou jsem nemohl demonstrovat ladnost a výmluvnost dokonalé formy celé této poudačky, pouze tento u jiných vypravěčů neobvyklý rys. Rys myslím na výsost dobře použitelný pro animovaný film. Motiv účelově využití změny větného tempo rytmu ve vztahu s plynutím času ve vyprávění a náhlého zvratu situace.

S Kubínem se zrodila v Čechách nová cesta, jak zacházet s lidovým vyprávěním, směr, kterým se pak očividně vydal i Jan Werich, když sepisoval své Fimfárum. Styl

syrových dospělých pohádek, povídaček, poudaček, krátkých humorných lidových příběhů. Někdy s poučením jindy bez poučení.

Při pročítání Kubínových textů jsem také narazil na mnoho paralel mezi příběhy těchto dvou vypravěčů. Pohádky *František Nebojsa*, *Tři sestry a jeden prsten* (z knihy *Fimfárum*) a etymologicky ojedinělý výraz *kontrfé*, mohou posloužit jako prosté odrazky pro někoho, kdo by se podobným srovnáním chtěl někdy zabývat.



Aboriginský J.Š. Kubín vypravuje svou poudačku (z gest a mimiky jednotlivých domorodců, lze dokonce i pokusně vyčíst o čem příběh nejspíše vypovídá)

zdroj: <http://www.worldclass.net/big/bigtime.htm>

Medium je „střední“ prostředkující moment, jak podle Marshalla McLuhana předeštil Miroslav Petříček v jedné z kapitol knihy *Myšlení obrazem*, medium is message. „Mezi naším poznáváním a skutečností stojí prostředek, ve významu fatální trhliny, propasti.“ (PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5. str.7) píše zde pak autor a myslí tím, že užití jakéhokoliv médium ke komunikaci mezi sebou, či pochopení skutečnosti jako takové, nám sdělení pouze zprostředkovává, mutuje, bere nám možnost bezprostředního zjištění a je jakýmsi trestem za zjednodušený, či nepřímý styk s informacemi (vjemy). Petříček tedy, sice v jiném rétorickém módu, ale přeci jen, mluví o témže problému, jaký jsem naznačoval. Ještě lépe, pro to co se snažím vysvětlit a co je důvodem, proč jsem k „adaptování“ Kubínových příběhů přistupoval zvoleným způsobem je zamyšlení se nad tématem o užití formy u uměleckého sdělení v esejistické sbírce Milana Kundery. Bohužel, nevzpomínám si ve kterém ze svých esejů o tomto pojednává, ale též názor prosvítá mnohými jeho zamyšleními nad románem a romanopisectvím a čtenář s větší časovou elasticitou, než já, si jistě jeho eseje rád přečte, aby si danou myšlenku správně zařadil.

Kundera mluví o nepřevoditelnosti jednoho média do druhého. Třeba o románu a jeho přepisu do filmu. Kundera tedy mluví výhradně o románu, ale tento problém je srovnatelný i mezi jinými médii a formami. Vytyčuje fakt, že rozhodnutí volby média je na autorovi, tedy, zda natočí film, či napíše báseň, divadelní hru či román. Médium je prostředkem, je platformou, která ohraničuje, limituje, ale svou formou také zesiluje a určuje působení dobře zvoleného sdělení. Umělec jej volí proto, že se mu sdělení, či pocit, zkrátka to co chce předat svým dílem, jeví právě již v daném médiu. V ideálním případě je tedy dobrý román natolik spjatý jak s hmotou samotného románu, jeho vyprávěním, jazykem, tak s jeho sdělením, působením na příjemce, imaginací, že jej nelze převést bez ztrát do jiného média.

Vracím se k představě, již nastolil Miroslav Petříček k díře, jámě, jež se rozevírá při komunikaci mezi sdělejícím a příjemcem. Je to asi takové, jako obrovitý zástup kráčel jedním směrem a v cestě mu stála veliká nepřemostěná propast. Než by se taková propast zasypala těly průvodu, byla by nepřekročitelná. Na druhé straně se ale tedy sejde jen hrstka, řekněme holé sdělení, které např. z románu zbylo při jeho adaptaci do filmu. Neboť cosi zcela autentického emanuje z vědomě zvoleného způsobu vyprávění, který si autor zvolil

pro své sdílení. Proto stejně jako Kundera považuji představu přepisu knihy do filmu, poezie do obrazu atd. za absurdní.

Jedno dílo v druhé, je možné pouze přerodit, transformovat, transfigurovat, transmutovat, nikoli přelít z jedné nádoby do druhé. Mezi nádobami je totiž ta zmíněná hluboká propast, kde se mnohé ztrácí...

Boris Jirků k ilustrování knih Gabriela Gárcíi Marquéze kdysi řekl něco v tom duchu, jako že se při práci ponoří do textu, do jeho světa, do světa vlastních hmotných představ vyvolaných textem a neilustruje tedy již to, co popisoval text, nýbrž to co vidí, když se v tomto světě volně prochází. Jde pak tedy o autentickou výpověď, souběžnou s vizí autora textu a na čtenářovi a divákovi už pak je, jen hledat vztah mezi oběma složkami. Možná už jsem si za dobu, která uplynula ode dne, kdy jsem pana Jirků slyšel mluvit, sdělení příliš pozměnil, ale takto, jak si jej vybavuji, se s ním ztotožňuji.

Ke Kubínovým poudačkám jsem tedy přistupoval tak, že jsem je nepřepisoval a nepřeváděl, co možná nejpřesněji a nejsevěřeněji ve vztahu k předloze. Pouze jsem si je přečetl, opatřil několika záchytnými poznámkami a nechal dál kvasit v hlavě.

Kráčel jsem tedy lesem poznání, plným pro mě neznámých zvuků, leckde byla zem pokryta ledem a někde možná nebylo možné poznat, pohybuji-li se na zemi či na zamrzlé hladině ani jak je led silný. Nakonec jsem tedy došel do chaloupky, která mě velmi zvláštním způsobem vábila. V chaloupce jsem našel mističky s kašičkou. Každá z nich byla ale jinak veliká. Pojeda jsem všechny, co jsem mohl a když na mě padla dřímota, našel jsem postýlky, některé maličké a do nich jsem se nemohl vsoukat a jiné zase příliš veliké, lehnul jsem si tedy do takové, která mi pasovala nejlépe. Tou postýlkou byl Ouřek. Příběh, který vypráví, mě vlastně nezaujal, líbilo se mi pouze to, co jsem si k němu poznamenal po jeho přečtení. „Lék ze slin pro nemocný tele“ Od samotného příběhu předlohy jsem se myslím dostal velmi daleko, nakolik i duchu Kubínových vyprávěnek, to nedokážu dobře posoudit, myslím ale, že jsem také uskočil daleko, snad na délku dlouhé paže. Předlohu jsem opustil, když jsem začal skicovat svou vlastní verzi a již jsem se k ní nevrátil. Že je grotesknější a bizarnější a běží docela jiným způsobem, než Kubínův svět, tepe v jiném rytmu, mluví jiným hlasem. Kukulův Ouřek bude jiný, ale starému baječi z minulého století děkuji za půdu, kterou mi postavil pod nohama. Je to báječná zemina a byla radost se v ní prohrabovat...

IV.

Pro úplnost zde uvádím celou předlohu, ze které jsem čerpal.

„Má tetička z Koprniku ještě věřila ouřku. Dyž se něco stalo krávě nebo teleti nebylo kale, to byl hned vinen ouřek, dobytče bylo jistotně určený. Já už byl na takový večikómes, smával sem se tomu, a tetička měla se mnou pravou patálii. Zkrátka, jak začala kráva marodit, jážišmarne, to byla hned shánka! Teta dala honem ouřečivou vodu, to musel bejt na ni nověj hliněnej hrnek, něco nad ním zabrumlala - co, to žádnej nevěděl, třikrát do hrnka naplila a potym se dobytče natřelo po řbetě sem a tam. Ud'álo se na provaze katouský voko (to byl vobyčejnej uzel) a dobytče se muselo tím provazem převlíknout, ved se mu spodem pod nohy. No já jsem se tydle aperaci smál, kdepak, mý kluci, to už bylo všecko jináč ve flóru. Ted'konc ale dyž si teta tu ouřečivou vodu uchystala, já sem šel, pěkně sem ji po straně vylil, a nabral sem do hrnka náký louže. Jo, ale kráva puchla třeba dál. Teprve tam byl nákej Svoboda a ten vod toho pomáhal: sázal černej kořínek. Je to vlastně čemeřice černá. Propíchla se šidlem a kůže a ten kořínek se vobouma dírama protáh, aby koukal ven. Nechal se tak do druhýho dne, nežli se vytáh, a krávě bylo dobře.

Tedkon teta přiběhne:

„Vidíš, kluku, to se dycky směješ, a je zatím na place! “

Tak sem chudákoj teprva řek:

„Ale tetičko, jakpak ji mohla pomoct vaše ouřečivá voda, dyž sem vám ji vylil a nabral sem tam trochu louže! Krávě pomoh dovopraudy Svoboda! “

Chvilánku se jako zlobila, todle ji přeci zarazilo, ale potom všecko zamluovala:

„Né, né, prej tosmoh třeba hrníček vylejt, už byl jedenkrát zaříkanej, a vostalo to v něm.

Tady pomůže jen ouřečivá voda! “

A musel jsem bejt zticha. “

(KUBÍN, Josef Štefan. Baba nad čerta. Ilustrace Tereza Říčanová. Praha: Baobab, 2001. ISBN 80-902916-1-9.str. 72)

Zaujala mě především ta slinová medicína, sice ,že způsob, jakým je historka vyprávěna je okouzující, pro animovaný film nevyhovovala. Rozhodl jsem se vytvořit film bez mluveného slova, bez dialogů i vypravěče. Když jsem procházel různé Kubínovy příběhy, inspiroval mě především rytmus, jakým jsou podány, rytmus vycházející z proslovovaného artikulovaného vyprávění, který v sobě skrývá interpunkci, jež mu dává dynamiku a žánrovou příchut'. Upoutaly mě náhlé zvraty v příbězích, rázovitost postav a čistý způsob jakým byly ty postavy představovány. Jednotlivé postavy neobepínají žádné mytologie či dlouhé rozvité popisy, byly jakýmisi fantómy vzniklými pouze pro dané situace. Nepřekračovaly rámeček vypravování a zůstaly čisté a nekomplikované.

Jejich podoba, příběhové pozadí a mytologie, pro mě vznikaly až poté, co vyprávování doznělo a já, jako čtenář i posluchač, je uviděl v celém kontextu příběhu.

Začal jsem hnísti matérii. Nejprve jsem si sepsal svou kratičkou verzi příběhu. Pokroucenou podle mého gusta.

Nejedná se o literární scénář, ani námět, je to jakýsi mezistupeň, kterýž to mi posloužil jako předloha, vrstva, ze které jsem později tahal a chytal příběh, jako se tahá a namotává cukrová vata na špejli.

„Koža škytla- koza prdla- koza zezelenala a rozklepala se. Tu doběhne žena od kotlíku ku koze (od vaření)- vykvikne- běží ven- za chvíli doletí s manželem- oba jsou mrňaví a kulatí- hranatí- ten kozu potahá- pomuchlá a utíká zpátky ven- doběhne s doktorem- ten ji koukne do huby- a zvedne ji vocas- koza vyprdne hovínko- doktor ho požvýká a smutně zakroučí hlavou- podává ženě sekyrku- a ukazuje, že by kozu vodkrágoval- a chce odejít- tu se do dveří vhrne bába s nůši na zádech- koukne na kozu- poplácá ji po tlamě- trochu s ní zakvedlá a ukáže na vědro v rožku- manželé hned příběhnou s vědrem- bába do něj začne flustat- ostatní se přidávají- akorát doktor kroutí hlavou a cosi žbrblá a tluče si na čelo- pak s tím kýblem zašmrdlají- chrstnou to na kozu- koza se zvedne, je čiperná a má se čile k světu. Doktor si div hubu nevyvrátí údivem- manželé ho kopnou do řiti- a koza s bábou tancují radostí- i staří manželé se s nimi zatočí...“

Tento text tedy pro mě posloužil jako odrazový můstek, byl stále krátký, syrový, prostý a cosi v něm prapodivně zapáchalo. Vycítil jsem v něm jakýsi libý, zábavný potenciál a dal mu tak šanci.

II. Tvorba

Podoba Ouřku

I.

Vzal jsem si papír a tužku a jal se skicovat jednotlivé postavy. Současně s prvními črtami kypěly mi pod rukama i poznámky, které se přichycovaly na postavy jako ptáci na lep. Poznámky o charakteristických pohybech, temperamentu, zálibách a vlastnostech bytostí, kterými jsem příběh chtěl zaplnit, některé se z něj oklepaly a popadaly pro svou nevyužitelnost, přílišný důraz na psychologii atd. Ty nejdůležitější a správné ale přichyceny zůstaly, protože vyrostly ze vzájemné symbiózy. Ze vztahu kresby a slov. Slova iniciovala tvarosloví, osvobozená tužka zase přidávala detaily, tam kde je mysl neplánovala. Těch se zase chytil rozum či mechanismus asociací a tak přicházel a vyjevoval se svět *Ouřku*.

Ve chvílích, kdy jsem z bílé čistoty papíru kresbou vytahoval nahodilé a kusé předměty či celé postavy, jež měly být brzy oživeny, měl jsem na paměti dvě základní představy, které určovaly měřítko správnosti a přijatelnosti tvarosloví pro *Ouřek*.

První z nich byla idea doby a místa, kde by se příběh měl odehrát. Přiznávám se k nekritické lásce k Nizozemskému baroknímu žánrovému malířství 17. století, energie a živorodost těchto pláten a dřevěných desek mě naplňuje touhou malovat a kreslit, ne jako epigon, ale jako piják, opíjející se pramenem syrového zápachu alchymických sklepů, temných putyk, těl tisknoucích se na sebe o sklizňových tancích, piva v hliněných či dřevěných korbělích, sýrem a chlebem, opájet se hlínou a bahnem a slaným vzduchem, jež dává růst těm nejpůvabnějším květům, které v tomto ztemnělém světě vypadají jako syfilické puchýře na tváři madony. O tomto světě velmi často sním. Je to místo, kde může žít každý. Den je ale vykoupen v potu tváře z těžké práce a příroda je tu drsná jako struhadlo a studený vítr osekává podoby všeho jako jemný písek a voda kameny v proudu řeky. Každý má ale nad sebou nebe, obrovitou nebeskou klenbu, kde svítí vzdálené maličké slunce a visí těžká oblaka připravená k dešti, a „Pána“ anebo alespoň oči co ho tam hledají. Lid, který tu žije je opředený svými bájemi s trochou francouzských bájí a špetkou severské mytologie, trochou truvérské lyriky...a lidé mají veliké ruce se silnými prsty a plné tváře, nosy naběhlé a zarudlé od pití a z chladu a každý z nich je jiný, jen jsou podobně oblečení, ženy mají sukně a muži plátěné kalhoty. Každý, kdo ji ještě neztratil, má na hlavě plstěnou čepici nebo klobouk, ženy nosí na hlavách šátky. V domech hvízdá meluzína... Mohl bych o něm mluvit dál a psát a být konkrétní a vypravovat, ale to nejdůležitější jsem myslím napsal. Tento svět, který vybuchl a vytekl z obrazů od Ostadeho, Steena, van Aachena či Petra Brueghela, mi visel v hlavě jako těsto, ze kterého jsem jej chtěl uhníst a nakreslit.

Jako druhá představa, která mě při navrhování neopouštěla, byla věta: Uhnětl jsi mne z hlíny, řekl člověk, proto bych se měl jmenovat Adam, tedy uhnětený z hlíny.

Kdybych mohl, byl by Ouřek vytvořený z mazlavé hlíny, hlavně pak vše živé, i živly. Jelikož se ale prostředků nedostává, uhnětu jindy jiný film z tohoto světa, co v mně vězí. Snažil jsem se tedy, alespoň postavy i prostor kolem nich vytvořit s touto představou zemitosti. Podobně jako je brambor zvaný erdeple, tedy Erdäpfel- zemní jablko, plod země, chtěl jsem, aby postavy Ouřku byli lidé zemití, hlinění, bramborovití. Aby i svou postavou, fyzickým ustrojením byli zemití. A kdo je zemitý? Pro mě je to takový člověk, který je na tlustých špalcích nohou věrně spjat s půdou, po které chodí, je nízký tak akorát, aby chodil při zemi a ne s hlavou v oblacích, má velikou hlavu, se kterou se musí tahat, ale také ruce, veliké a hřmotné tlapy, které mu hlavu pomůžou nést, když je příliš těžká a sklání se k zemi. A samozřejmě a neoddělitelně jsou to lidé prostí, jednoduší a opravdoví. Opravdovost se těžko upřesňuje, řekl bych ryzí lid se všemi slabostmi, neduhy ale především vždy hotový se dobře najíst a napít, zatancovat si, pomilovat se či fláknout někoho přes držku, milující hospodářská zvířata skoro stejně jako svou rodinu. Lidé odvážní silní a vytrvalí. Nezlomní jako nějaká horská květina nebo kleč, třeba netřesk.



Hospodský hopsatrot v Ostadebo časech

zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/Adriaen_van_Ostade

II.

Může působit velmi podivně, že jsem si pro vyprávění příběhu z českého Podkrkonoší vybral „kulisy“ nizozemského středověku, pravdou ale je, že tehdejší venkované nebyli příliš odlišní od chudých prostých pachtících se lidí všude jinde. A představuje-li si současný člověk pohádku, povětšinou ji vizuálně zasazuje právě do rozmezí těchto dvou až tří staletí. Více rozumových argumentů pro vlastní svědomí a pochopení nejspíš nepotřebuji, pokud bych se měl ale zaměřit na hlínu a její místo v mém životě, bude odpověď o mnoho složitější a rozsáhlejší. Omezím se tedy raději pouze na jednu hezkou promluvu, která mi vytanuje na mysl.

Hlínu můžeme vnímat například coby jeden z artefaktů (relikvií) národních kulturních dějin ve vazbě k mytické postavě Přemysla Oráče a jeho orby, či slavného díla Františka Bílka Orba je naší viny trest, kde jak Václav Hájek v eseji nazvané příznačně *Držkou v zemi*, půvabně mistrovský bronz shrnuje slovy: „...dochází k prorůstání tvarově jasně definovaných figur s tvarově indiferentní materií hlíny. Hlína je tradičně vnímána jako „látka“, z níž se forma rodí a do níž se zpátky propadá, jako začátek i konec, jako beztvary substrát a báze, s nímž je lidské formotvorné úsilí v neustálém konfliktu, ale od něhož se zároveň nemůže v žádném případě oprostit...“

(HÁJEK, Václav. *Jak rozpoznat odpadkový koš: eseje o stereotypech ve vizuální kultuře*. 1. vyd. V Praze: Labyrint, 2011. Labyrint fresh eye. ISBN 978-80-87260-31-9.)

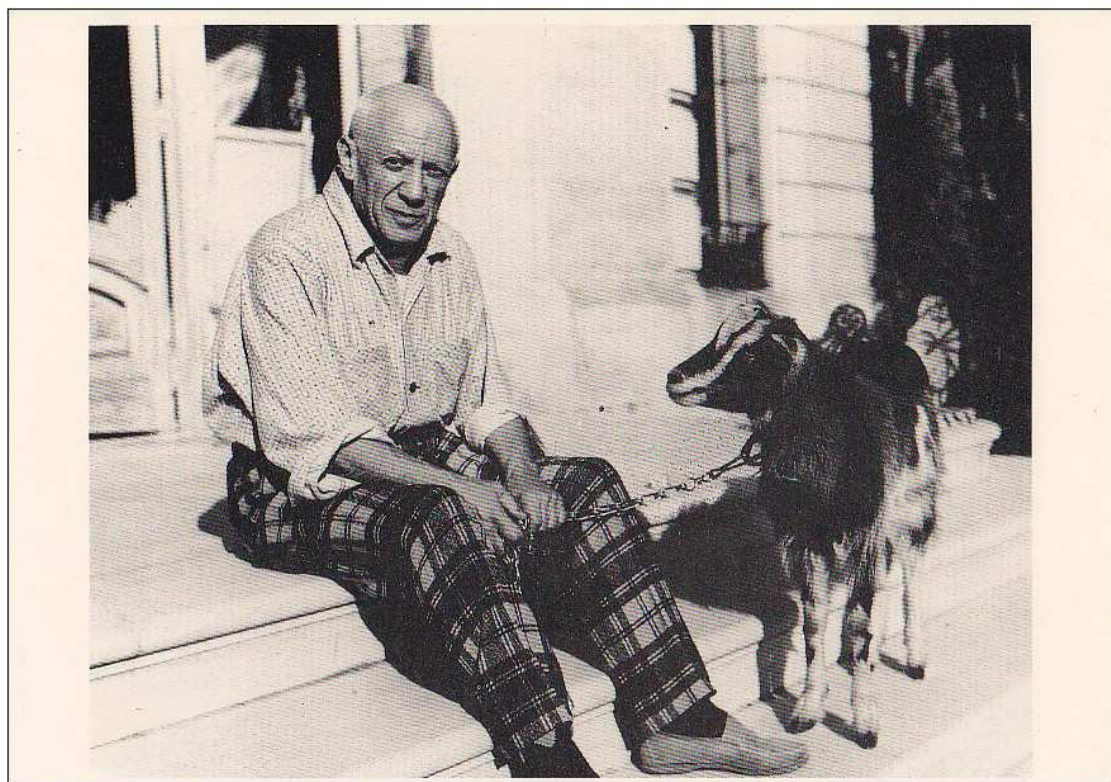
III.

Když jsem navrhoval postavu kozy, zvířete kolem, kterého se celý tento můj krátký příběh točí, měl jsem před očima ještě jeden obrázek. Byla to vzpomínka na Picassovu kozu. Znáám ji pouze z fotografií ale i tak mě kdysi velice silně zasáhla. Picasso ji vymodeloval a poskládal z lásky ke své domácí koze Esmeraldě. Picasso měl velmi rád zvířata. Měl také několik psů a existuje tak řada fotografií, na kterých některý z nich prochází ateliérem, zatímco umělec pracuje.

Neměl jsem ale v tu chvíli, kdy koza vznikla žádné hlubší konotace ve smyslu či lyrice tohoto konkrétního Picassova zvířátka, viděl jsem jen veliké nadmuté vemeno a kulaté břicho vyvalené až k zemi a dlouhý krk.

Zbytek už je moje pouhá čirá radost z deformování tvarů a záliba v groteskních proporcích. Při navrhování všech postav, které se ve filmu objevují jsem cítil radost z toho, že mohu uvolnit výtvarnou stylizaci dál a hravěji než tomu dovolovaly prozatím všechny

filmy, na nichž jsem pracoval. Všechny mé předešlé snímky stavěly na reálnější mizanscéně. Ouřek je první film u kterého jsem se opravdu bavil a trápil se jen, když jsem nestíhal, úzus s jakým jsem ale kreslil a začal vůbec na filmu pracovat, zkusit si něco, co jsem ještě nezkusil a vytvořit film taškařici a recesi na melancholii mých předchozích snímků. Vážným námětům a chmurným zpracováním byl pro tu chvíli konec. Smích je balzám na duši.



Radisnoir

www.delcampe.net

Esmeralda a Minotaurus (Pablo, ženojed)

zdroj: <http://www.delcampe.net/page/item/id,0219994730,language,E.html>

IV.

Zvláštní zřetel si jistě zaslouhuje dům, ve kterém se Ouřek odehrává. Věřen všemu, co jsem sepsal v předchozí části jsem nakreslil i vnější a vnitřní podobu obydlí. Grotesknost, zemitost a prostota chudých lidí a z ní vyplívající funkčnost a ustrojení, mazlavost a zápach jejich obydlí. Není možné vystavět kolem lidí určitého typu, víry, étosu, dům, ve kterém by žili z jiného těsta, než jsou sami. Jak je známo, podobně jako domácí mazlíčci jsou domy podobné svým pánům (obyvatelům) a naopak. Vzájemně se utvářejí. Existují sice lidé, kteří se úmyslně vystavují nepohodlí a nelidským podmínkám ve jménu jistých zásad a idejí, tehdy jsou ale tyto lidé právě také podobní prostoru, který zrcadlí jen jeden prostý záměr. Místnost ala these a v témže duchu vystavěný dům je velmi smutná varianta bydla. Obydlí, jak již v sobě slovo hezky skrývá, slouží k obývání a je obýváno, a

obýváno musí být, aby se obydlím stalo. Dům je vystavěn k bytí v něm. Stejně tak i ouřkový dům byl nakreslen z téhož důvodu. Dům je domovem těla a tělo je dům ducha. Je tedy, jak hlásal proslulý designér a malíř, umělec a performer Hundretwasser, obalem těla, je další kůží. Vymezoval se proto pravým úhlům, ostrým rohům ale především přímkám. Vlnovka je život. Je sinusoidou na kardiografu, je příběhem. Nejopravdovějším znakem pro život je ale spirála, kterou Friedrich miloval a velmi často ba téměř manicky ji za sebou zanechával. Tito dva staří lidé, Ouřkový Bába a Dědek žijí v chladném hornatém kraji. Domov jim slouží jako úkryt před chladem, útočiště, kde se kumuluje teplo z krbu, pára z hrnce a živoucí teplo těl jeho obyvatel. Báby, Dědka a Kozy. Takovýto dům tone v intimním přítmi chabého blikotavého osvětlení a stěny i vybavení jsou odrazem jejich životů. Koza, aby přežila, potřebuje seno, nepase-li se venku, pije z vědra, není-li u potoka, poblíž jejího stání je k vidění hospodářské náčiní na vykydávání, poklizení, hrábě, vidle, lopata a smeták. Je zde žebřík, krucifix a několik kusů polního nářadí, blíže ke komínu a krbu s ohništěm, nad kterým bdí Bába, visí po zdech připevněné kuchyňské potřeby, nad plamenem se pohupuje veliký kotlík na vaření. Poblíž jsou naskládána polena na podpal. V domě je jistě také slavník, truhlice, stůl a židle, ve vyprávění ale nehrají žádnou roli, je přirozené, že jsou součástí domu, není proto důležité na ně upozorňovat. Dům Báby a Dědka je prostým odrazem prostých potřeb. Meritum příběhu nevyžaduje složitou mizanscenu, podstatou Ouřeku je vztah jednotlivých postav a jejich láska či prostě vzájemný vztah. Dům tedy nesmí být chladným nehostinným místem, i když musí být jasné, že jsou Dědek a Bába velmi chudí. (Bába také v kotli nepřipravuje žádného bažanta na smetaně s artyčoky a s hlemýžďím pyrě) domov musí vyjadřovat pouze to, jaký život v něm všichni společně žijí. To, že bydlí Bába s Dědkem na hromádce s kozou, není nic nezvyklého, v minulosti ne příliš dávné, nebylo nic běžnějšího.

Chudí lidé byli závislí a osudově spojení se životem svého dobytka. Kachyňův film *Kráva*, Medemův snímek *Vacas*, či Petrovův animovaný krátkometrážní snímek *Korova*, nevyprávějí o ničem jiném než o vzájemné úctě a lásce mezi hospodářskými zvířaty a lidmi, o tom, že život zvířat byl plný života lidí, že je zvířata žila se svými pány vzájemně, orali i odpočívali ve stejný čas i sobě nablízku, vedle sebe, spolu.

Ouřek se obrací v pohádkovém a groteskním duchu stejným směrem, sice že je smrsknutý téměř výlučně na čas kozího umírání. Právě v takovýto hraniční moment jasně uhlídáme, že kozí život není Bábě a Dědkovi lhostejný. Animovaný film může zjednodušovat a zaměřit se třeba jen na jednu situaci, ale i v jedné situaci lze ukázat vše, nebo alespoň vše co je potřebné a vše co daná situace dovolí.

Od doby, kdy jsem četl Bachelarda a jeho Poetiku prostoru, nemohu si v části zabývající se domovem na ni nevzpomenout. Když kreslím dům pro postavy, když uvažuji nad tím, co jsou zač, když sním, proplouvá mi hlavou: „Nebot' dům je našim koutem světa. Je- jak se často říká našim prvním vesmírem. Je skutečným kosmem. Kosmem ve všech významech slova. Není z intimního pohledu i ten nejskromnější příbytek krásný?“ (s. 30)
Dále také cituje Z Rilkovi básně:
„Dome, cípe louky, světlo večera
náhle získáváte skoro lidskou tvář,
jste blízko nás, objímané a objímající“ (s. 33)

(BACHELARD, Gaston. Poetika prostoru. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.)

Dům musí mít lidskou tvář, pokud v něm nepřebývají příšery, a proto je dům Dědka a Báby ošlehaný, jako jsou jeho obyvatelé, pokroucený a trošku shrbený jako starý člověk. Je podobně groteskní a přehnaný, jako je všechno v tomto světě. Nade vším totiž vládne hegemonie hlíny a mého vlastního nizozemského bramborového baroka.

Dvě verze příběhu

I.

Delší dobu jsem pracoval na jedné verzi Ouřku. Práce však byla natolik přerušována snahou zajistit si obživu, že jsem ji po delší dobu neviděl a nesl si ji jen v myslí. Po návratu jsem zase usedl k řece Ouřkové vody, ale řeka se změnila

Prošel jsem si materiál a do omrzení si pouštěl to, co jsem již nakreslil a provizorně za sebe poskládal. Poté co jsem vše několikrát shlédnul, přeskočila mi nějaká zajatá kolečka v mozku a vytvořil jsem tak druhou verzi příběhu.

Pro pořádek uvedu jak tu první, tak tu druhou, na které již pracuji. Začátek je v obou verzích shodný.

Vyprávění začíná prologem, ve kterém se seznámíme s prostorem před domem, k chatrči patří slepice a kohout, v domě se kouří z komína a uvnitř bydlí Dědek a Bába, kteří se oba objeví hned v prvním záběru. Prolog dále pokračuje kratičkým vyprávěním o tom, jak se událo, že byla koza urknuta. Bába se pokouší vařit ve velikém kotli škubánek či nějakou kašovitou kejdu, ale přitom jí zhasne oheň. Vedle ohniště má naskládaná polínka.

V jednom z polínek žije domácí šotek, pidimužík. Ten se protáhne, zívne a zpět se zatáhne do polínka. Bába o něm neví a tak ho v polínku, které se jeví být zcela stejné s ostatními, přiloží do rostoucího plamene. Skřítek vyletí, zapálený jako sirka a nahatý jako prst z komína. Bába spokojeně vaří dál, o ničem nevěda. V domě je také koza. Neprojevuje se nikterak výjimečně, pojídá seno a o ničem, co se skřítkovi přihodilo, neví. Tu se otevrou dveře a v nich stojí hořící skřítek. Je tak rozčilený, rozžhavený zlostí i plamenem doběla, že urkne hned prvního živého tvora, co uvidí, tedy kozu. To je prolog.

V úvodu odchází skřítek a Bába je přivolána ke koze jejím prapodivným zvukovým projevem a pak také radost nevzbuzujícím vzezřením. Koza je letargická. Vypadá na chcípnutí. Bába se pokusí kozu utěšit, je však z nastalé situace silně rozrušená a vyběhne ven z domu. Za okamžik přeběhne s Dědkem. Ten se na kozu také podívá, je ale také zcela bezradný a tak chytne Bábu za ruku a oba spolu utíkají ven.

II.

V tuto chvíli se odehrála první změna, od tohoto okamžiku vypovím odděleně obě verze.

V první, za okamžik příběhovou oba s doktorem. Ten nejprve kozu prohlédne, je znepokojen jejím stavem a rozhodne se jí aplikovat jistou tinkturu injekčně, nitrožilně. Kozu to na okamžik vzpruží, potom se však lék ukáže být neúčinným, ba co hůře, zdá se, že kozu nadobro zabil. Bába hrůzou omdlévá. Dědek je bezradný, pokouší se přivolat doktora na pomoc. Ten však právě utíká pryč. Dědek tedy nejprve zkouší oživit Bábu, potom, když nijak nereaguje, se přetočí ke koze. Ta nad všechna očekávání znovu procitá z mrtvolných mdlob a v agonii pozvedá hlavu. Dědek získal novou naději na záchranu kozy a utíká ven. Kozu však pojde. V chalupě se objeví světlo, andělský chór zapěje a Boží ruka láká kozí dušičku do nebe. V tu chvíli procitne z mdlob i Bába a vrhá se po dušičce. Nechce ji nechat odletět do nebe, vypadá to, že ani dušičce se nechtělo a tak se Bába chvíli přetahuje s rukou Boží milosti. V tu chvíli přibíhá Dědek a za ním v závěsu farář s ministranty. Dědek rychle faráře zatlačí do dveří a zavře, aby ten rouhačský výjev neviděli, a sám běží Bábě na pomoc. Dušičku stáhnou nazpět do ochablého tělíčka. Boží ruka se se zahrměním zatahne a v domě nastane tma. Pak se rozrazí dveře. Blesk a hrom. Ve veřejích stojí vysoká stařena s křivýma nohama a vědrem. Exemplárně do něj zachrchlá a posune ho k vyjeveným gerontům. Ti po její pobídce také odplivnou dovnitř vědra, pak tajemná lítice hlenovitý obsah kýble převrátí na kozu a tekutina, zafunguje jako živá voda a koza se s radostným povykáním vyšvihne na nohy a pak už se všichni jen veselí a je konec.

Tuto verzi jsem zavrhnul jako nedostatečnou a to z následujících důvodů.

Zaprvé se mi nejevila jako dostatečně vygradovaná, rytmicky v ní kulhalo nevyužitě, či nesprávně použité pravidlo tří. Tedy zdálo se mi, že se kozu snaží zachránit příliš málo postav a pak konec byl vlastně jen další variantou předchozích snah, ale nebyl ani vyústěním snahy Dědka a Báby o kozí záchranu ani triumfem nového přístupu v léčení. Stejným způsobem, jen s jiným artefaktem, tedy vědrem a slinami. To, že by tajuplná stařena měla mít větší právo či schopnost Kozu vyléčit, či dokonce navrátit na stezku živých, nenaznačovalo nic než vyhrocenost situace, jak jsem ji plánoval vykreslit, osudové a velkolepé efekty při příchodu stařeny, záběrování, úhel pohledu, mastodontská velikost postavy, tedy její hieratickou perspektivou či spíše hieratickým měřítkem naznačená moc a smích, kterým by se projevovala, kdo se směje a jeho smích není šíleným bojovým chechotem berserkrovým, ten rozdává spíše život a radost než smrt.

Takto jsem ji plánoval představit. Úspěšnost jejího léku jsem hodlal ospravedlnit a vysvětlit tak, že pohled skřítky měl být ohnivý a proto jejím antipodem, kouzelnou vodou by se uříknutí mělo vyrušit, uhasit, zneutralizovat. Oheň nemoci, měl být uhašen jako jakýkoliv jiný plamen. Zde jsem pak chtěl jednotlivé principy ještě rozebrat a podložit Jungovským pojetím anima a animy, které se snoubí s Bachelardovským, voda - žena, oheň - muž, coby fenomenologickými odpozorovanými archetypy, dále také jin a jang coby dva principy tvořící jeden celek, jeden každý opačnou hodnotou druhého. Ač bych to nepodával takto jednoduše, neb je v této tématice mnoho zajímavého a velmi vhodného pro použití do animovaného filmu, který je pro nadsázku a alegorie jako stvořený, ale nakonec mi nějak nestačilo, nepřipadalo mi to dost dobré. Kdyby holá akce podání léku a vyléčení ve filmu nefungovali, hodlal jsem ve vhodný okamžik vtisknout na obrazovku jakýsi reklamní leták, např. ouřková voda- nejlepší lék proti uříknutí.

Půl roku mi tato verze stačila, i když mi stále cosi rachotilo v soukolí strojku, jenž se měl stát animovaným filmem, ale stačilo mi to. Pak v jednom okamžiku se ta mezera mezi kolečky rozevřela a najednou už Stařena ve dveřích s vědrem nestačila. Strojek se rozbil, ozubená kolečka se rozkutálela. Mechanismus již v mých očích nebyl schopný chodu.

Chtěl jsem také napsat něco o divokých ženách, vědmách, čarodějkách a bohyních, chtěl jsem zmínit Lalobu, která oživovala mrtvá zvířata a sama byla vlkem, použít úryvek z Macbetha se třemi vědmami, ocitovat několik poznámek o bohyních z Mladcové, např. od Františka Bartoše i z bestseleru Kateřiny Tučkové. Inu, nestane se tak, protože tato archetypální rachotina, stará kůže, co mi skřípala v příběhu, tato bohyně. Veliká stará ženština s bouřkou v zádech jednoduše patří jinam. Do jiného vyprávění.

III.

Pak je zde ovšem verze druhá. Vítězná. A jak už to tak bývá, delší. Poté co Dědek s Bábou poprvé společně vyběhnou, nevrátí se oba s lékařem, ale Nejprve Dědek s neznámým sedlákem. Koza se mezi tím nafoukla do odolého nehezského, chlupatého balónku. Sedlák má vidle. Dědek je nešťastný a nedokáže sedlákovi říct, jak si má počínat, protože ani sedlák co přišel pomoci si s takovýmto úkazem, neví rady. Nejprve do kozy šťouchne vidlemi, ale nic se nestane. Poté si všimne, že má koza zavřenou tlamu a nafouknuté tváře. Oddělí tedy sevřené pysky kozí mordy od sebe a koza mu vyšlehnou rovnou do obličeje jako plamenometem ohnivý jazyk. V okamžiku, kdy si sedlák uvědomí, že mu plamen z kozího dechu spálil vidle na troud, uteče. Koza sice splaskne, ale stále vypadá žalostně. V tu chvíli přibíhá Bába a dopraví dovnitř také droboučkou stařenku,

bylinkářku s nůši na zádech. Ta přiskočí ke Koze a hrst bylinek ji vsune do tlamy, druhý svazek, který vzápětí vytáhne z téže nůše, vrazí koze rovnou mezi půlky. Koza se podiví, ale nijak ji to neprospěje. Nadále to vypadá, že střemhlav míří na mýtinu, kde se čichá ke kytkám jen ze spodu. Bylinkářka bezradně pokrčí rameny. V tu chvíli ale napadne Dědka spásná myšlenka, chytne Bábu a odtáhne ji ven. Než se Oba vrátí s lékařem, odejde zatím babka bylinkářka z domu a dovnitř vběhne agresivní pes štěkající na vlaštovky, které někdy v páru, jindy odděleně létají dovnitř a ven a krmí mladé, které v hnízdě pod střechou na stěně vyvedly. Po chvilce neúspěšného lovu vlaštovek si pes všimne kozy, ze které stoupá dým a tak se skučením utíká pryč. Psa už uslyšíme štěkat od začátku několikrát poté jej uvidíme ještě jednou, kdy bude zakousnutý v řetězu uzenin, jež vlaštovčí rodičové budou vláčet do hnízda. Jejich mladí sice vypadají obvykle jako písklata, sice že neopeřené budou vidět pouze v úvodu, ale jsou lačné jako kyseliny a tak, podobný zvuk pípání a chroustání krokodýlích zubů se ozve i tehdy, když se do hnízda dostane vzteklý pes. To však až poté co Dědek odeběhne, když uteče lékař stejně jako v předchozí verzi. Pak se zjeví Bůh a scéna se odehraje nezměněná až na konec, který ale nevyústí v příchod čarodějnice Mesiáše, který pozvedá Lazary z jejich loží, ale ozve se odvrácená strana mocností. Když dušičku nezískalo nebe, vyloupne se z podlahy za pomoci kouřových efektů vyslanec z pekel. Bába s Dědkem uchopí hospodářské nástroje a čerta umlátí argumenty natolik pádnými, že poslední ranou prostor vybuchne, a když se dým a prach rozestoupí, bude Bába s Dědkem stát v objetí před zbořenou poslední zídou, nad nimi hnízdo. Ozve se „zabékání“ Kozy, ta začne vyskakovat a všichni si skončí v náručí. Z vlaštovčího hnízda, které zůstalo na zbytku poslední zdi, vylétnou jak rodičové, tak dvě ordinérní mladé vlaštovičky a zatáhnou oponu. *Theatrum mundi*.

Věřím, že takovéto vyústění dává smysl a udržuje koherentní celek s charakterem postav. Od počátku sledujeme snahu Báby a Dědka o záchranu Kozy, proto se domnívám, že by ji měli zachránit právě oni dva. Ti, kteří z toho krom ní samotné budou mít největší užitek a radost. A jak to dopadlo se skřítkem? A nevádí, že hlavní postavy vůbec netuší, proč a jak se samotné urknutí událo? Domnívám se, že právě to je předností takového příběhu. Je obrazem reálného života, člověk nedohlédne do všech konců, natož aby hleděl k začátkům. Na filozofii takovíto bramboroví lidé nemají kdy. Příhoda se něco zlého jejich milé Koze? Není čas na otázky, pomáhá se rukama a nohama, a někdy taky trochu hlavou ale, hlavně se musí konat! Tak dělají, co můžou a nakonec boj o kozu dotáhnou do vítězného konce. Nestáhli předčasně kalhoty před brodem a nehodili flinty do žita, vše dopadlo dobře a takhle nějak se myslím dělávají pohádky.

IV.

Téměř celé vyprávění je vyplněno záběry na umírající kozu, to samo o sobě není myslím příliš humorným námětem a oblíbenou zábavnou podívanou pro běžného člověka. Proto doufám, že se mi toto umírání podařilo, a ještě podaří, vypovědět humorně a s nadsázkou.

Nemohu si pomoci, k tématu dlouhého umírání, mě neodbytně láká citovat, krátkou promluvu Reinerja Marii Rilkeho ze Zápisků Malta Lauridse Brigga. Sice, že se žánrově ani zbla nehodí k mému filmu, vkrádá se mi do hlavy a zvučí v ozvučnicích. Celá kniha je nesmírně chmurná, ohromující, velkolepá a úchvatná, až budu jednou větší, než jsem teď, až mi vyrostou svaly, se kterými se dělají filmy, moc rád bych z ní vzal trochu z jejího kouzla a přetavil je do animovaného filmu vždyť... čtete: „... dříve se vědělo (nebo snad alespoň tušilo), že každý nese smrt v době jako plod jádro. Děti ji měly malou, dospělí velkou. Ženy ji nosily v lůně a muži v prsou. Měli ji a to dodávalo každému zvláštního důstojenství a tiché hrdosti.

Ještě na mém dědečkovi, starém komořím Briggoví, bylo znát, že nosí smrt v sobě. A ta už byla nějaká: dva měsíce dlouhá a tak hlasitá, že ji bylo slyšet až na poplužní dvůr. Dlouhý, starý panský dům byl příliš malý pro tuto smrt, zdálo se, že bude potřebí přistavět křídla, protože tělo komořího bylo stále větší a on chtěl, aby ho stále přenášeli z jedné místnosti do druhé a propukal v příšerný hněv, když ještě den nebyl u konce a nebylo jizby, v níž by už neležel.“

(RILKE, Rainer Maria. Zápisky Malta Lauridse Brigga. Praha: Mladá fronta, 1967. str. 13)

Koza našťestí tolik náročná nebyla a její smrt nebyla ani příliš hlasitá ani příliš veliká a tak pro ni jedna místnost jednoho malého domku stačila.

Několik slov k animovanému filmu

I.

Před sedmi lety by mě nenapadlo, že budu trávit dny i noci u počítače, chodit přírodou jen v myšlenkách a dýchat čerstvý vzduch snad jen cestou pro těstoviny a rajčata do obchodu nebo z okna s hlavou vysunutou jako šnek z ulity, ale je tomu tak. Osciloval jsem tehdy na kruhovém rozcestníku mezi ilustrací a malbou, nemohl se rozhodnout a nebyl jsem si jistý svými kvalitami, jak v jednom tak v druhém. Moje přítelkyně Adéla Kovářová, má drahá a milovaná společnice, která podnes potírá mou samotu, se rozhodla, že půjde na animaci a tak jsem ji následoval. Oba jsme se dostali a úspěšně doputovali až ke konci magisterského studia. Psal jsem příběhy už jako páták na základní škole. Nejvíce mě k jejich sepisování inspiroval Jan Werich a jeho *Fimfárum*. Poslouchal jsem ho na gramofonových deskách. Desky pouštěl dědeček, lesní muž. Estéban, jak jsem si ho pro sebe později pojmenoval. Obr s něžným srdcem, z cizích krajin a jemným chytlavým smyslem pro humor. Otec mého otce. „A aby nežrala žízaly, dodal Tonda s mastnou bradou“, když se učitelovic rodina modlí u vyjedených talířů, a přeje vlastně vše dobré farářovic lakomé Barce, díky jejíž lakotě si pochutnali na velkolepé večeři. ... a oba jsme se smáli od srdce, i když dědeček už příběh slyšel snad tisíckrát, smáli jsme se jako malí, já tehdy malý ještě opravdu byl, ač jsem od těch dob příliš nevyrostl, přirostlo mi ale toto vypravování a tato vzpomínka k srdci.

Tehdy jsem tedy začal psát vlastní pohádky o vodnicích a čertech a později jsem psal čím dál vážněji, s touhou něco o sobě anebo o světě sdělit. Když jsem začal kreslit obrázky do časové osy, pokoušel jsem se něco sdělovat tam. Tato tužba je pro mě dodnes nepochopitelná, nejsem ale naštěstí sám, kdo jí podléhá. Mnoho let jsem si ale opravdu neuvědomoval pravou podstatu toho, co mám jako animátor a autor dělat.

Před třemi lety jsem zjistil, že pokud chci nakreslit animovaný film, tak aby vypadal jako oživé malby, nebo ilustrace, budu muset odmítnout svět v jeho barvách a svěžesti, protože takováto práce stojí tolik času, že nedovoluje vyjít ven a pobavit se s přáteli. To byla Odměna. Moje bakalářská práce. Stal se ze mne mužiček se světlou kůží a mozolem místo zadku. Nemohu ale říct, že bych nebyl dostatečně odměněn, za to, o co se pokouším. Okamžiku, kdy jste v kině a z velikého plátna a Dolby Digital surround audio system se na vás valí, to na čem jste pracoval, jste uvnitř světa jenž jste stvořil, vzduch kolem vás těká lidským dechem dalších diváků a necháváte se strhnout a unést. Výsledný pocit je podobně krásný a opojný, jako stát na vrcholcích Krkonoš a dívat se jak se rozestupují mraky pod

Kotlem, jak šelestí noční tvorové v noci na Šumavě, když spíte pod širákem, jak chutná čerstvý kozí sýr od bači v Rumunsku. Je to krása. A proto jsem rád, že jsem se začal zabývat animovaným filmem, dává mi zpět něco, co nic jiného nedokáže. Tvůrce, který se snaží něco vytvořit, ne tak, aby pouze ulevil bolesti svého ducha, ale ten který tvoří srdcem, ve kterém je i radost a vůle, se rád dostane dovnitř světa, jenž vytvořil a to, že k němu promluví nazpět ne jako ozvěna, ale novým hlasem, odlišným, než tušil, že mu dal, že se projeví vlastní existencí, to je neopakovatelné. Jsou lidé, autoři, kteří toto příliš neprožívají, pro mě je právě toto nesmírně důležité.

Vzpomínám si na hodiny gestiky s paní Košíkovou. Tyto hodiny nejspíše nikomu nepřinesly to co od nich očekával, ale z perspektivy toho nad čím právě v tuto chvíli uvažuji, přinesly právě to nejpodstatnější pro animovaný film, jak ho dnes cítím já. Jen mi doposud nikdy nevytanulo na mysl to, co jsme v tu hodinu opravdu zkoušeli. Když opomenu všechny technikálie, které k animaci patří, když opomenu rozum a svérázný způsob (logiku, chlad) uvažování, který se pojí s režii všeobecně, když opomenu i výtvarnou složku, bez které by animovaný film ztratil smysl, zbude mi to, čím jsme se v jedné hodině s paní lektorkou zabývali. Byla to hra, jejíž dosah pravděpodobně ani ona nedomyslela. Studenti z audiovize z režie a scenáristiky stejně podobnou zkušenost mohli v tvůrčím životě jen těžko využít, ale přeci se odehrála. Bylo to jakési empatické cvičení, měli jsme se vcítovat nejprve do lidí, pak do zvířat a nakonec do živlů a věcí. Kdyby se nejednalo o herecká, pohybová cvičení, mohlo by jít o meditaci, my jsme se ale měli hýbat jako vítr a stát se například zrezivělým železem. Neměli jsme zůstat na místě v lotosovém květu, hýbali jsme se, chodili a dýchali a natahovali ruce.

Čím více animuji, tím více si uvědomuji, že to je přesně to, oč v animaci běží. Těžko snáším animované trikové filmy, které se jen holedbají svou technickou brilantností v nápodobě (mimésis) živé přírody. Animátor, autorský kreslíř a režisér, který tvoří svět animovaného filmu by neměl generovat, neměl by být zachycený v pluginech a efektech, v bezierových křivkách a osách x a y, měl by být duší, která se dokáže a možná nejenom, že se dokáže, ale musí se z přirozeného nutkání, potřebuje se vtělovat, transformovat, transmutovat do listů hnaného poryvem vzduchu, do vody přetékaající karafu, do světla co proudí místností, kterou právě kreslí a dýchat s postavami a být každou jednou z nich. S tímto vědomím se pokouším jít dál a pracovat na Ouřku. Dnes jsem byl už vzteklým psem a belhavou stařenkou.

II.

A proč jsem psal o Fimfáru a pohádkách a o tom, jak jsem začínal psát? Je to proto, že cítím, že se uzavírá jeden z kruhů, kterých má každý člověk v životě mnoho, kruh, který se otevřel veselými příběhy, na kterých se pomaličku rozjížděla moje imaginace a po hromádce psychedelických, hororových a melancholických povídek, (které jsem nakonec kreslil do „filmových políček“) jsem se dostal zase zpátky k těm veselým a tak (se) kruh uzavřel. Díky práci na Ouřku cítím v srdci jakousi kapku radosti, která mi zůstává v hrudi a ze které můžu upít pokaždé, když už si nevím rady. Dříve tam ta kapička nebyla. Je to kapička Ouřkové vody(vody čerstvosti) Charlieho Chaplina, (s jeho filmy jsem strávil poslední Vánoce) od Charlieho jsem se snažil naučit řeč těla, od tuláka a diktátora, a sňatkového podvodníka, který s humorem dokázal vyprávět i ty nejsmutnější a nejkrutější příběhy lidí a tak mi ukázal jakou cestou se vydat dál.

Charlie Chaplin, pravdivý humor

I.

Henri Bergson ve své práci o smíchu píše, že komediálnost stojí na několika pilířích. První velmi významný je zjednodušení- abstrakce, zevšeobecnění. V komediích se většinou nesetkáváme s komplexními složitými postavami, často jsou to spíše lidské typy- lakomec, žárlivec, dlužník..atd. druhý pilíř je mechanizace. Tou je myšleno především opakování- cílené, účelové jednoduché opakované jednání, opakované "mechanizované" pohyby, opakující se reakce atp. Dalším takovým pilířem je tuhost, ta je také zjevně spojena s mechanizací a „zestrojováním“ navíc ale obzvláště s bytostmi a předměty, které takové ze zásady nejsou. Tyto motivy jsou užívány jak v situačním humoru, tak jako stavební prvky gagu. například z měkké vody se stane tvrdý led a máme zde materiál pro legraci. Bergson komediím vyčítá, že se neponořují do duše člověka a jsou tak jen pustou zábavou, tedy čímsi již ze zásady zjednodušeným. Komédie, že jsou tedy jakýmsi pokřiveným zrcadlem světa, který je zjednodušený a působí především na nižší pudy člověka.

Jako antipod ke komedii staví tragedii, která je jejím přímým opakem a neboť dle Bergsona vyrůstá vždy z psychologie postav, neuznává spojení a vlastně neguje existenci tragikomedie, jakožto dvou motivů, které se vzájemně nemohou z principu propojit. Žel, domnívám se Henri Bergson zřejmě neregistroval možnost podvratné síly, kterou v sobě komedie latentně ukrývá. Taková, která si je vědoma svých zbraní a právě díky zevšeobecnění a zjednodušení, buduje klamný dojem, že se divák pouze, baví a přitom se před jeho zraky odehrává cosi zásadně rafinovanějšího a pravdivějšího než pouhá úsměvná férie, taková komedie jasně překračuje rámeček, který Bergson vyznačil.. Komedie, která baví proto, aby hlouběji zasáhla.

V jistém bodě, kdy se sled událostí navrhne a divák nahlédne na celek, se neodkladně zjeví pravý význam scény. Takový případ mám namysli. Divák je úmyslně zaváděn na scestí, kdy pojídá humorné bonbonky a vodítka, která nakonec rozkryjí závažnost celku téměř opomíjí. Opomíjí je do chvíle, než se stopy nespojí a divák nezjistí, že mu něco uteklo, že postava či situace je vlastně možná spíše reálná, sice, že umělecky zpracovaná, předaná s nadsázkou ale že je možná reálnější a tak i mrazivější než cokoli jiného, co kdy v dramatu viděl. Že třeba scéna, kterou právě viděl není jen rozmarnou honičkou, ale šlo možná o bitvu, že voják který s vervou sobě vlastní, voják Charlie, který je křehký a při střelbě mhouří oči a puška s ním třepe, jako by s ním mlátil samotný Moloch, tento Charlie

voják v zákopech si zaznamenává na zeď počet jím skolených soků, náhle je jednou kulkou ale málem zastřelen. Opraví tedy hned řadu zaznamenaných čárek a jednu smaže.

Voják, kterého nezastřelil se pokusil připravit o život jeho. Scéna je půvabně zjednodušená, má glanc, neotřelost, ale má také dopad. Z humorné scénky, směšného vojáčka je náhle naturalistická, momentka. Jedno se nevyklučuje s druhým, humor se nevyklučuje s realitou ani nadsázka a zjednodušení s hodnotným sdělením.. Tato scénka je vtipná, ale zároveň mrazí. Chaplin nesmírně krásně ve stovkách svých gagů propojil tento silný moment, jakési změny perspektivy, přestřelení z taškařice na sociální drama na tragedii, kritiku společnosti či humanistickou „agitaci“ během jedné scény.

A právě touto podivně podvratnou prací s divákem vložil do rukou i mocný nástroj animovanému filmu. Stejným způsobem jakým groteska a komediální narace manipuluje realitu a její složitost překládá do nadsázky díky nadhledu a zjednodušení, činí animovaný film komplexní transformaci hmotného reálného světa ve svět nadsazený, stylizovaný- a to v komplexním až ontologickém „kosmickém” rozsahu. Proto může být obdařen film jako třeba Chlapec a svět (o Menino e o Mundo, 2013), či Valčík s Baširem (Vals im Bashir, 2008) tak pozoruhodně silnou katarzí. Divák se baví barevnými obrázky, pohybuje se ve světě stylizace a nepřipouští si pravdivost a naléhavost tématu tak hluboce k srdci. Je zahlcen formou, která striktně odděluje od reality a vnímá ji jako realitu odlišnou. Tyto dva snímky však ve finále svého diváka konfrontují s realitou, dokumentární formou obnaží pravdu a účinek je podobný jako když vyženete diváka válečného filmu na ulici, kde se bojuje. Je to srovnatelný skok z nerealit do reality, či se podobným zdá být, jako když Charlie, na okamžik pozbude zdravého rozumu v Moderní době, kde se stal jen jakousi výkonnou lidskou součástíkou a straší tak chodce na ulici... z humorného pole se dostaneme na pole lidské tragedie a kritiky výrobního kapitalismu. Oba zmiňované animované snímky stojí na skvělé dramaturgii, která připraví diváka na skok ze stylizované reality do reality zdokumentované, neinscenované, takovýto skok míří přímo na srdce. a jedná se tak o výjimečná filmová díla...

S podobným motivem se setkáváme také v hraném snímku Život je krásný (La vita è bella, 1997) kdy vedle sebe koexistují dvě roviny vyprávění a dvě roviny perspektivy příběhu. První linie je hrůzná realita koncentračního tábora, druhá inscenovaná realita, zábavy a hry kterou se snaží hlavní hrdina zastřít hrůzy každodenního života na takovém místě pro svého malého synka. Díky nadsázce a fantazii inscenuje a takřka režuruje pro chlapce realitu kolem den za dnem do podoby, jež se jeho nevinným očím a rozumu jeví mnohem veselejší.

Možná je má domněnka mylná, ale považuji Chaplina za duchovního autora takového zcitlivování komedie, komedie, která se může stát uměleckým dílem se silnou výpovědní hodnotou.

Roland Barthes kdysi napsal tezi ve smyslu, že zábava je jakási úpadková tendence, kdy se lidé pokouší potěšit své tělo a rozjařit ducha aniž by vnímali absenci radosti vyvěrající z vnitřního pocitu štěstí. Lidé se chodí zabavit, jakoby obalit nějakým obalem, převléci své smysly a na chvíli ztratit pojem o svém bytostném já. A opravdu mnoho lidí tak činí. Pije pro zábavu, chodí do kina pro pobavení, čte si rozmarne romány a nehledá radost a štěstí v sobě. Takoví lidé berou zábavu jako pilulku proti bolesti a stačí jim takto instantně podaná. Při čemž pilulka neléčí problém, ale zabraňuje jeho percepci. Podobně podaná zábava, jen utiňuje hlad nitra po opravdovějších citech. V tomto duchu Barthesovu myšlenku alespoň vnímám.

Domnívám se ale, že je možné smát se a bavit i z podstaty že chápeme něco do hloubky a vtípnost nás baví proto, že je zakotvena ve znalosti a zkušenosti a nikoliv v povrchnosti prvoplánového zjednodušení. Není myslím třeba vnímat zábavu a zjednodušení (možná bych měl zjednodušení lépe pojmenovat jako znázornění, zpodstatnění), jako eufemismus pro neobsažnost, naopak se domnívám, že touží-li někdo po pregnantním vyjádření, musí podstoupit jistý komunikační emblém zhušťování a vyjádřit se tak v maximě. Netvrdím ve výtažku a zploštění, ale v zahuštění a jasné, obsažné, zahrnující podobě.

To přesně Charlie Chaplin dělal ve svých snímcích, přesně a cíleně se vyjadřoval.

II.

Jean Gaspard Debureau, jeden z nejvýznamnějších mimů a tvůrce „moderní“ podoby postavy pierota předefinoval jeho charakter již tím, že jej oblékl do volného splývavého oblečku. Takovýto oděv mu umožňoval volnější pohyb, díky němuž tak mohl docílit výraznějších a čitelnějších gest. Herec, který se pohybuje na jevišti a k tomu neuzívá mluveného projevu, je odkázaný na své tělo, coby komunikační kanál- obzvláště pak na jeho siluetu. Živý herec nemůže zvláště zapůsobit pouhým fragmentem svého těla, jako je tomu u filmu díky rámování obrazu, takovýto divadelní herec vždy hraje celou postavou a na detail tak poukazuje tak, že jej zvýrazní jinými prostředky a to buďto hereckou akcí, gestem, líčením, oděvem či třeba nasvícením, tedy prací s celou jevištní mizanscénou. Debureau používal podobné líčení jaké je dnes v tradiční podobě zachováno již jen v orientálním divadle. Princip je však stále podobný již od dob řeckého divadla a

charakterových masek. Takovéto líčení je založeno především na grafickém kontrastu černé bílé a červené. Zvýrazněné obočí a oči, bílá tvář a namalované rty. Rty musely být namalovány tak aby vznikl kontrast mezi zuby a nabílenou pokožkou a také, aby tak byla jasně ohraničena linie rtů, pokud byly zavřené. Rty, obočím a očima se vyjadřuje tvář, tvář svou mimikou dotváří sdělení těla.

Chaplin vytvořil kontrasty zčitelňující jeho tvář velmi podobnou cestou, což nutno podotknout nebylo v jeho době ještě stále nic až tak netypického. Výjimečný byl především charakter, který si zvolil. Tulák má neodmyslitelně sociální tematiku, samotná postava je tedy postupně vedla k čím dál více společensky a sociálně laděným námětům.

Již samotná drobná postava Chaplina je úsměvná, k svěšeným spíše dívčím ramenům v krátkém kabátku oblékl veliké volné pytlavé kalhoty a buřinku, na nohách vlácel nadměrně veliké boty a do kroku si poklepával či pohrával s hůlkou. Jeho silueta tedy připomínala homoli či tučňáka a to i svou typickou houpavou chůzí, kterou prý Chaplin odpozoval od jistého kavárenského číšníka, nejspíše se jednalo o válečného veterána s pochroumanými nohama. Tulákův zjev vytvářel tak jistý symbol, křehké jemné bytosti navlečené do krutých časů a to se velmi líbilo těžce zkoušené divácké obci 30. let.

Rád bych zde také vylil své srdce a popsal a prozkoumal několik scén, které se mi hluboce vryly pod kůži, jako třeba scéna, kdy tulák poprvé odchází se svou milovanou, když dříve odcházel vždy osamocen, poselství skladby Smile a celého motivu- usměj se a svět bude lepším místem pro život, scéna, kde tulák poprvé promluvil- resp. zazpíval píseň, která neměla slova, ale byla naprosto okouzlující a fascinující, scéna z diktátora, kdy si postava mocného autokrata Chaplina pohrává s globem a ducá do něj zadnicí, přičemž glóbus létá a dopadá jako nějaký pout'ový balónek, mnoho scén ze zlaté horečky- například jedna kouzelná, hned z počátku s medvědem, kdy divák vidí více než tulák, medvěd se mu totiž zázračnou náhodou vždy skryje v zákrutu cesty skalami, když se po něm tulák (zlatokop) ohlédne. Anebo když přihlíží souboji dvou prospektorů, kteří se přetlačují o nabitou pušku a oni nevědomky při souboji neustále náhodně míří právě na Charlieho, ať se utíká, kam chce.. nebo překrásná scéna z filmu Kid, kdy tulák, který si osvojil malého chlapce propašovává sirotka do nocležny, či následná scéna se spícím, nespícím lapkou. Takových scén by byly desítky, možná stovky, zde pro ně ale bohužel není prostor.

Těchto několik řádek zeširoka či úžeji se dotýkajících Charlieho postavě tuláka, či jeho výjimečnému přístupu ke komedii uzavírám krátkým charakterovým popisem, kterým se pokusím ve zkratce vyjádřit čím je pro mě důležitý.

Tulák Charlie je křehký drobný muž s tklivým pohledem plným něhy, má ušlechtilé srdce, ale není hrdinou, je pouhým malým človíčkem vehnaným často do situací nepřislušejícím jeho konstituci ani charakteru. Když bojuje v ringu, přetlačuje se s větrem, nebo pojíždá svou botu v opuštěné chatrči na širé sněžné pláni, nepřestává být člověkem, člověkem z masa a kostí, který cítí strach, kolísá v odhodlání, dovede se rozzlobit či opít ale umí nás také srdečně rozesmát. Umí vykouzlit zářivý hřejivý úsměv.

Henri Bergson ve své práci o smíchu napsal také, že na smíchu je vždy něco ponižujícího. Totiž, že smích je formou společenské šikany, která vždy pokořuje toho, na koho míří, či kým je vyvolán. Jako s tezí, se kterou jsem tak úplně nesouhlasil hned z počátku, musím nesouhlasit i s touto. Nesouhlasím srdcem. Protože s tulákem se nesměji proti němu, směji se, protože smích je přirozeným důsledkem toho, když krása z nitra vyvěrá tak mocně, že mlčet nestačí. Směji se proto, že se dotýkám pravdy, kterou tak rafinovaně předal tím, že ji obnažil ve své směšnosti, to mi stačí k blaženosti. Protože žít v pravdě je to největší blaho. A kdo se mračí, když je blažený, je hlupák.

A touto maximou skončím odbočku za Charliem.

Těla a tváře

I.

Když jsem se v kapitole Podoba Ouřku věnoval jakémusi pocitovému sítu skrze, které jsem prosíval jednotlivé pokusy o zachycení budoucí podoby, nebyl jsem dostatečně konkrétní. Pojednával jsem podobu celého světa, jeho atmosféru, ve své podstatě jsem mluvil o světle, barvách, tvarech, o vůních a zápachu o chuti toho světa, který jsem načrtl. Podle té kapitoly by bylo možné uplácat jakýsi polotovar postaviček, i dům kvůli nekompletnosti jeho obyvatel zůstal by zatím nehotový i jemu by ještě chyběla tvář. V této kapitole se tedy budu zabírat tělesností, kterou jsem pro jednotlivé aktéry zvolil. Tělesnost pro animovaný film.

V procesu hledání konkrétní podoby jsem se držel pravidla, které přednesl i Jurij Norštejn, když nás na fakultě navštívil s přednáškou ke své knize Sníh na trávě. Privil, že když hledá podobu hrdinů do svých filmů, kreslí nejprve jen opravdu drobné skici. V této jednoduché poučce je veliká moudrost. V malé kresbě se ruka nezadrhne a spolupracuje dokonale s mlhavou představou, jež se rodí kdesi v hlavě, její vyhmátávání tak probíhá mnohem plynuleji, než by tomu bylo při větších kresbách. Malá kresba navíc nemůže být zatížena velkým množstvím detailů, což má přinejmenším dvě výhody. První je, že pouze to důležité bude nakresleno a rozpoznáno hned z počátku a že takováto oprostěná miniatura ustanovuje siluetu postavy, druhá je taková, že právě to je klíčem k nalezení vhodné postavy pro kreslený film. Taková postavička musí mít vše podstatné, aby plnila svou funkci ve vyprávění, pro které vzniká a neměla by mít nic navíc. Takovéto postavičky jsou ztělesněním funkcí. Měly by být dokonalými nástroji pro odvedení svých rolí ve vyprávění.

Poté co jsem nakreslil řadu malých kreseb s námětem hlavních postav Dědka, Báby a Kozy, jsem po určitém čase u každé z nich našel tu pravou. V momentu, kdy jsem držel první kresbičku Báby, pochopil jsem z ní něco více o postavě, než jsem tušil před tím, co jsem ji nakreslil. Původně to měla být spíše tak zvaná „herdek baba“, s ostrými lokty a macatá, žena v domácnosti, úctyhodná hnětýřka těsta, taková, která by mohla žít v lahvi od octa, ale nebyla by zlá a necitelná jako v té známé pohádce O zlaté rybě. Tato Bába měla buclaté tváře, dlouhé pysky rtů a jeden vyčuhující zub, spodní jedničku a po stranách nosu pár něžných tmavých očí. Byla ošklivá, hlava v šátku podobná kosočtverci, kratičký trup s vytahanými cecky a obří zadnicí schovanou pod šustící tuhou sukni. Oděná v černých šatech a bílé zástěře. Z této kresby vznikla posunutá představa pro postavu Báby. Je to žena, která kdysi byla matkou a teď je plná citů ke Koze.

Na mysl mi přichází analogie se semínkem stromu. V něm je ukryt již celý budoucí strom i všechny jeho plody. O kouzlu nepozorovatelné změny ve své útlé knížečce *Rozkvétání ibišku* hovoří Zdeněk Neubauer. Pokud bych jej chtěl citovat a nebýt příliš zdoluhavý, musel bych jeho věty potrhat a to si nezasluhují. Neubauer je filosof, který užívá slova v celém jejich rozsahu a objemu. V tomto zamyšlení, ale ve zkratce, zkoumá rozkvétání ibišku, bdí nad ním a snaží se jej spatřit. Nikdy jej však neuvidí, změny, které v květu probíhají, jsou tak nekonečně malé a tak nesmírně plynulé, že je není možné vnímat jako pohyb, lze pouze zaregistrovat větší změny. Růst a kvetení, probíhající v těch nejpozvolnějších proměnách tedy Neubauer pouze vycítil, zažil.

Cítím, že se vznikem a růstem postav a vývojem příběhu je to velmi podobné. Podléhají stálému poryvu drobných ataků fantazie a proměňují se bez ustání. Stejně jako cítím, že v dobré kresbičce, ze které se loupe použitelný charakter už je potenciál jejího pokračování, růstu a pučení příběhu. Možná se tedy analogie se stromem a semínkem dá opravdu použít, mám dojem, že se správnou výchozí postavou se příběh již odvíjí téměř sám, vede sám sebe za svého nitra. V jednotlivých tvarech je již zakotvena paleta reakcí a života jednotlivých postav a jsou-li vystaveny výchozí situaci, dále se již jen otáčejí v kole svých osudů, svých těl.

Postavy v animovaném filmu, přinejmenším v těch mých, se také proměňují v průběhu filmu. Vždy se jednotlivé záběry snažím kreslit chronologicky a tak každá kresba posouvá blíže k cíli příběh stejně jako postavy, jež v příběhu bytují, od prvních kreseb, k těm posledním se všechny postavy mění. Projdou určitým procesem, kdy jsou v průběhu dotvářeny a kaleny ohněm. Pokračoval by i příběh a kroutil se v dalších meandrech a hyperbolách, dostávaly by se i postavy do dalších situací, proměňovaly by se i ony. Animované kreslené postavy jsou totiž spíše z pomyslného těsta a z hlíny a z muchlaných materiálů, nejsou tuhé a neměnné. Moje ne. A tak situace od situace společně s dějem mění postavy a postavy zas proměňují děj. Dříve mi nedělalo větší problém napsat scénář a ten pak půl roku či rok realizovat. V současné době už s tím problém mám.

Pevný scénář svazuje a bere radost z práce, krade možnost, kdy mě může v průběhu ovlivnit cokoli neočekávaného. Ouřek jsem začal stavět na obě strany od jednoho okamžiku, a to je urknutí Kozy, pomaličku jej budu směřem k příčině a také k finálnímu rozuzlení a cestou už jsem udělal mnoho změn od prvotního textu.

Vybavuje se mi postup práce při psaní scénáře a tvorbě animovaného filmu, který demonstroval Priit Pärn v jedné ze svých přednášek. Vytvořil modelovou situaci, ze které pak namotával scénář. Vytváří je tak, že vezme dva naprosto spolu nekorelující motivy a ty

pak obaluje asociacemi, na které jako rybář na udici chytá příběh. Nakonec oba nespojité motivy nějakým způsobem spojí. Příkladná ukázka takové práce se scénářem je například jeho snímek *Eine murul* (1986), Snídaně v trávě, kde sledujeme osudy jednotlivých postav, které jsou dosti bizarní, některé strastiplné, jiné úsměvnější, celý příběh se ale odehrává v jakémsi existenciálním absurdně humorném dusnu. Všechny postavy se na konci sejdou na plácku, kde vytvoří výjev velmi podobný stejnojmennému obrazu od Édouarda Maneta. Pak okamžik pomine, harmonie obrazu se zhroutí a životy jdou zase dál. Jeho práce s motivy je podvědomá. Tím, že stanoví situaci a příhodné postavy, sleduje pak už jenom proud svých asociací a ty jej neomylně dovedou ke konci příběhu i ke všem peripetiím...

Proud asociací i mě odnesl od tváří a těl, vracím se tedy nazpět k Dědkovi. Událo se u něj něco podobného jako u Báby, jedna z kreseb náhle vyhovovala a zároveň obohatila mou představu, do té doby neúplnou, či určitým způsobem chybnou, o této postavě. Veliký bambulatý nos a uši, jež značí dobře stáří člověka, aniž by se musely přikreslovat vrásky, veliké silné ruce muže, který celý život pracuje, nízké přízemní energické, ale tuhé tělo, na hlavě mu svítila dvě malá vodnatá očka. K rudému nosu se hodí pálenka. Co by to bylo za starce na vesnici v horách bez trošky destilátu? Dědek měl už od první kresby stejné oblečení, holínky, plátěná gat'ata převázaná provázkem, košili s vyhrnutými rukávy a jakýsi měkký sežmoulaný klobouček, aby mu sluníčko nepražilo na hlavu. A stáří vyjádřené převážně velikým nosem a ušima? Jak je známo tyto chrupavky nepřetržitě rostou po čas celého života, kostra se sesedá, kůže ztrácí elasticitu a visí spuštěná jako závěsy a nosy rostou a uši čím dál více plandají podél tváří a stařec s malýma ušima působí přeci nevěrohodně...

II.

K tvářím a tělům se váže ještě jedno důležité hledisko a to je nitro a život jejího nositele. Na těle se zrcadlí práce, kterou člověk vykonává, na způsobu chůze, na nahrbení zad, lze poznat nejenom temperament, ale i typ zaměstnání. Žokej bude mít evidentně vše odlišné od mistra řezníka, co kácí maso. Žokej bude mít lehkou chůzi s nohama daleko od sebe, dokonce pokřivenýma do písmene O, od neustálého širokého sedu na koňském hřbetě, bude jemně nahrbený od toho, jak se hrbí při jízdě, ale jeho chůze bude velmi energická a lehká. Tělesná konstituce bude opakem řezníka, žokej bude drobný a útlý, bude podoben chlapci v rozpuku jinošství. Zdali si tělesná schránka vybírá zaměstnání, či je tomu naopak, zda určitý typ člověka tíhne přirozeně k práci, která mu tělesně přináleží, či má větší vliv na tvarování architektury těla spíše samotné vykonávání zaměstnání. To je téma k rozpustilé

úvaze, které se teď nebudu oddávat. Každopádně řezník by byl veliký muž podobný vepři, kterého porcuje, jen že stojí na dvou statných nohách a ne na čtyřech okopýtkovaných pahýlcích. Tělnatý muž s tlustým krkem a zarudlý, jak z dřiny a potu, tak vzrušením, adrenalinem, jež prokrvuje svalstvo a vytlačí oči z očnicových jamek a vytváří také lesk, a takzvaný, slovnatý třpyt, o němž píše Roland Barthes ve svém eseji o proslulém gurmánovi Brillat Savarinovi.

U tváře platí typologie naprosto stejně, a podobně jako u těla, čím starší postavu sledujeme, tím lépe vidíme jeho život odrážející se v jednotlivostech i celku jeho tělesné schránky. Tvář je nástroj, který užíváme po celý čas svého života, slouží ke komunikaci, k tomu, aby doplnil údaje, které nejsou zcela patrné z významu slov a postavení těla. Způsob jakým je tvář užívána se tedy odráží a s věkem, tento efekt, či důsledek vzrůstá v její podobě.

Jednoduše se dá udat příklad např. u typického Američana střední třídy v 50-80. letech. Již od 2. světové války si Americké muže zbytek světa představuje se žvýkačkou v ústech. Většina karikaturistů si tohoto fenoménu povšimla, neboť žvýkat může člověk, jen když má žvýkací svalstvo na čelistech a tréninkem se posiluje a roste, začali je kreslit s mohutnými čelistmi. Jeden z takových známých karikaturistů a animátorů je např. Bill Plympton. Jen málokdo by asi pochyboval, že tváře s bílými zuby a mastodontskými čelistmi nebudou právě Američané. Domnívám se, že tato stylizace vzešla právě od posilování žvýkacích svalů.

Virginie Woolfová v povídce *Dáma v zrcadle* nesmírně krásně rozvíjí fenomenologii tohoto zrcadličího předmětu, povídka končí: „Žena sama o sobě. Stála obnažená v nelitostném světle. A nic v ní nebylo. Isabella byla úplně prázdná. Neměla žádné myšlenky. Neměla žádné přátele. Na nikom jí nezáleželo. Pokud jde o ty dopisy, jsou to všechno jen účty. Jen se podívejte, jak tu stojí, stará a hranatá, žilnatá a zbrázděná, s vysoko posazeným nosem a vrásčitým krkem, a ani se nenamáhá je otevřít.

Lidé by neměli nechávat v pokojích zavěšená zrcadla. “

(WOOLF, Virginia. Strašidelný dům. V tomto uspořádání vyd. 1. Překlad Zuzana Mayerová. V Praze: Odeon, 2006. ISBN 80-207-1210-0.str.78)

Tvář ale není nitro. Tělo i obličej je obrazem našeho života duše se vyjevuje a třpytí pouze v očích. Slepci mají tento zvláštní třpyt, tuto podivnou něhu a opravdovost kolem úst a na lících. Vidím ji tam.

Právě u starých lidí je ale přítomno jakési prorůstání obojího, tělo již tolik zkusilo a tolik vykonalo pod velením nitra, že už jím v podobě stigmat vrásek, zbytnění a zohnutí propouští mnohem více o člověku a jeho duši, než je tomu u mladých lidí. Nádherným důkazem takovýchto nitrem ohoblovaných tváří a těl je snímek Obrazy starého světa od Dušana Hanáka, inspirovaný fotografickými cykly Martina Martinčeka, zobrazující staré lidi na samotách.

V tomto duchu uvažuji o tvářích.



Křehká Slečna Doverová a hovor jejich těl

zdroj: http://vi.sualize.us/miss_sarah_dover_looking_the_statue_of_herself_1931_picture_bK8h.html

III.

Měl bych ale ještě ke tvářím něco dodat, totiž existuje jistý důležitý jev, signifikant pro animovaný film, dokonce využívaný některými řekněme „artovými“ režiséry hraného filmu. Ze současných, ať jako dobrý příklad poslouží Roy Anderson a příběhy z jeho podivuhodného chmurného světa řítícího se do šedivé mrtvolné apokalyptické prázdnoty. Bílé tváře. Buster Keaton. Fritz Lang, Peter Lorre a jeho M, Charlie Chaplin a Kid a mnoho dalších ze starších zástupců. Všechny tyto příklady zastupují tváře masky. Produševnělé, rolí prodchnuté masky.. V animovaném filmu všeobecně a především pak v krátkém animovaném filmu se tento jev, pravidlo či snad přirozený průvodní znak věrně opakuje a tvůrce musí být pozorný a pokorný při hnětení podob, které musí být pevně spjaty se sdělením a snímkem. Příkladem jsou loutky bunraku v japonském loutkovém divadle.

Podobně jako třeba ve starém řeckém divadle jsou i zde pouze určité archetypy postav. Jednou z nich je dívka-démon. Tato loutka, podobně jako ostatní má bílou tvář (na bílém podkladu jsou výborně vidět černé oči, rudá ústa a orámování vlasů, jemná linie krku a oblý tvar čelisti lící a drobné bradičky i z velké dálky), loutka má pohyblivá ústa a oči, zároveň ale zmáčknutím jednoho táhla na vodícím kříži pod hlavou loutky se promění její tvář. Čelist se protočí v ozubené ústí hroznivé tlamy, z hlavy vyjedou rohy a s očima se přihodí cosi příšerného. Tato loutka je shrnutím celého svého příběhu připravena v kterýkoliv okamžik zastoupit jakoukoliv část vyprávění, natočením hlavy za pomoci osvětlení, pomocným gestem ruky, přiložením kapesníčku. Takové loutky jsou zosobněním masek, jsou rolemi. Nástroji.

Roland Barthes působivě píše o herectví a poetice divadla bunraku a o tváři vedoucího herce- bílá, jako čerstvě umytá cibule, cituje Bašóa, ve své knížce Říše znaků a v Mytologii mluví zase mimo jiné o tváři Greta Garbo, která byla ikonou skrývající v sobě dobu filmové lyrizace ženství, tváře nesoucí informace a příběhy. Příběhy v animovaných filmech jsou abstrahovány a vyprávěny v nadsázce, proto je taková i tvář světa, kulisy animovaného filmu i tváře jeho obyvatel.

Než tuto kapitolu, která se větvila jako kořeny a větve, ukončím, ještě naposledy se vrátím k Ouřku a podobě jeho postav. Zbývá ještě něco povědět ke Koze.

Kozu jsem dotvořil tak, aby působila, že je hloupá. Kozy nepatří mezi ten nejchytřejší dobytek, v Ouřku je však téměř po celý čas v odevzdaném letargickém stavu, pokud by tedy na tváři měla chytrý výraz, působila by spíš smutně a tragicky než komicky, či alespoň vzdáleně úsměvně. Kromě nalitého vemene a vyvaleného břicha, kteréž to jest častým znakem u býložravců, jsem ji ještě opatřil vytrčenými kostmi, lopatkami a pánevní kostí. Stalo se tak přirozeně, kozy bývají kostnaté a pokud jsem chtěl vyjádřit také to, že Bába s Dědkem neoplývají právě bohatstvím materiálního charakteru, musel jsem je vytrčit a vysunout z těla ještě trošku více, aby chuděra Koza působila mírně zchátrale, ještě před tím, než bude uřknuta. K dotvoření dojmu její hlouposti jsem ještě posunul její hlady co nejvýše nahoru na lebku, čímž jsem ji zmenšil pomyslný prostor pro mozek. Vypadá tedy poměrně imbecilně.

O pohybu

I.

Začnu krátkými charakteristikami hlavních postav, které jsem si před několika měsíci poznamenal. Sloužily coby skici pro další zpracování v běžícím mechanismu vznikajícího filmu. Tyto profily vyšly z prvotních kreseb, o kterých již byla řeč a následně posloužily coby jakési šablony pro pohybovou dramaturgii a pro vznikající repertoár gest u jednotlivých charakterů.

Bába

Hysterická, psychicky nevyrovnaná, křehká a zavalitá gerontka. Vaří dědkovi v kotli polévku neznámého složení. Ke koze se projevuje mateřskými gesty, objímání, laskání, hlazení. Její rovnováha při prostorových přesunech je poznamenána silným psychickým otřesem z náhlého kozího kolapsu a tak často vrávorá, padá a také jednou omdlí.

Dědek

Dědek je citově nevyrovnaný, zavalitý, velkohlavý geront. Vyznačuje se neotesanými humpoláckými pohyby, chmatáním, exhibováním svých bezzubých dásní a různorodými interakcemi prováděnými velikýma lopatám podobnýma rukama. Na svůj věk je fyzicky energický, poskakuje jako čamrda.

Koza

Domácí brav, imbecilního vzezření. Koza se po čas před zasažením kouzlem neprojevuje nikterak charakterově nestandardně. Jakožto zástupce přežvýkavých savců tráví svůj čas požíváním sena a pozorováním much. Poté, co je zasažena ouřkem, stává se loutkou v rukách sadistické nemoci.

Ač je to téměř neuvěřitelné, po šesti letech studia animace, či možná lépe praxe, nežli studia, jsem se až minulý rok, tedy pátý po započetí, poprvé začal hlouběji zajímat o pohyb a jeho význam. Do té doby jsem se snažil vše řešit intuicí, poté mi byla doporučena k přečtení sbírka esejů Daniely Hodrové *Chvála schoulení* (eseje z poetiky pomíjivosti), která jak název napovídá, se zabývá tělem a jeho gesty, ne však výlučně. Gesta, tedy jejich smysl, čtení, lze vnímat především díky jedné nezanedbatelné skutečnosti, na kterou upozornil i Milan Kundera ve svém pozoruhodném románu *Nesmrtelnost*, totiž, že gest je méně než lidí.

Gesta jsou odpozorovaná, naučená, převzatá, někdy vyjadřují touhu toho, potom jací chceme být anebo jak chceme působit. S některými gesty jsme již srostly, s těmi, které jsme získaly nejdříve, některé jsme jemně pozměnily a daly jim jakoby vlastní interpunkci, jiná používáme jako masky, či štíty, existuje jich ale omezené množství a díky tomu jim dobře rozumíme, ač jsou mezi nimi v různých kulturách různé rozdíly, mnoho se jich shoduje.

Daniela Hodrová v eseji nazvané Klopýtnutí poznamenala: „Klopýtnutí tedy není pouze výrazem krizového stavu těla, ale také, ne-li především, rozpoložení ducha, klopýtajícího a kulhajícího...“ (HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení: (eseje z poetiky pomíjivosti)*). Vyd. 1. Praha: Malvern, 2011. Literární věda (Malvern). ISBN 978-80-86702-91-9. str.350) dále se pak Hodrová zabývá zbrklou chůzí či různými typy inscenované chůze, chůzí na jevišti, na mole a vyhmatává jejich podstatu a hledá jejich užití v literárních dílech, na kterých dokonale ilustruje smysl a vědomé užití, toho, či onoho způsobu chůze. Věta jež jsem ale citoval, je pro mne doslova iniciační.

Chůze je odrazem nitra.

Klopýtnutí nastane tehdy, když je nitro roztrženo, když je v nerovnováze, když je jeho harmonie v nerovnováze, tehdy člověk zakolísá a klopýtne, či klopýtne a pak zakolísá. Hodrová v tomto momentu dokonce nachází prostor a příležitost pro prozření. Okamžik možnosti nahlédnutí do jiného světa či jiné perspektivy. Ve chvíli klopýtnutí se mysl jaksi rozhodí ze zaběhnutých tras a kolečka se možná mohou zaklesnout v jiném pořadí či seskupení než dříve. Dále v témže textu hovoří o chůzi jako o věčném zápasu o rovnováhu. Je to pořád ta stejná myšlenka, jen se trošičku rozvíjí. Tělo je jakási stavebnice, která je poskládaná v určitém pořadí a díky soudržnosti a rovnováze vůle, myslí a ducha drží pohromadě. Pokud se ale harmonie rozpadá, může i tělesná konstituce chátrat a chůze být potrhaná, zpřeházená jako zásuvky po návštěvě lupiče, může se rozpadat a být rozklížená a rozvrzaná. Asociace tohoto typu jsou ale samozřejmě právě vhodné především pro animovaný film. Kde je možné nastavit takový typ nadsázky, že podobný výjev bude působit třeba i velice tragicky. Když si jej ovšem převedeme do realistického filmu ztvárněného herci, podobné fyzické transformace by asi příliš nefungovaly.

Hodrová popostrčila mou imaginaci a filmový jazyk trošku jiným směrem, než v jakém jsem se pohyboval před ní, zpozorněl jsem a začal si více uvědomovat provázanost těla a jeho řeči s duchem a začal se je snažit využívat. Ne vždy totiž musí být tělo svázáno s vůlí, ne vždy je loutkohercem mysl, jsou okamžiky, kdy právě tělo přebírá vládu a takto uvažovat v animaci mě do té doby nenapadlo.

Tuto znalost lze také účinně využít v nadsázce. Jako příklad můžu uvést třeba situaci, kdy je ospalec, ještě natolik neprobuzený, že všechny jeho tělesné potřeby a denní rituály vykonává tělo bez účasti hlavy. Hlava je tedy vyvrácena do tak absurdního úhlu, že vypadá jako by byl inkriminovaný po smrti. Bezvzádně mu klímbá u lopatek a vydává neartikulované zvuky. Hlava je centrem vědomí a volných aktivit, když bude chrápat, či slintat a postupně se probouzet, každý pochopí, o co se jedná.

Daniela Hodrová mě také pozměnila v tom, že při čtení jsem mnohem pozornější ke gestům zaznamenaných v literatuře. Došlo mi totiž, že jsou-li gesto, tik grimasa, či jakýkoliv pohyb popsány v románu, mají tam své nezastupitelné nosné místo. Funguje-li tak román s podobným prvkem, může také posloužit jako výborný referenční a inspirativní materiál.

II.

Při animování všech postav a všeho co je v pohybu či podléhá nějaké změně jsem byl věren tomu, o čem jsem hovořil v kapitole Několik slov k animovanému filmu, tedy snažil jsem se stát tím či oním, abych pomyslnou loutku těla, které jsem kreslil, vedl jako bych na místě byl já byt' s myslí ohraničenou slepičím rozumem a nutkáním, byl-li jsem právě slepice na dvorku či rozezleným hořícím skřítkem ve veřejích domu.

Obecně jsem se při animování řídil danou fyziologií a charakterem postav. Většina z nich je zavalitých a stojí na tlustých špalkovitých nohách. Je-li takový charakter energický, odráží se na nich jako by to byly pružiny, takováto těla mají širokou základnu a dlouhé ruce, proto snadno zpět nabudou rovnováhy, takové jsou především postavy typu hospodář. Zároveň jsem se například u Dědka snažil, aby každý jeho pohyb byl provedený s velikou razancí, vycházející z jeho prostého přesvědčení, že hýbat se je prospěšnější než myslet. Takováto razance je ve filmu zpracována tak, že fázi předznamenávajících budoucí razantní pohyb vyjadřující tuto živelnou bezprostřednost je vždy jen pár, vznikne tak surovější výpad, samotné akční fáze výpadu jsou navíc povětšinou silně nadnesené a deformují tak postavu do jakýchsi dynamických personalizovaných trajektorií, jež tento dojem posilují. Každý výraznější pohyb pak ale musí být vyvážen doběhnutím rozkolísaného těžiště do klidové pozice. To se u takovéto hranaté přisražené postavy děje stejně jako u krychle, střídám tak u Dědka fáze velmi dynamické a deformované se statickými, kdy s ním pohybuji téměř výhradně jako s tvrdou a těžkou betonovou krychlí. Obecně je jak ve filmu tak v divadle při záběrování v celcích důležité jedno pravidlo a to jest, že u všech postav je důležitá především silueta. Postavy v Ouřku se proto pohybují

leckdy možná zvláštním způsobem, který vychází z koncepčního natočení jednotlivých tělesných částí, právě pro posílení čitelnosti siluety. Důvodem pro takové twisty jednotlivých údů bylo právě dosažení srozumitelnosti gest v siluetě. Postavy, které by se v gestech projevovali, do prostoru se znečitelnují, animace v *Ouřku* je tedy mnohdy téměř podobná té ploškové. Hlava a trup postav je tak povětšinou v poloprofilu a končetiny v profilu plném. Při animaci *Dědka* jsem myslel na jeho nutkavost, rtuťovitost a na jeho stařeckou přecitlivělost. Razance jeho pohybů je dána především tím, že při přesunech nikdy nedopadá na špičky, ale pokaždé ostře na paty, jeho tělo také nepodléhá tak výrazným stlačení při dopadu či před odrazem, tedy smrštěním a sesunutím, jako u měkkých charakterů, jakým je například lékař, kterého s *Bábou* přinesou a vhodí do místnosti. Dědkovo tělo je již ztuhlé, podobně jako třeba zestárlý chléb či uzlovitý strom, a absence přílišné měkkosti mu též dodává na dojmu větší síly. Jeho rázovitá postava svou konstitucí i pohyby vlastně připomíná trpaslíka. A přílišná měkkost vytváří u podobných charakterů prostor pro nevhodný způsob čtení. Pro vnímavějšího pozorovatele, oproti krátkému, hranatému *Dědkovi* tedy může například lékař působit jako zženštilce. A doktor je změkčilý proto, že se to v mých očích jevílo příhodné a humorné k jeho zaměstnání. Je to práce často intelektově náročná a vyčerpávající, lékař tak má na rozdíl od ostatních vysoké čelo, značící jistý potenciál uvnitř a k takovým se často uchýlovali právě změkčilé typy mužů, jenž se necítili a netoužili se realizovat v silových zaměstnáních, či v jiné fyzicky namáhavé práci. (proto má také brýle, neb, jako věrný věčný student si již zkazil zrak a k tomu jsem jej opatřil ještě židovským vzezřením. Mezi tímto etnikem, jak je dobře známo, byla vždy přemíra vzdělanců- ostatně téměř všichni význační lékaři, vědci, literáti a bankéři byli židé.) Podobně i *Lékař* ale vznikl tak, že bez hlubších úvah vytanula jeho silueta na papíře a tu jsem pak cizeloval k finální podobě. Vyšel z mého podvědomí a z náhodné kombinace tvarů podobně jako všechny další postavy.)

Bába je v pohybech odlišná od *Dědka* v mnoha ohledech. Sice, že je podobně vysoká a stojí na stejně zavalitých nohách ty ovšem zakončeny v ostré špičky, po kterých cupitá. *Bába* je tedy vratká, její vratkost ale ve spojení s tělesnou konstitucí vychází především z jejího mentálního naladění. Je navýsost vystresovaná z nastalé situace, a tak vrávorá, padá, klopýtá a ve třech čtvrtích příběhu dokonce omdlí. Na rozdíl od *Dědka* také není obdařena medvědími tlapami, má dlaně velmi drobné a ruce krátké tak akorát do pasu. Při pádu jí tedy při její korpulentnější postavě nejsou právě příliš ku pomoci.

Bába chová vřelý cit ke *Koze*, musí se k ní tedy tak chovat. V *Příběhu* není čas ani prostor na to, aby svou lásku a vřelost filtrovala více než na začátku a pak až na konci. Mezi

tím se snaží kozu zachránit, takže je to omluvitelné. Důkaz této vřelosti tedy podá ve chvíli, když si povšimne, že je koza postihnutá něčím, co jí ubližuje a že chcípá. Přiběhne k ní a po hysterickém kvílení ji vezme do náručí a snaží se jí a nejspíše i sebe utěšit. Poté peláší za Dědkem.

Koza je pouhou loutkou v rukách uřknutí. Je plná jeho moci, podobně jako byl Rilkeho Briggův dědeček plný své smrti. Koza tedy pšouká, nafukuje se, a splaskává do čím dál méně vitálního tvaru. U kozy se téměř nedá hovořit o charakterové animaci, byť se práce na jejím sléhání nedá považovat za snadnou, je to animace nemoci, která s bezvládným tělem manipuluje, jak se jí zlíbí, nikoliv však kozy, která s nemocí bojuje. Živá a vitální Koza se objeví ve snímku pouze třikrát, před uřknutím, v okamžiku krátké úlevy zapříčiněné vstříknutím obsahu injekční stříkačky od lékaře a pak ještě na konci, když znovu ožije.

Dále se v příběhu objeví postava „Pána“, Stvořitele. Chtěl jsem jej v jednoduchosti vyjádřit tak, aniž bych jej zjednodušil na pouhé světlo či znak Božího oka či trojúhelníku coby Boží Trojice atd. použil jsem jednu ruku. Ruka má samozřejmě tu výhodu, že komunikuje. Je to nekomunikativnější část těla, kdo nemá ruce nahrazuje jejich absenci hlavou, pak oči a nos slouží jako ukazovák a vrtění, škubání a kroužení hlavou značí všechny prostorové posunky které se jinak s větší přesností vyjádří rukama. Ruce jsou ukazatelé a podobně jako výrazy ve tváři upřesňují sdělení, tak prsty a jejich řízené pohyby doslovují, co říkají celé paže, dokreslují, modulují a intonují sdělení. „Pán“ v Ouřku je na scéně jen chvílička, jeho zprávy jsou velmi kusé. Pro zachování vážnosti jeho instituce nejsou pohyby nikterak výrazně stylizované a snaží se jen co možná nejefektivněji předat zprávu. Než jsem přišel na jeho řešení, málem jsem si uvařil mozek.

Poté co „Pán“ zmizí s nepořízenou, vyskočí z plamene pekelník. V jeho podobě není myslím nic příliš neobvyklého, snažil jsem se jej zobrazit především tak, aby znázorňoval to, že je právě čertem. V animaci jsem se soustředil na vláčnost jeho pohybů, na jakousi „hadovitost“. Postava Satana a hada jsou propojeny, v detailech se výklady různých, podstatná je role a místo kam oba spadají, jsou to zlá pekelná, protřelá stvoření vázaná k zemi a k jejím útrobám. Così mě tedy táhlo k tomu, aby se tento rohatý uzurpátor pohyboval nepřirozeně plynule a ač na dvou nohách, trochu jako had. Hadovitý dojem jsem podpořil také dlouhým čínorodým jazykem plandajícím z tlamy, sice, že s ním nekmitá jako had, je dalším červovitým výhonkem kromě jeho červího ocasu a „pind'oura“. Genitál však na sebe pozornost nikterak nestahuje a podobně jako ocas, prostě následuje trup, hýždě a zbytek těla, kamkoliv se vrátí..

Jako poslední postavu z panoptika Ouřku zmíním skřítku, pižďuchu, Trpajzla. Václav Cílek věnoval pozoruhodnou knihu tématu nejrůznějších typů trpaslíků pojmenovanou Archeus, v ní se věnuje jejich významům a odkazům v literaturách a pověrách různých národů. Jedním z těchto patronů je tedy i Ouřekový Trpaslík. Jeho bytost má dvě animační polohy. První je vláčná a ospalá, jeho tělo vyčuhující z otevřeného polena je tahavé podobně jako lékořicový pendrek, věřím, že takováto substance pro hmotu těla podporuje kýžený unavený dojem. Scéna s ním je natolik krátká, že jsou v ní předány v zásadě jen dvě informace, pižďuch se probudí a následně po zjištění, že se v blízkosti pohybuje Bába se zase zatáhne a uzavře do polena. Poté co jej paní domu nevědomky přiloží do ohně, promění se skřítkova podstata v durhou animační polohu, v ohnivého pidimužíka. Z ospalé a tahavé materie vzejde těkává a měnlivá, podobná svou živorodostí ohni. Skřítkova zloba s ním pulzuje podobně jako poskakující plamínky, zloba jej vyplňuje a dokonce z něj v hraničním okamžiku vystřelí ve žhavém Ouřkovém pohledu.

V příběhu se mihne ještě několik dalších postav specifikací jejich pohybů se již ale nebudu zabývat.

Dveře a absurdní klid

I.

Dveře domu Báby a Dědka, podobně jako všechny dveře světa, slouží primárně k tomu, aby oddělovaly nebezpečný svět kolem domu od světa uvnitř domu, tj. dveře se staví mezi nás a noc. Ve chvíli, kdy Bába vaří a nedává pozor na to, co se děje za jejími zády, je pootevře rozezlený skřítek a tak jejich moc oddělování zmizí. Nebyly totiž utěsněné na zástrčku, uzamčené ani zajištěné petlicí. A jsou otevřené až do chvíle, kdy je Dědek zabouchne, před farářem. Do té doby totiž nemají již význam. Koza chcípá a Bába s Dědkem dělají to jediné, co mohou, co nejrychleji se jí snaží sehnat pomoc. Díky tomu otevřenými dveřmi přilétají a odlétají starostliví vlašťovčí rodičové, či vbíhá vztekly pes. Pro kozu neexistuje větší nebezpečí, než ve kterém je a Bába s Dědkem, nemají víc co ztratit. Chvíle, kdy uniká Koze život z těla a ona zůstává v takto těžkém okamžiku sama v domě a panuje kolem ní ve své podstatě obyčejný den, nazval pan doc. Zeman příhodně, absurdním klidem. A tím vpravdě je. Tento princip je jedním ze základních kamenů, na kterých stojí režijní přístup, který jsem si zvolil.

Ponejprve dělá z diváků účastníky umírání nevinného zvířete, je jakýmsi připomenutím marnosti a pomíjivosti života a v reálném světě nerealizovatelné snahy o potlačení smrti. Když jsme s Kozou sami, pozorujeme její postupné chátrání a nevidíme šanci na její nápravu. Naději bychom získali, kdybychom sledovali, jak Dědek s Bábou právě sehnali nějakou pomoc, to se však nakonec stejně nestane.

Za druhé je mi tento přístup milý, protože je podvratný, svou pasivitou a účelným oddalováním kamery od umírající Kozy v nepřerušovaných záběrech naznačuje její blížící se skon. Oddalování je dalším prvkem, který jde ruku v ruce témuž sdělení. Pokud se od něčeho oddalujeme, tak pozorovaný objekt mizí- rozplyne se- ve filmu tedy zemře. Jakoby vybledl a zhasnul. I tímto způsobem tedy předznačuji konec, který naštěstí nenastane, respektive Koza sice pojde, ale následně vstane z mrtvých, když Bába s Dědkem její dušičku ubrání.

O názvu

I.

Název Ouřek vychází ze shodně pojmenované poudačky páně Kubína. Je to tedy poslední artefakt, který po důsledném přežvýkání z prvotní inspirace zůstal. Zvuk slova zní místním podkrkonošským "zobákem" a má tak jemně enigmatický nádech, jeho význam stává se tak hůře rozklíčovatelným pro širší obecnost, nevnímám to však jako vadu.

Tento název totiž, už při vyslovování v sobě nese příběh, jak se mi alespoň jeví, zaznamenanou zkušenost s uřknutím, při jeho důkladném vyslovení, tak myslím zvuk a hra mimických svalů pozoruhodně koresponduje s jeho významem.

Nejprve ústa zavýjí v protaženém útrpném trychtýři samohlásek OU, načež se zkriví a tvář se zkrabatí a stáhne k písmenu Ř, tvář je tak svraštěná do bolestné vyceněné grimasy, hned pak ústa odhalí vykotlanou jámu po zubech starého usedlíka, když zní E a to pak náhle umlkne v ostrém, polknutém K.

Jakoby ve slově ouřek, byla ukryta znalost situace, kterou uřknutí po staletí působilo. Vyty hospodáře, co přichází o postihnutý dobytek, štkání a nakonec i hořké polknutí, když je po všem. Jakoby každý, kdo jej pořádně vysloví, zažil kus z jeho příběhu. Jakoby ochutnal zkažené sousto, upil uřknutého zkyslého mléka.

Tímto nářečným, dialektovým Ou, které se užívá namísto klasického dlouhého ú se ale na druhou stranu dostává do slova i veselá a rozšafná nota. Slovo začíná velkoryse, přátelsky a otevřeně. Ouvrat', Oujezd a jiné mnohé další příklady znějí mému uchu jednoznačně přátelštěji než původní tvary s dlouhým Ú.

Ouřek tedy znamená uřknutí. Uřkává se pohledem, proto se dá předpokládat, že slovo etymologicky pochází spíše než ze slova uřknout z významově bližšího uzřít a tedy z něhož se již čirou hrou mohu dostat k volně vytvořenému podstatnému jménu- uzřek, ouzřek a ouřek. Původ slova je však nedohledatelný a já jsem se oddal pouhé hře s písmeny.

Pro jednoznačnější název Uřknutí jsem se nerozhodl proto, že v sobě netají ani místopisný punc ani expresivitu favorizovaného tvaru. Ouřek je zvukově zajímavější slovo, které může suplovat dokonce i citoslovce a je tak myslím naprosto příhodné jako název pro film, který je plný rozmanitých zvukových projevů překotného halasného shonu.

Jak se Ouřek vypravuje obrazem

I.

Od počátku tvorby Ouřku mnou procházela kontinuální hladina míry silných tvarových, zvukových, pohybových a smyslových emočních expresivních vjemů, námět je ve mně silně vyvolával, groteska po nich prahne a grotesknost k nim lne. Vyhrocené emoce jsem vkládal do extrémních pozic, které jsou vedle klíčových nejdůležitějšími v dojmu pohybu vytvořeným seskládáním a postupným promítáním animačních políček. Exprese se projevila v celkové stylizovanosti postav i prostředí a celého kosmu Ouřku, původně jsem však měl v plánu vybarvit Ouřek způsobem, který by hrubou lineární animaci, kterou jsem původně vytvořil zcela anuloval a potlačil. Měl jsem představu vymalovaných, hladce vystínovaných realistických postav v realisticky ztvárněném expresivně vytvarovaném prostředí. Vznikl by tak efekt velmi podobný nasnímanému loutkovému filmu. Během práce jsem si ale uvědomil výpovědní hodnotu takové sirové linky a přijal ji, jako nedílnou součást výsledného obrazu. Původní mnohobarevnost jsem zjednodušil na zemité tóny, korespondující s mou bramborovo zemitou vizí a jednotlivé postavy od sebe oddělil jen škálou tónů v daném spektru. Obraz tak získal v kombinaci s pozadím vzhled, po kterém jsem toužil. Začal vypadat, jako kreslený animovaný film, který využívá svých základních předpokladů, linie a plochy.

Kontrast mezi „realisticky“ pojatým plnobarevným pozadím a mezi zjednodušenými grafičtějšími, plošnějšími postavami, vytvořil dojem daleko větší svěžesti a přehlednosti, než s jakým jsem původně počítal. Ouřek začal vypadat jako poudačka, jako syrovější animovaný film, méně výtvarně okázalý a minuciózní ale více vypravěčský.

Co se týká obrazové skladby a jejího přístupu k vyprávění, je snímek rozdělen do dvou oddělených částí. První část před titulkem je fragmentovaná do jednotlivých záběrů a seznamuje nás s okolím domu Dědka a Báby a s jeho interiérem a obyvateli. Koza na rozdíl od ostatních postav je představována po jednotlivých fragmentech, které jí charakterizují jako osobnost. Zařazením záběru kdy právě v plameny obrácený skřítek vylétá z komína před záběr s káležící kozou není náhodný a předznamenává konflikt obou bytostí. Animačně jsou navíc záběry vytvořeny tak, aby jeden navazoval na druhý. Spojením kvílícího trpaslíka se zvukem vytlačovaného lejna, má vytvořit konkrétní emoci. Ve chvíli kdy se rozzuřený trpaslík objeví ve veřejích, budeme tak s ním také více cítit a jeho čin pak lépe přijmeme.

Přeskakováním mezi mouchou, lejny, kozím jazykem a kotlem ve kterém Bába připravuje krmí, jsem se pokusil vytvořit smyslový zážitek suplující mou představu zápachů v kýžené domácnosti.

V druhé části Ouřku, jsem se rozhodl pro vyprávění celého příběhu jen v sedmnácti záběrech, přičemž větší část filmu se odehraje v rámci jediného dlouhého záběru. Jsem přesvědčen, že dlouhé záběry vedou soustředěněji pozornost a pomáhají tak lépe se napojit na snímané objekty. V příběhu nebyl prostor pro bližší seznamování s Kozou, potřeboval jsem tedy přijít na způsob, který by zapříčinil, že se vyprávění emočně naváže zrovna na ni. Rozhodl jsem se pro toto řešení, protože umožňuje s Kozou strávit všechny čas její nemoci a všechny její fáze i s chvílemi jejího osamění, kdy se zdánlivě nic neděje. Díky těmto okamžikům, jinak převážně zaplněným fraškovitou akcí, příběh získává i existenciální linku a napomáhá tak silnějšímu vyznění konce, kdy se Koza zvedne z prachu a vyskočí do náruče svých pánů a přátel Dědka a Báby.

Ouřeková hudba a zvuk

I.

Ouřek je humorná groteska, taškařice s folklorní „vesnickou“ tematikou, jako takový mě vedl k představě, že má být doprovázen hudební složkou podobného rurálního ražení. Nejprve jsem uvažoval nad dechovkou, tedy nad instrumentací typu dechového orchestru, poté ale mou představu ovládla vzpomínka na židovský klezmer. Housle, klarinet, pozoun, klavír, trubka akordeon! Mohutná hudební stěna, hřmotná haraburdivá, brumlavá i pištivá, vriskající i tesklivá hudba, přeplněná nejširším rozpětím emocí. Tyto nástroje a duše klezmeru, hudebního žánru, který je slyšet jak na svatbách, tak na pohřbech, se mi jeví jako dokonalá volba pro takovýto snímek. Ideové rozložení zvukových charakterů jednotlivých nástrojů přesně koresponduje s příběhem Ouřku. S touto vizí jsem oslovil Jakuba Kudláče, zaběhlého divadelního skladatele, který se ale pohybuje také na poli barového blues a progresivního jazzu. Několikrát jsem se s ním sešel a společně se zvukařem a filmařem Honzou Živockým jsme probrali jednotlivé motivy, které Ouřkem procházejí. Vyjádřil jsem svou představu k jednotlivým místům a zmínil u hudby základní premisu, jež od ní očekávám, tedy, že by měla podporovat emoční čtení příběhu a doprovázet jej, také by měla mít ale svůj vlastní významný hlas, své hřmotné tělo zaplňující celý prostor snímku a živě komunikovat s obrazem.



Klezmer, hudba pro život i pro smrt, jak se patří...

zdroj: <http://phcapgh.org/wp-content/uploads/2011/12/Klezmer-Musicians-rapproch%C3%A9.jpg>

Ruchová složka, které se věnuje Honza Živocký, bude vytvářet autonomní zvukovou realitu, založenou na neartikulované řeči vytvořené modulovanými ruchy, zvuky prostředí a zvukovými efekty. Ruchová linie příběhu bude doplňovat charakterovou animaci i oživovat prostředí.

Honza například, když jsem ho seznamoval se scénou s lékařem a naslouchadlem, přišel s vynikajícím nápadem jak předimenzovaný šelest kozího dechu pojmout- použije zvuků z válečné vřavy. Tento motiv mě zaujal. Taková kulisa, totiž dodá situaci dynamiku a k tomu poslouží i jako historicko-kulturní „žert“ který je svým významovým rozpětím mrazivý. To co se odehrává v těle Kozy je válka jejího organismu s určnutím, to že tyto zvuky mají jisté konotace v každé době, a v každé zemi a vytvářejí tak nadčasovou emotivní složku a možná i určitým způsobem zasazují snímek v různých zemích (kde se třeba bude promítat) do odlišného kontextu, to mě fascinuje. Podobný motiv může mít za následek silnou zpřítomňující reakci, Ouřek tak na chvílku zamrazí a překvapí dalším nečekaným způsobem. Nadsázka je úžasná věc, když nabízí takovéto možnosti.

Završení

Ve chvíli, kdy dopisuji tento text, ještě hudba ani zvuk nejsou hotové. Blíží se mé poslední setkání s Honzou a Jakubem, po kterém obě složky posunou do finální polohy.

Nesmírně se těším na okamžik, kdy konečně, několik dní poté, spojím všechny vrstvy dohromady a poprvé se podívám na celek, takový, jaký má být. Ta chvíle se blíží a má úloha v tvorbě Ouřku se tak končí.

Byla to dlouhá cesta, nastaly časy, kdy jsem si myslel, že už mám sešlapané podrážky a dál již nedojdu. Zjistil jsem ale, že chodit se dá i na boso a že je to možná leckdy i lepší způsob. Psal jsem, že Ouřek měl být dlouhým úlevným výdechem. Myslím, že takový opravdu byl. Na konci se cítím lépe než na začátku, a tak by to myslím s vydechnutím mělo být. Přetlak odplynul, hořkost a smutek z předešlých melancholií odezněly. Teď se tedy po výdechu znovu nadechnu, dám si vanu, přečtu si knihu, projdu se pod oblohou, pozdravím své blízké a zazpívám slunci i měsíci a budu chválit jaro!

„Cinkylink, cinkybřink, cinkylinky holala,
hop a skok, jen drž krok, jáva zpívá lalala,
Tom, bom, hej a hoj, Bombadil a tralala.
Hej hoj, cinkylink, cinkybřink, má milá,
vítr fouká na časy a na ptačí křídla.
Pod horou, za horou, na sluníčku svítí,
na prahu vyhlíží, až se hvězdy třpytí,
moje paní překrásná, říční žínky dcera,
štíhlý proutek vrbový, jako voda šerá.
Starý Tom Bombadil lekníny jí nese,
skáče a zpívá si, až se země třese!
Hej a hoj! Cinkylink, cinkybřink a hohoho!
Zlatěnko, děvenko, ty má zlatá pomněnko!
Vrbáku, chudáku, stáhni z cesty kořeny,
starý Tom pospíchá, večer padá na zemi.
Tom už sám domů jde, lekníny tam nese,
cinkybřink, zpívá si, až se země třese! “

(TOLKIEN, J. *Pán prstenů: trilogie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1990. Edice 13. str.139-140)

Závěr

Když jsem začínal tuto práci psát, nevěděl jsem jak dopadne ani ona ani film. Cítil jsem se unavený a vystrašený z předchozích pokusů, které nevyšly a přede mnou leželo, jako veliké jezero posledních devět měsíců studia. Dvě stě sedmdesát dní plavby pro mě neprobádaným prostorem animované grotesky, bez tušení zda mě taková voda pohltí, či jak dlouho v ní vydržím plavat.

Jeden se štěstím zvolený krok, původně spíše z recese a Josef Štefan Kubín, kamení a kořenu podobný muž se svými poudačkami, mě odvál na cestu, která na svém konci znamená jiskru a naději do dalších tvůrčích let.

Smích léčí.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat panu Michalu Zemanovi za jeho neutuchající podporu, kterou mi věnoval, když bylo zapotřebí a za mnohé postřehy, které posloužily pro pročištění tohoto textu. Také za to, že s radostí kvitoval moje rozhodnutí chopit se Kubínova světa a že mě naučil se pozorněji dívat a s láskou o viděném přemýšlet.

Také děkuji Ateliéru Animovaná tvorba, který mi poskytl grant na realizaci hudby a zvuku a své rodině za to, že na mě nezapomíná, i když se zavírám na dlouhé měsíce do ústraní.

Seznam použité literatury

- (1) PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
- (2) MAJOR, Ladislav. *Myšlení o divadle*. Praha: Herrmann & synové, 1993.
- (3) ZÁRUBOVÁ-PFEFFERMANNOVÁ, Noemi. *Gesta a mimika: učební texty pro studenty nonverbálního a komediálního divadla*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2008. ISBN 978-80-7331-128-5.
- (4) TOLKIEN, J. *Netvoři a kritikové a jiné eseje*. Vyd. v tomto souboru 1. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-788-9.
- (5) BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-359-2.
- (6) BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Vyd. 1. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-25-9.
- (7) HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení: (eseje z poetiky pomíjivosti)*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2011. Literární věda (Malvern). ISBN 978-80-86702-91-9.
- (8) BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.
- (9) BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. 1. vyd. Praha: Obelisk, 1970. Symposium (Obelisk).
- (10) KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3. V Brně: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-276-7.

- (11) RILKE, Rainer Maria. *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. Kapka.
- (12) WOOLF, Virginia. *Strašidelný dům*. V tomto uspořádání vyd. 1. Překlad Zuzana Mayerová. V Praze: Odeon, 2006. ISBN 80-207-1210-0.
- (13) HÁJEK, Václav. *Jak rozpoznat odpadkový koš: eseje o stereotypch ve vizuální kultuře*. 1. vyd. V Praze: Labyrint, 2011. Labyrint fresh eye. ISBN 978-80-87260-31-9.
- (14) KUBÍN, Josef Štefan. *Strakatý máslo*. Ilustrace Zdenek Seydl. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- (15) KUBÍN, Josef Štefan. *Baba nad čerta*. Ilustrace Tereza Říčanová. Praha: Baobab, 2001. ISBN 80-902916-1-9.
- (16) TOLKIEN, J. *Pán prstenů: trilogie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1990. Edice 13. str.139-140.
- (17) <http://www.rozhlas.cz/regina/slova/zprava/cavyky--78362>

III. Obrazová část

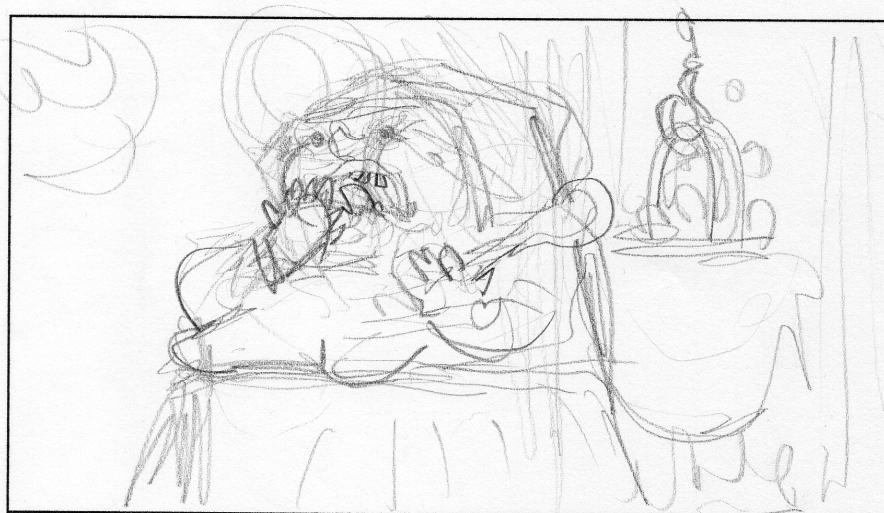
Ukázka z obrázkového scénáře

1,5,1,
1,1,
1,

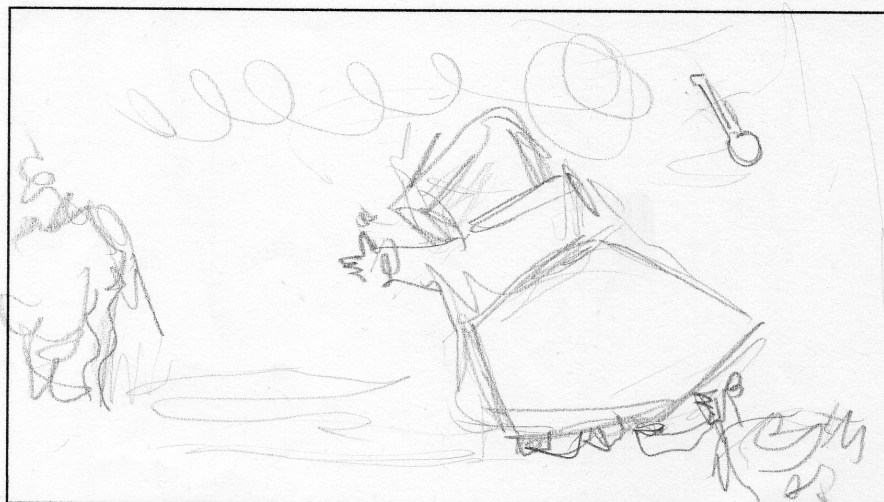
10



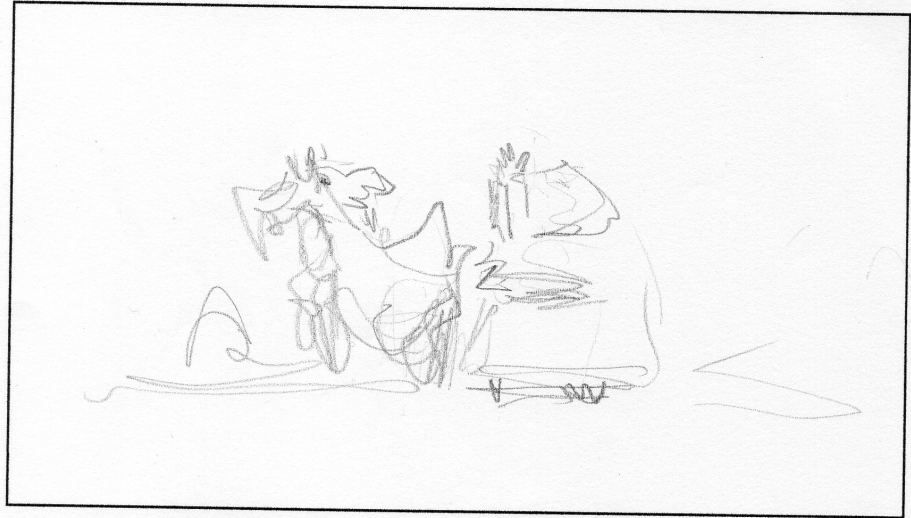
11



12



13



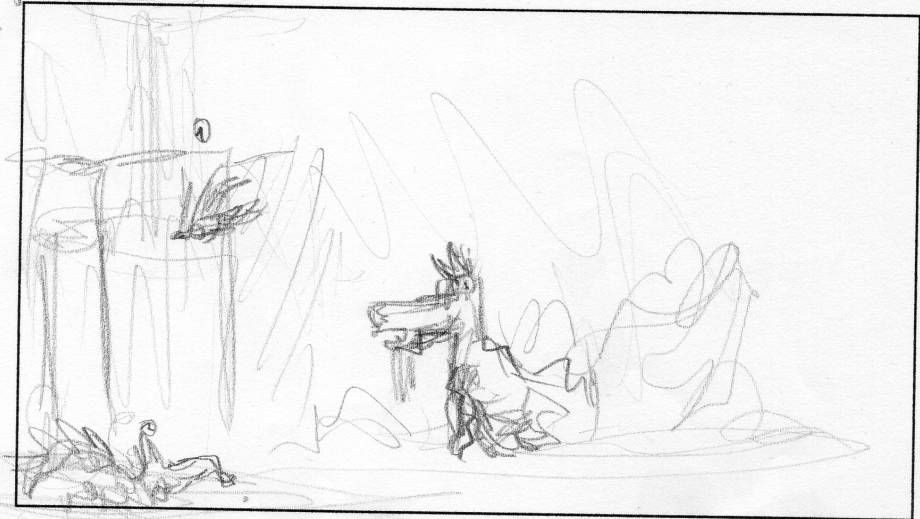
14

Maria
(Unkon)-vok-

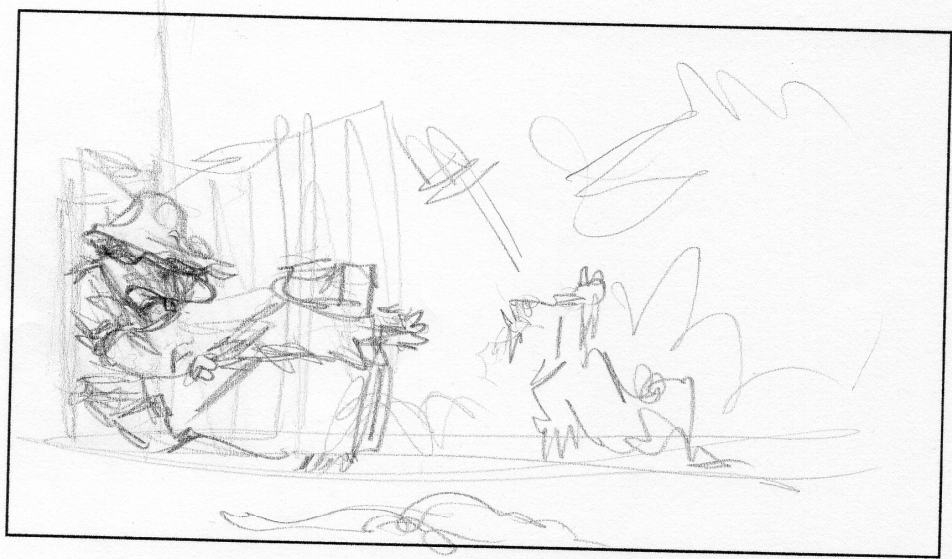


15

matohim 20 st. mg -

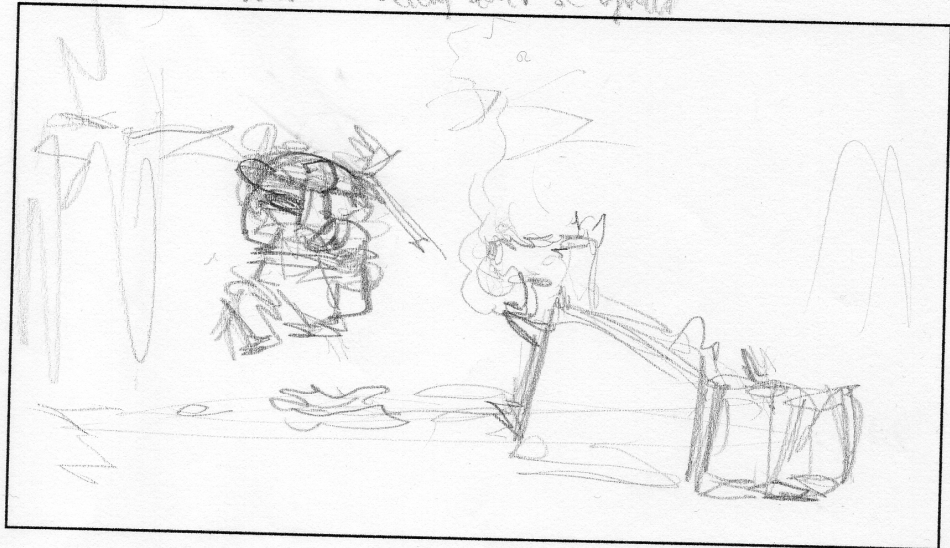


16

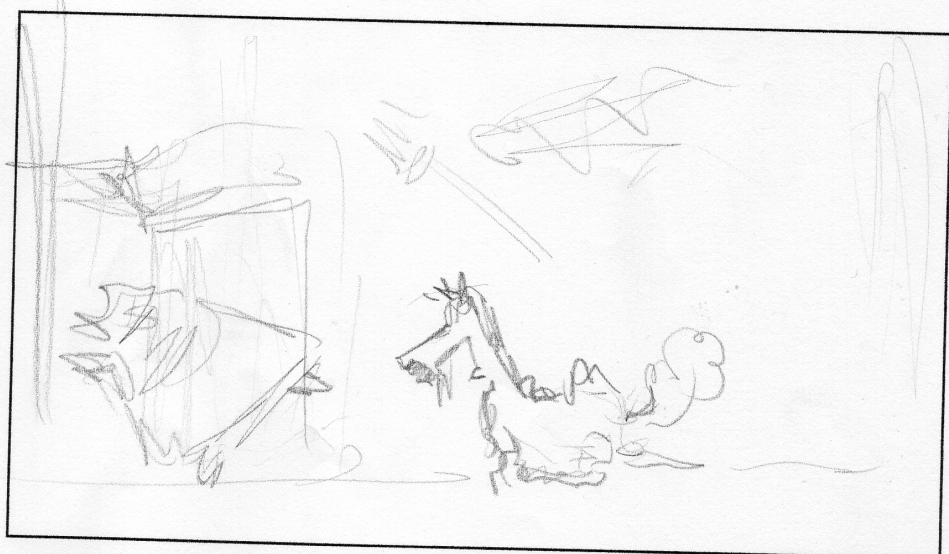


dehěhke nūi - pusti zeln - a spidne otuvě
kace hlauk - želouy lovi se kvěli

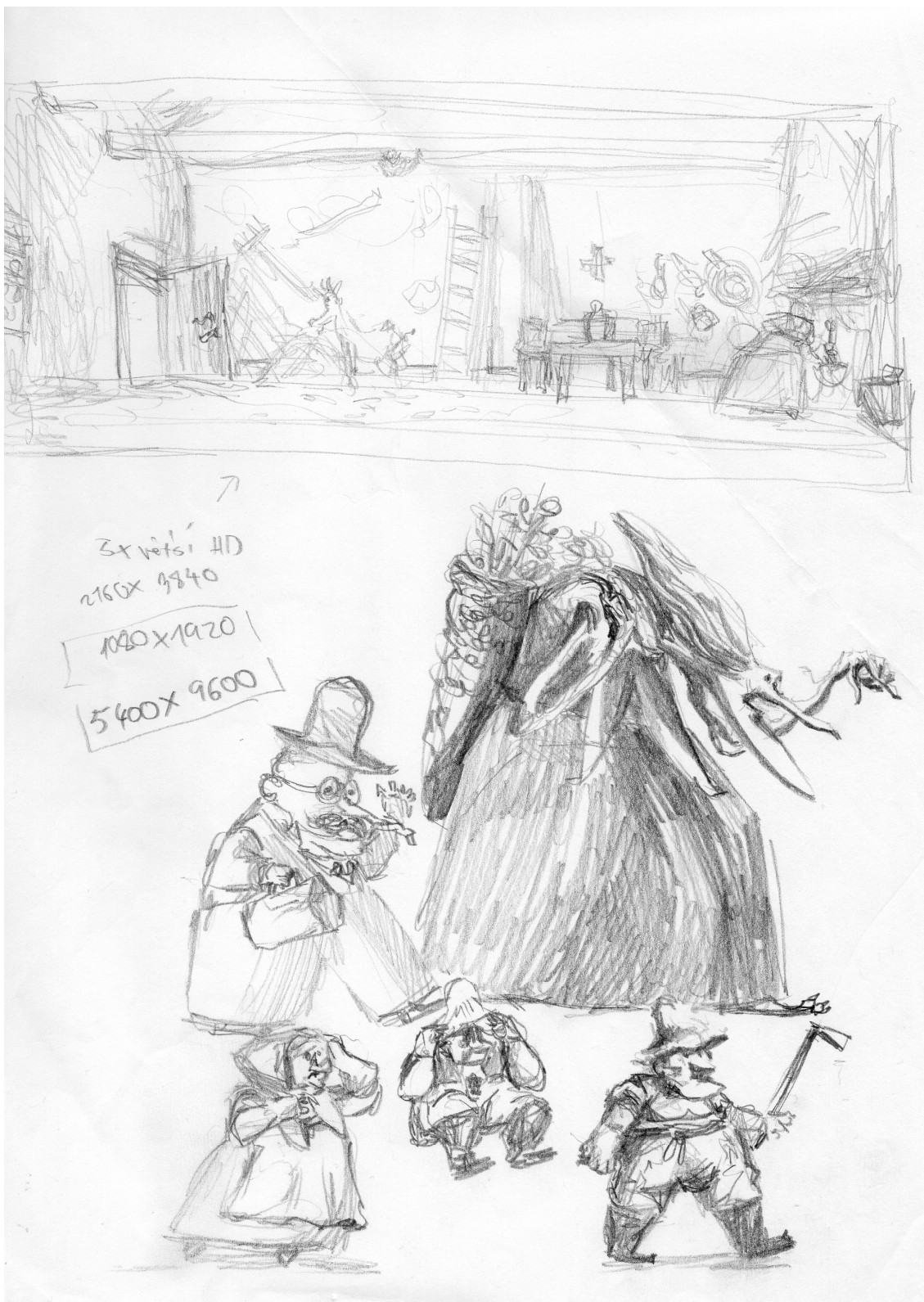
17

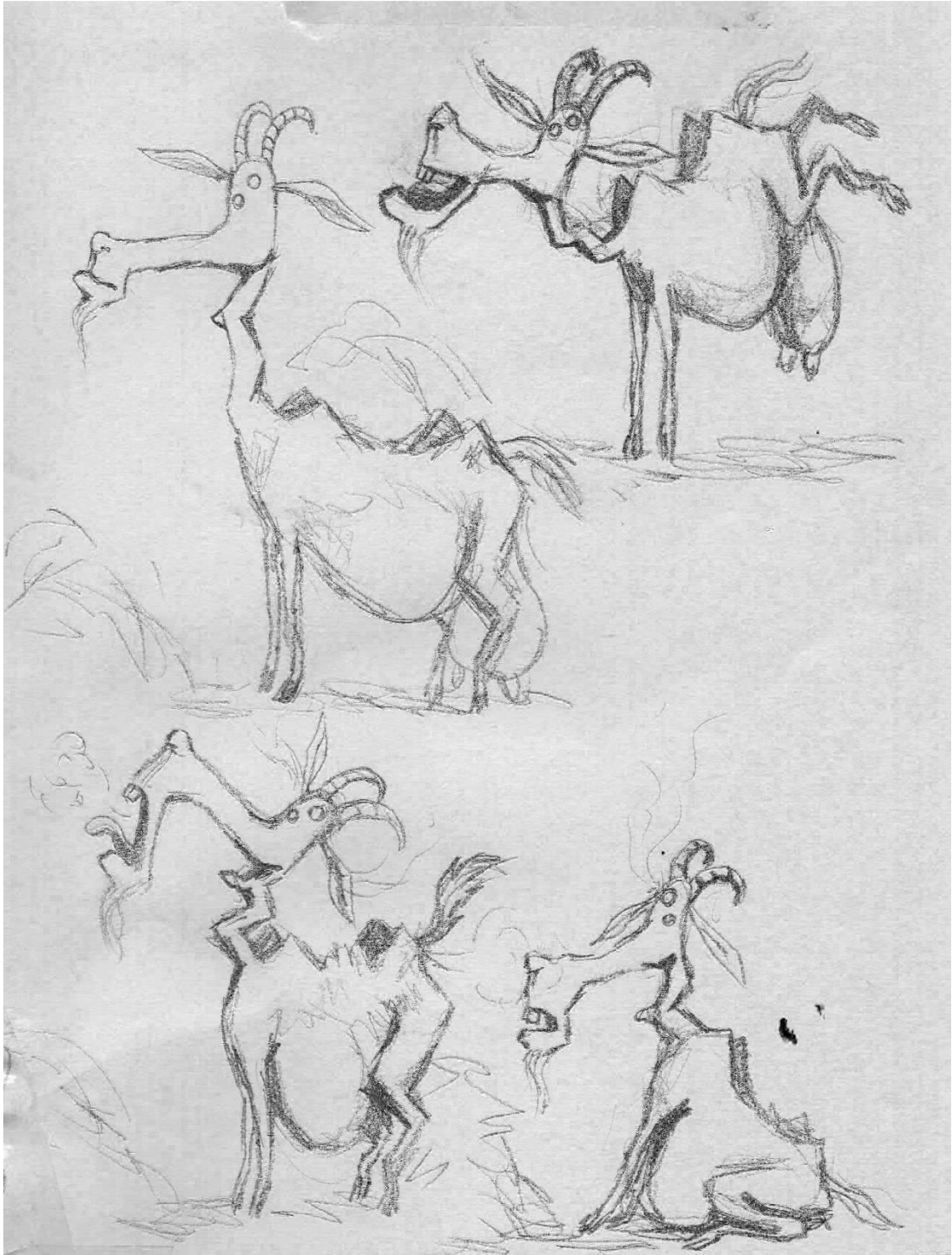


18



Výtvarné návrhy





PRAXA 112 Dubec, za Hübsteve m 1143/20

10700





Snímky z filmu















