

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÉ STUDIUM

KATEDRY KAMERY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ - INSPIRACE FILMOVÉHO OBRAZU

Patrik Balonek

Vedoucí práce: MgA. Petr Kobloušek, Ph.D

Oponent práce:

Datum obhajoby

Přidělovaný akademický titul:

Praha, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Výtvarné umění, jako inspirace filmového obrazu

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

Praha, dne 30. 8. 2019

podpis diplomanta

Upozornění

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

Obsah

Úvod		str. 6-8
Kapitola první: Výtvarné umění, inspirace z pláten		str. 9-10
1.1 Thomas Gainsbrought		str. 11-12
1.2 William Hogarth		str. 13-14
1.3 John Constable		str. 15-17
Kapitola druhá: Kamera versus štětec		str. 18
- Použitá technika ve filmu Barry Lyndon		str. 19-21
2.1 Rozdíly filmových a malířských formátů		str. 22-23
- Porovnání cen		str. 23
2.2 - Perspektiva jednoho bodu		str. 24-26
Závěr		str. 27-28
Použitá literatura	str.	str. 29
Evidenční list	str.	str. 30

Abstrakt

Mým záměrem je poukázat na zdroj inspirace, reference a informací v podobě dobových malířských pláten, jenž se stala předlohou pro kameramana a pro celé jedno filmové dílo. Svou bakalářskou práci bych proto rád zaměřil na výtvarné umění, které už od počátku kinematografie zasahuje do tvorby filmových děl. Ústředním tématem této práce je film Barry Lyndon od režiséra Stanleyho Kubricka, který byl natočen v roce 1975. Poukazuji a rozebírám podobnost filmových záběrů s plátny malířů převážně osmnáctého století, jelikož tento film nabízí divákovi vhled do této doby.

Abstract

It is my aim to indicate a source of inspiration, references and material in the likeness of those in the age of art on canvas that once was for cameramen and the art of film. This is why the focus of this work is the creation of art which, from the beginning of cinematography, includes the creation of film. The central theme of this work is Stanley Kubrick`s Barry Lyndon, filmed in 1975. I will indicate and dissect the similarities which that film unveils to those found in the works of 18th century painters.

„Neboť ten, kdo je opravdu umělcem, má být úplným celkem, psychickým mechanismem, kde všeliká citlivost i všeliká tvůrčí touha jsou neodlučitelné od přímé duchovní asimilace ve tvary technických možností. Tato zvláštní činnost orgánů rozumových může být ovšem uvedena v pohyb učení, ale nejlepší škola, nejnaděšenější vychovatel nemohou dát to, co ‚osud neurčil‘.“¹

František Kupka

¹ František Kupka, Tvoření v umění výtvarném, str. 168, ISBN 80-86112-16-0

Úvod

V první řadě bych rád podotkl, že jsem si plně vědom šíře tématu, které jsem si vybral, a proto jsem se v rámci této práce omezil na subjektivní srovnávací soubor vybraných výtvarných a filmových děl. Toto téma je pro mě zajímavé tím, že se o výtvarné umění zajímám, nebo se o to alespoň snažím. Vždy mne fascinovalo, jak někdo dokáže vzít štětec a barvy a namalovat, nebo nakreslit realistickou kresbu. Je to pro mne nepředstavitelné. Proto se snažím pravidelně navštěvovat výstavy a jsem schopen tam strávit spousta času. Každá výstava, to se určuje podle umělce a toho co maluje, má svoji atmosféru. Někdy přijdete do galerie a odcházíte s úsměvem. Nabytý energií a pocitem dobře stráveného času. Kdybych měl uvést příklad pro mě emočně radostných malířů (samozřejmě je to jen mé subjektivní vnímání), tak bych jistě zmínil poslední velkou výstavu pražskou výstavu ve valdštejnské jízdárně. Byla to velká sonda do života a díla Františka Kupky. Uchvátí vás jeho ladné linie a kombinace barev. Je to jedna velká symfonie barevných tónů. Dalo by se říct, že je to vlastně jen optický zážitek, ale to není pravda. Když se díváte na obraz "Okolo bodu"(1911, 1920-1930) nemůžete odtrhnout oči. Ty letopočty Vás donutí k zamyšlení. Obraz, který nutí fixovat zrak na jeden malý bod uprostřed, působí hypnotickým dojmem. Někdo říká, že tam vidí andělská křídla, jiní lidé prý tvrdili, že při pohledu slyšeli hudbu. Tedy koncepce abstraktního umění se snahou záznamu hudby do uměleckého díla v podobě obrazu naplnila svůj účel. Obraz už nese rozpoznatelný rukopis, zkruže, oblé linie a kombinace barev většinou světlých tónů modré, zelené a purpurové barvy. Purpurovou barvu a její odstíny užíval s velkou hojností. Další výborným příkladem by bylo velké dílo Amorfa, Dvoubarevná fuga (1912). Na výstavě byla asi největším dílem, tedy alespoň galerie to tak prezentuje, je to také první abstraktní obraz své doby. Ovšem každý si na malby musí udělat svůj názor, jde především o to aby Vás dílo oslovilo a ohřálo oko. Amorfa je velké plátno proplétajících se linií, je zde použito pouze čtyř barev. Modré a červené, dominantní kontrast. A podkladové bílé a černé. Kolem obrazu je spousta nejasností. Udajně se malíř snažil zachytit pohyb míče se kterým si hrála jeho dcera. Výstava byla koncipovaná tak, aby si člověk ke konci odpočinul.

Tedy absolutní odpočinkový minimalismus zaujal své místo po shlédnutí Kupkova hudebního období. Jsou to většinou obrazy monochromatické, jako je třeba dílo "Abstraktní malba" (1930). Jde o linie a kompozice černých čar na bílé podkladu. Uvolňující pohled. Stojí za to se na chvíli posadit a sledovat.

A na závěr věci, které člověk nevěděl, studie lidské postavy, legionářské vlajky a uniformy. K náhledu i kresby - studie pohybu starce, či lehkých žen. Můžete se podívat na ilustrace knih a karikatury. Jelikož byl pan Kupka v cizinecké legii (což jsem se dozvěděl až z výstavy), jsou zde i náhledy jeho kreseb uniforem, vlajek, vyznamenání a vojáků ve stejnokroji.

To jsou ty pozitivní dojmy a malíř, který mě baví svou ladností a hravostí, tedy já si tam odpočinu a jak jsem říkal odcházím naplněn pozitivní energií, kterou František Kupka vložil do svých obrazů. Ovšem pak jsou výstavy, které, ač jsou od výborných umělců nepůsobí velmi povznášícím dojmem po jejich shlédnutí. Jako příklad bych uvedla Josefa Váchala. Neskutečný malíř a mistr svého oboru. Ovšem když jsem byl na jeho výstavě v Českém Krumlově, odcházel jsem značně unavený. Až tak, že byste si prostě nejradši lehli a usnuli. Obrazy Josefa Váchala jsou velmi těžké na pozorování. Byl ovlivněn symbolismem, expresionismem, dělal rytiny, grafiky, ilustroval knihy. Ale jeho tematika byla především okultismus a magie. Obrazy plné násilí, krutosti a lidské ubohosti. Proto je tak těžké odcházet pozitivně naladěný a jste zničený jak po olympijském výkonu. Trvalo mi dva dny, celkem sedm hodin, než jsem si celou výstavu prohlédl. Zajímavost na závěr. Josef Váchal napsal knihu "Krvavý román", kterou se zjevnou stylizací ztvárnil ve svém filmu Jaroslav Brabec. A to je jeden skvělý důkaz na úvod, že výtvarné umění a film k sobě patří. Mají mnoho společného a mnoho lidí inspiruje. Dívej se, uč se a inspiruj se.

A však jak pravil Zarathustra -

*"Jsem zábradlím nad proudem: chytí se mne, kdo chytit se může! Vaší berlou však nejsem. —"*²

² Friedrich Nietzsche, Tak pravil Zarathustra, str.48, ISBN-8075971140

Svou bakalářskou práci bych rád zaměřil na výtvarné umění, které už od počátku kinematografie zasahuje do tvorby filmových děl. Mým záměrem je poukázat na zdroj inspirace a informací v podobě dobových malířských pláten, jenž se stala předlohou pro kameramana a pro celé jedno filmové dílo. Většina historických filmů vzniká nejdříve prostudováním dané doby, lidí co v ní žili, a samozřejmě onoho důkazu viděného očima malíře, který vše zaznamenal na plátno - obrazu. Vidíme, co lidé nosili za oblečení a jak vypadaly ulice (což se spíše týká období renesance, realismu nebo baroka), místnosti, budovy, běžné věci denní potřeby, dopravní prostředky a celková vizáž lidí v různých obdobích napříč historií. To je nepopíratelnou informační hodnotou obrazů. Ovšem obrazy od starých mistrů mají kromě toho také dokonalé světelné, barevné a kompoziční řešení - první, druhý, třetí plán. Členité světelné atmosféry, portréty u okna, barokní šerosvity, večerní atmosféry u svíčky, krajinomalby a drapérie. To je právě ta inspirace, kterou kameraman hledá a kterou potřebuje, aby co nejdříve napodobil doby již dávno minulé, a přenesl je na filmové plátno.

Umělci jako byl Rembrandt, Delacroix, Goya, de La Tour, Thomas Gainsborough, Jan Vermeer, William Hogarth, George Stubbs, John Constable, Jean Antoine Watteau, Johan Zoffany, Joshua Reynolds, Johann Heinrich Fussli, Georges La Tour, Fragonard, Ruysdael, Friedrich a mnoho dalších, jsou zásadní, minimálně v mých očích, pro práci s dobovým filmem. Obraz tedy může kameramanovi dokonale posloužit při přípravě filmu už při počáteční konzultaci s režisérem a popisování záměru, odůvodnění své vize, představě vyobrazení atmosféry a světelného řešení. Chtěl bych uvést příklady na filmu, který se právě výtvarným uměním inspiruje, a ukázat jeho podobnost malířskému plátnu. Ve své práci se proto zaměřím především na film Barry Lyndon, který natočil Stanley Kubrick s kameramanem Johnem Alcottem. Režisér shromáždil a nastudoval nesčetně maleb a kreseb. Trávil tím dlouhé hodiny příprav. Jedná se o zásadní dílo dvacátého století ve filmové průmyslu. Dokonalé propojení mistrů, kde pouze oko pozorného diváka, nadšence nebo historika výtvarného umění, rozklíčuje stejné vyobrazení, kostýmy, světelnou atmosféru a scénu.

1. Kapitola: Výtvarné umění - základ filmu

Divák filmu se může často ponořit do velké galerie světoznámých malířů, aniž by o tom věděl. Nejvýraznějším filmovým počinem, který čerpá z pláten světových malířů je filmová adaptace Thackerého románu Barry Lyndon, kterou natočil režisér Stanley Kubrick. Je zde vidět nepopiratelné spojení filmu a výtvarného umění, ačkoliv nepatří k divácky velmi úspěšným filmům, což není jeho vadou. Spíše se nesetkal s dobovým souzněním amerického diváka. Natáčel se tři sta dní v horizontu dvou let a náklady dosáhly závratné částky jedenácti milionů amerických dolarů, aby mohl vůbec vzniknout. Nutno říci, že každý dolar je v tomto filmu vidět. Je to tři hodiny trvající výtvarné veledílo, které příjemně plyne a neztrácí na vyprávění příběhu. Příběh bych popsal jen krátce: Ústřední postava filmu prochází různými životními etapami. Ctižádostivý rodák z Irska toužící zapadnout do světa šlechty je schopný udělat vše, jen aby se mu to podařilo. Skoro dosáhl svého cíle, ale kdo chce moc, nemá nic.

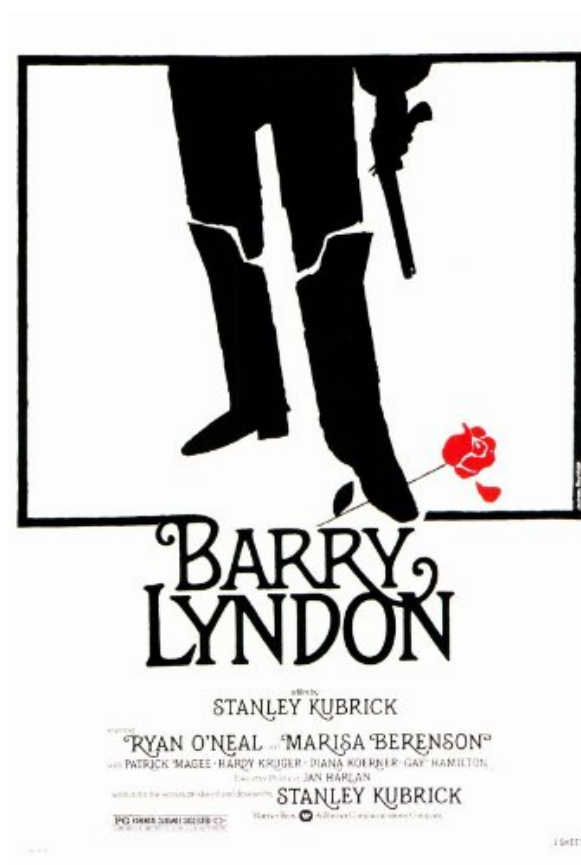
*Barry Lyndon was a portrayal of life in 18th-century Europe and almost every scene is a translation from a well-known piece of art. Kubrick's archive includes 120 boxes filled with references torn from art books featuring paintings by Joshua Reynolds, Johann Zoffany, Thomas Gainsborough, William Hogarth, Jean-Antoine Watteau and George Stubbs. "The designs for the clothes were all copies from drawings and paintings of the period."*³

*(Barry Lyndon byl ukázkou života v Evropě 18tého století a téměř každá scéna je odkazem známého uměleckého díla. Kubrickův archiv obsahuje 120 krabic naplněných referencemi z knih o umění, které obsahují obrazy Joshua Reynoldse, Johanna Zoffanyho, Thomase Gainsborougha, Williama Hogartha, Jean-Antoine Watteau a George Stubbse. "Všechny návrhy oblečení byly kopie z kreseb a obrazů období.")*⁴

³ Scarlett, 26.5.2019, <https://www.diaryofalondoness.com/stanley-kubrick-design-museum/>

⁴ Překlad, Patrik Balonek, 29.8.2019.

Tento film je jakýmsi dokumentem té doby. Můžeme vidět chování, morálku, čest a hodnoty lidí v osmnáctém století. Osobní souboje a velké bitvy. Velkým inspiračním zdrojem byli bezesporu umělci Thomas Gainsborough, John Constable, Jan Vermeer, Delacroix, William Hogarth a mnoho dalších. Tito malíři Kubrickovi zprostředkovali pomyslné okno v čase, které mohl naplno využít dle svých představ. Čerpal především z krajinomalby anglických a evropských malířů. Lokace hledal v Irsku, Anglii, Rakousku a Německu. V těchto zemích probíhalo i samotné natáčení celého filmu. Většinou našel přesná místa, kde obrazy vznikaly. Některé budovy a krajiny jsou na první pohled skoro kopií obrazů. Dokonale vystihl náladu, atmosféru a styl oněch malířů. I tu informační hodnotu doby. Někdo by mohl namítat, že je to vlastně jistý druh přiživování se na umění druhých. Já si naopak myslím, že tím vzdává hold a úctu autorům těchto velkých děl i přesto, že to nikdy nepotvrdil ani nevyvrátil. Je to velká obrazová, dialogová a hudební podívaná, kterou jen tak někdo nepřekoná.



Obr. 1 - Plakát filmu Barry Lyndon, 1975, režie Stanley Kubrick.

1.1 Thomas Gainsborough (1727-1788)

Thomas Gainsborough je, troufám si říci, nejčastější referencí filmu. Tento malíř se narodil v Sudbury v hrabství Suffolk roku 1727. Tvořil převážně v Anglii, a to krajiny a běžný venkovský život. Byl to velký patriot a vlastenec. Ve svých obrazech ukazuje na prosperující zemědělství a nutnost soužití s nedotčenou přírodou. Jeho netradiční spojení krajiny a portrétu, jak je tomu např. v díle nazvaném „Robert Andrews a jeho žena Mary“, je na tehdejší poměry v malbě průkopnické. Portréty dvou lidí jsou umístěny ve zlatém řezu a krajina zaujímá největší prostor. Neobvyklý portrét té doby údajně vzniknul na zakázku objednatele pana Andrewse, který chtěl zachytit nemalou měrou své bohatství, které v tomto obraze upřednostňuje před sebe samým a jeho ženou. Tedy pole, lesy, hospodářská zvířata. Ve filmu jsou patrné velké plochy inspirované, někdy až velmi přesně, štětcem Thomase Gainsborougha. Tématika šlechty, ale i měšťanské a vesnické třídy, dobové předměty, jejich oblečení a povozy jsou zcela jistě nastudovány z jeho obrazů.



Obr. 2 - Robert Andrews a jeho žena Mary, Thomas Gainsborough, 1749

Dopis Thomase Gainsborougha adresovaný Dr. Ricei Charletonovi -

“Musím se omluvit, že jsem neodepsal dříve; maloval jsem poněkud otravný pár.”⁵

⁵ Tajemství umění, str. 67, ISBN 978-80-204-3311-4

Obraz Robert Andrews a jeho žena Mary je výrazem sebechápání celé jedné třídy. Dvorské manýry jsou odmítány, cítí se vlastenecky a spjata s půdou. Obrazy jako Fragonardova houpačka by u Andrewsů vzbudily jen čiré zděšení.⁶



Obr. 3, 4

Vlevo představitelka Lady Lyndon, film Barry Lyndon 1975.

Vpravo obraz od Thomase Gainsborougha, Portrait of Queen Charlotte.

"Jeho lebka je tak přečpaná géniem všeho druhu, že hrozí, že na vás vyprskne jako přetížená parní lokomotiva."⁷

David Garrick, 1824 (herec a dramatik)

Je možné, že si vzdělání doplňoval na St. Martin's Lane Academy, založené před několika lety Williamem Hogarthem, jež byla zároveň i diskusním fórem londýnských umělců.⁸ A právě William Hogarth je dalším umělcem, jehož díla prosakují do tohoto filmu.

⁶ Slavné obrazy, 50 nejvýznamějších maleb dějin umění, str. 135, ISBN 80-7209-639-7

⁷ Umění, str. 263, ISBN 978-80-242-4494-5

⁸ Slavné obrazy, 50 nejvýznamějších maleb dějin umění, str. 135, ISBN 80-7209-639-7

1.2 William Hogarth (1697-1764)

Narodil se v Londýně 1697, kde nakonec v šedesáti sedmi letech i zemřel. Svou kariéru odstartoval výrobou stříbrných rytin a karikatur.

V jeho obrazech můžeme vidět většinou velký ruch, energické a v tváři optimistické lidi s širokými gesty ze kterých číší radost ze života. Zábava tehdejšího dvora a šlechty popíjející víno v sálech zaplněných obrazy je jedno z jeho ústředních témat (určitým způsobem se jim vysmívá). Snad na každém jeho obraze vidíme úsměvy lidí. Má precizně propracovaný ojedinělý styl malby. Zde mohl Stanley Kubrick čerpat mnoho informací. A právě v tomto je velmi patrné spojení s filmem Barry Lyndon. Veškeré davové scény, kde je jen náznakem cítit zábava a trocha alkoholu velmi připomínají Hogartha. Proslavil se především obrazovým cyklem Marriage á la Mode (Svatba podle módy), který obsahuje celkem osm obrazů. Ve filmu vidíme velkou paralelu s tímto tématem, kde je také svatba z vypočítavosti. O emoce, nebo nějakou lásku k nastávající ženě tu nejde, spíše o majetek a peníze. Je to krásná sonda do osmnáctého století a studie tehdejších sociálních poměrů. Mimo jiné William Hogarth se také zaslouhoval o autorská práva, aby se obrazy nesměly kopírovat (malovat) bez autorizace a vydává svou knihu o umění - Analýza krás.

William Hazlitt, spisovatel a kritik, řekl velmi vystihující větu Hogarthova díla. "Ostatní obrazy vidíme, Hogarthovy čteme."⁹



Obr. 5, 6

5. Vlevo, obraz ze souboru Marriage á la Mode: 2, The Tête à Tête (1743), William Hogarth.

6. Vpravo, záběr z filmu Barry Lyndon (1975).

⁹ Umění, str. 258, ISBN 978-80-242-4494-5



Obr. 7, 8

7. Vlevo scéna z filmu Barry Lyndon (1975).

8. Vpravo, obraz La orgía (1735), William Hogarth.



Obr. 9

Obraz ze souboru Marriage á la Mode: 4, The Toilette (1743-1745), William Hogarth.

Herb A. Lightman řekl o tomto filmu:

*„The most ravishing set of images ever printed on a single strip of celluloid.“*¹⁰

¹⁰ Herb A. Lightman, <https://ascmag.com/articles/flashback-barry-lyndon>, March 16, 2018, ASC

John Constable (1776-1837)

„Žádné dva dny nejsou stejné; už od stvoření světa neexistovaly stejné ani dva listy stromu.“¹¹

Malíř John Constable se narodil v Hampsteadu v Anglii roku 1776. Zde a v přilehlém okolí také maloval pro něj tak typické anglické krajiny. Témata jeho děl byli především pracující lidé v jejich přirozeném venkovském prostředí, krajina a budovy. V jeho obrazech vidíme mohutná mračna, což je jeden ze spojujících prvků všech pláten. Tím zhmotňuje velmi naturální dojem přírody. Mračna byla malována s velkým akcentem na bílé plochy. Otisk Johna Constabla a jeho krajiny jsou v tomto filmu značně patrné.

„Constableova originalita spočívala ve stylu a tematice.[...]Místo toho, aby maloval okázalé hory či zvlněná panoramata, soustřeďoval se na pracující venkov s mlýny, bárkami a ruchem na zregulovaných řekách. Kritici odsuzovali jeho obrazy také jako nehotové.“¹²



Obr. 10 - Obraz Hampstead heath, 1820-1822, John Constable.



Obr. 11 - Ukázka z filmu Barry Lyndon, 1975.

¹¹ Umění, str. 316, ISBN 978-80-242-4494-5

¹² Umění, str. 316, ISBN 978-80-242-4494-5



Obr. 12 - Malvern Hall, Warwickshire, 1809, John Constable.



Obr. 13 - Ukázka z filmu Barry Lyndon, 1975.

John Alcott:

"The actual compositions of our setups were very authentic to the drawings of the period," says DP John Alcott, BSC in his interview with American Cinematographer.¹³

("Kompozice našich záběrů byly velmi autentické ve srovnání s kresbami tohoto období," říká DP John Alcott, BSC ve svém rozhovoru pro American Cinematographer.)

¹³ Neil Oseman, 30.6.2017, <http://neiloseman.com/8-ways-barry-lyndon-emulates-paintings/>

2. Kapitola: Kamera versus štětec

Nakolik je film Barry Lyndon výtvarným počinem kameramana (Johna Alcotta), když měl k dispozici reference pláten těch nejlepších malířů osmnáctého století? Reprodukuje vlastně obrazy již dávno vymyšlené. Má v ruce precizně namalovaný „storyboard“, který už v době, kdy film vznikal, dosahoval závratné výše finančních prostředků. Lze vůbec mluvit o umění, když pouze jinou technikou nežli je štětec kopírujete obrazy, které jsou dvě stě a více let staré? Na to si musí každý najít odpověď sám. Je to věčný spor. Můj názor, a troufám si říci, že i názor většiny lidí zabývajících se snímáním scény pomocí kamery, je takový, že uměním to zcela jistě je. Záběr natočený na celuloidový materiál, je totiž nepřemalovatelný, neopravitelný. Je to právě ten okamžik, který se musí nasnímat co nejpřesněji a nejprecizněji, ovšem stejně si nemůžete být nikdy jistí, že nenastane někde chyba a váš záběr se nepropadne do zapomnění filmových dějin. Film je kolektivní práce velké skupiny lidí, kde stačí, když jedinec udělá chybu a finančně náročná scéna je ztracena. Její opětovné nasnímání by stálo další peníze, lidi, čas, dost smutku a jisté vyhození z projektu s vidinou nulové budoucí spolupráce. Malíř má času neomezeně, může chodit opakovaně na lokace vzniku jeho díla, či si udělat skici, podle kterých obraz dotvoří. Další výhodou malby je možnost jejího opravování vrstvením barev podle momentální nálady umělce, nebo úplné odložení plátna až do dne, kdy bude chtít v tvorbě pokračovat. Ovšem, jak vám řekne každý malíř - plátno není nikdy hotové. U filmu to tak nejde. Trvá někdy i roky, než se připraví do takové fáze, že se konečně nasnímá. Přípravy na zfilmování Barryho Lyndona trvaly 5 let.

„Producer Bernard Williams actually told an audience at the Academy in 2006: „We used to copy the paintings in terms of light and where people were sitting. If you look at the movie, every scene is like a painting.”¹⁴

-

(„Producent Bernard Williams řekl publiku na Akademii v roce 2006: „Obrazy jsme kopírovaly z hlediska světla a místa, kde lidé seděli. Když se podíváte na film, každá scéna je jako obraz.”)

¹⁴ <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/july/26/the-english-paintings-that-inspired-stanley-kubrick/>

Zapotřebí bylo pečlivě promyslet snímací techniku a nastudovat výtvarná díla. Nakonec John Alcott zvolil kameru ARRIFLEX 35 BL a Mitchell BNC a domluvili se s režisérem, že veškeré atmosféry budou snímat bez dosvicování umělým osvětlením na filmový materiál Eastman Kodak Color Negative 100T 5254/7254¹⁵. V reálném osvětlení a pouze svíčkami. Byl rok 1975 a nebyly možnosti, které máme dnes. Světelnost tehdejších objektivů nedosahovala na tak vysoký cíl, který si stanovili. Proto se zvolil experimentální přístup. Pro NASA bylo speciálně vyrobeno celkem šest vysoce světelných objektivů s clonou F 0,7, které měly za úkol nafotit odvrácenou stranu měsíce. Stejný objektiv v modifikované verzi od Eda DiGiulio byl použit i v tomto filmu. Byl to objektiv Carl Zeiss Planar 50 mm F 0,7. Objektivy jsou při nižších hladinách neostré. Nebyl to vysloveně umělecký záměr, ale svým způsobem tato optická aberace, vzniklá velmi nízkým clonovým číslem, slouží spíše ku prospěchu filmu. Záběry se více podobají plátnům a neostrým konturám štětce. Dodává to lehkost, měkkost a ladnost postavám; hradům, sálům a místnostem zanechává přirozený vzhled a patinu té doby. K tomuto počínu potřebujete velmi zkušeného ostříže, který se jistě nejednou opotil. Záběry jsou často komponovány tak, že kamera pomalu odjíždí z detailu na celek, nebo naopak najíždí z celku na detail. Při takto nízkých hladinách osvětlení a clonového čísla je velmi těžké udržet ostrost na objektu či herci, kterého chceme ve scéně zdůraznit.

Scény s tisíce svíčkami trvalo připravit skoro až týden. Ne vždy se ale podařilo zavděčit režisérovi, který svým osobitým přístupem k filmu navrhoval neustálé změny a vylepšení. Stanley Kubrick byl perfekcionista a introvert. Před tím, než se naplno oddal filmu, byl výjimečným fotografem. Fotografoval od útlého dětství. I tato věc velmi ztěžovala podmínky pro kameramany, kteří s ním spolupracovali. Představu měl jasnou a kdokoliv by jí chtěl jen trochu narušit, se zlou se potázel. Poslední film „Spalující touha“, kterou točil s kameramanem Larrym Smithem, nakonec dokončil sám a označí DOP (anglická zkratka pro kameramana) v titulcích úplně chybí. Velkou inspiraci našel u Maxe Ophülsa, k čemuž se i veřejně hlásí.

Pro představu náročnosti exponování scény osvětlené svíčkami: Svíčka vrhá na zeď osvětlení 1 lm/m² ze vzdálenosti jednoho metru. Když svíčku vzdálíte od zdi o polovinu, úbytek světla bude čtyřikrát větší. To je důsledek zákona o úbytku osvětlení se čtvercem vzdálenosti. K pohodlnému čtení knihy potřebuje vaše oko osvětlení 50 lm/m². Velkou roli v reprodukci plátna za pomoci kamery hraje fakt, že lidské oko vnímá jas logaritmicky, ovšem kamera snímá

¹⁵ <https://shotonwhat.com/barry-lyndon-1975>

lineárně. Tedy malíř zachytí přesně to, co vnímá nezprostředkovaně a pouze svým zrakem. Kameraman vnímá vizuálně scénu taktéž, ovšem technika na to pohlíží odlišně.



Obr. 14 - Ukázky z filmu *Barry Lyndon*, 1975 - Scény při svíčkách.

S dnes dostupnou technikou a za předpokladu, že kamera má nativní citlivost 800 ISO a Highspeed, či Superspeed objektivy o světelnosti alespoň F 1,3, by nebyl žádný problém naexponovat světlo svíčky na tváři. Ovšem u negativu o citlivost 100 ISO, exponovaný na clonu F 0,7 bylo zapotřebí ještě zvednout jas laboratorním zpracováním. Tedy Push&Pull procesem, který zvedl jas o čtyři clonová čísla.

*„Lidé, kteří pohrdavě tvrdí, že kamera je automaticky záznamový stroj, si musí v první řadě uvědomit, že i nejjednodušší fotografická reprodukce dokonale jednoduchého předmětu vyžaduje citlivé pochopení jeho podstaty, a to je více než mechanická operace. Víme mimochodem, že umělecká fotografie a film nevolí vždycky pohled, který nejlépe charakterizuje objekt; často jsou záběry úmyslně voleny tak, aby dosáhly zvláštního efektu.“*¹⁶

¹⁶ Brož, Jaroslav; Oliva, Ljubomír (1963). *Film je umění*. Orbis. s. 62



Obr. 15 Kubrick a Alcott při natáčení filmu *Barry Lyndon*, 1975, www.ascmag.com



Obr. 16 Ed DiGiulio při modifikace objektivu pro kameru Mittchel BNC, Carl Zeiss Planar 50mm F 0.7 - www.ascmag.com

Štětec i filmová kamera zaznamená danou scénu nakonec zcela jinak i přes to, že se vám může zdát totožná. Jinak v rovině významové, emoční a obsahové. Plátno je neživé, je na divákovi, aby si sám domyslel význam i děj. Lidská fantazie je neomezená a mohu jistě říct, že každý jednotlivec bude mít při pohledu na určitý obraz jiné vysvětlení, co právě on vidí. U kamery a filmu to neplatí. Jste to právě vy, kdo dává divákovi svůj vlastní názor a kradmo mu vnutíte, co má vidět a co si odnést za emoční zážitek. Největší rozdíl je ten, že kameraman vdechne obrazu život, oživí jej.

2.1 Formáty obrazu

Malířské plátno i filmový obraz má mnoho společného. Asi nejvýraznějším spojujícím prvkem je formát obrazu, tedy ohraničení, do kterého umělec vkládá svou vizi. Stejně jako malíř, volí i filmový tvůrce, pomocní filmového pásu formát, ve kterém se děj odehrává. Formátů pro kameru je o poznání méně, než těch pro štětec či jiné výtvarné techniky. Máme v očích už zakódovaný dominující formát 35mm a jeho různé variace pomocí kamerové okeničky 1,37:1, 1:66:1, 1,75:1, 1,85:1, 2,35:1. V zásadě má kameraman možnost „malovat“ na políčko o šířce 8mm, 16mm, 35mm, 65mm a to v podání barevném a nebo černobílém.

Samozřejmě se dá experimentovat a omezení již téměř neexistují. Dobře víme, že dnešní doba internetové reklamy a různých „promo videí“ nabízí i formáty 9:16 a další variace v podobě čtverce a tak dále. Malířská plátna nemají omezení žádná, je to čistě spontánní volba každého umělce. Asi bych v tomto případě neměl opomenout, že se čím dál tím více rozrůstá i pole takzvaného „videoartu“, které plíživě nahrazuje světové výstavy. Na letošním ročníku prestižní výstavy La Biennale di Arte di Venezia 2019 v italských Benátkách, kde mimochodem vystavoval, jako zástupce české republiky, známý český výtvarník Stanislav Kolíbal, můžete spatřit pestrou paletu umělců z celého světa, jelikož každá země tam má svůj vlastní pavilon. Mluvím o tom ve spojení s videoartem, kterého tam bylo letos k shlédnutí minimálně třicet procent. Dále je důležité poznamenat fakt, že film a plátno mají v rámci řešení formátu mezi sebou jeden zásadní vztah, obdobný jako malíř a jeho plátno. Když malíř tvoří miniaturu, musí se zaměřit na detaily, které precizně skládá a technika malby je velmi náročná. Dalo by se říct, že čím menší obrázek, tím více práce. Proti tomu kameraman sice promítá svůj výsledek na filmovém plátně, které je mnohonásobně větší, než je tomu u malířského, ale když komponuje celek, musí se o to víc zaměřit právě na detaily, které široké záběry tvoří. Musí smysluplně vyplnit prostor scény, jelikož divák má oko pozorné a každá chyba nebo nedostatek je hned vidět. Jednoduše řečeno, menší malba a velké filmové plátno jsou to samé, jejich náročnost tkví v detailech. Svým způsobem se dle velikosti mění i celková cena, a to jak u filmového materiálu, tak u obrazů. U filmu je to konstantní růst s šířkou filmového pásu, který závisí na tom, kolik metrů si koupíte, zda zvolíte barevný nebo černobílý negativ, a dle náročnosti postprodukce (samozřejmě teď hovořím o ceně materiálu). Materiální cena výtvarných potřeb k tvorbě nebude zdaleka dosahovat výše té filmové. Když se podíváme na ceny za celé dílo, je to na stejném principu. Musíme si ovšem

uvědomit, že malíř je samostatná jednotka a filmový štáb velký kolektiv lidí. Je zapotřebí uhradit mnoho techniky, pronájmů lokací, platy hercům a štábu. Ve výsledku pak jen čekáte a doufáte v úspěšnost vašeho filmu. Doufáte, že se film zalíbí širšímu publiku. Tedy divákům, bez kterých není možné, pokud se tím chcete živit, film natočit. V nejlepším případě mnohonásobně překročí vložený vklad (teď hovořím o českém trhu). Film si na sebe vydělá a nebo ne. To vše mimo jiné závisí na počtu diváků a tedy návštěvnosti kin. Barry Lyndon neoslovil širší publikum, zapadl. Díky jménu Stanley Kubrick nijak zásadně neprodělal, ale taky závratně nevydělal oproti jeho předešlým snímkům. Díky své předešlé pozitivní reputaci filmového režiséra byl v pozici, že si mohl natočit film absolutně dle svých představ. Taky to považuje za své nejvíce osobní, niterní dílo. Výtvarníci prodávají větší plátno za větší cenu, která je odměřována v závislosti na centimetrech, potažmo ploše. Krásný příklad cen z osmnáctého století, pro představu v návaznosti na film Barry Lyndon, jsem našel v knize z které bych rád citoval, protože je to nejlépe popsaná ukázka cen té doby.

FORMÁTY A CENY

Cena portrétu se řídila podle jeho velikosti. Rozlišovalo se mezi "head", "three-quarter" (poprsí), "kit-cat" (něco menšího než obraz do kolen a alespoň s jednou rukou), "half-length" (do kolen) a "full-length" (podobizna celé postavy). Roku 1783 žádal Gainsborough za "full-length" asi sto liber, polovinu toho, co jeho konkurent Reynolds. Drobný měšťan vyžil v tu dobu za padesát až sto liber ročně; gentleman potřeboval alespoň tři sta liber.¹⁷

Obrazy od současných, žijících umělců, například od Josefa Bolfa o rozměrech sto krát sedmdesát centimetrů si můžete pořídit za cenu pohybující se kolem dvou set tisíc korun. Cena se mění v závislosti na reputaci malíře, zda vystudoval výtvarnou školu, jeho věku, uznání od ostatních výtvarníků, vyjímečnosti techniky, talentu, barvách, počtu zahraničních i tuzemských výstav, netradičnosti a nápaditosti jeho děl a především počtu prodaných děl autora. Prodejnost je hlavní atribut. Protože když si vás všimne sběratel, který má velké jméno v umělecké společnosti, a koupí váš obraz, rychle se to rozšíří mezi ostatní sběratele a ti ho budou chtít také. To je jen malý výčet měřítka úspěchu. Platí to ovšem po staletí. Samozřejmě po úmrtí autora (malíře) cena rapidně vzroste, což se u filmu říct nedá. U filmu vzrůstá větší povědomí o režisérovi, což vede ke sledovanosti jeho filmové kariéry, a lidé se proto dostanou k jeho méně známým

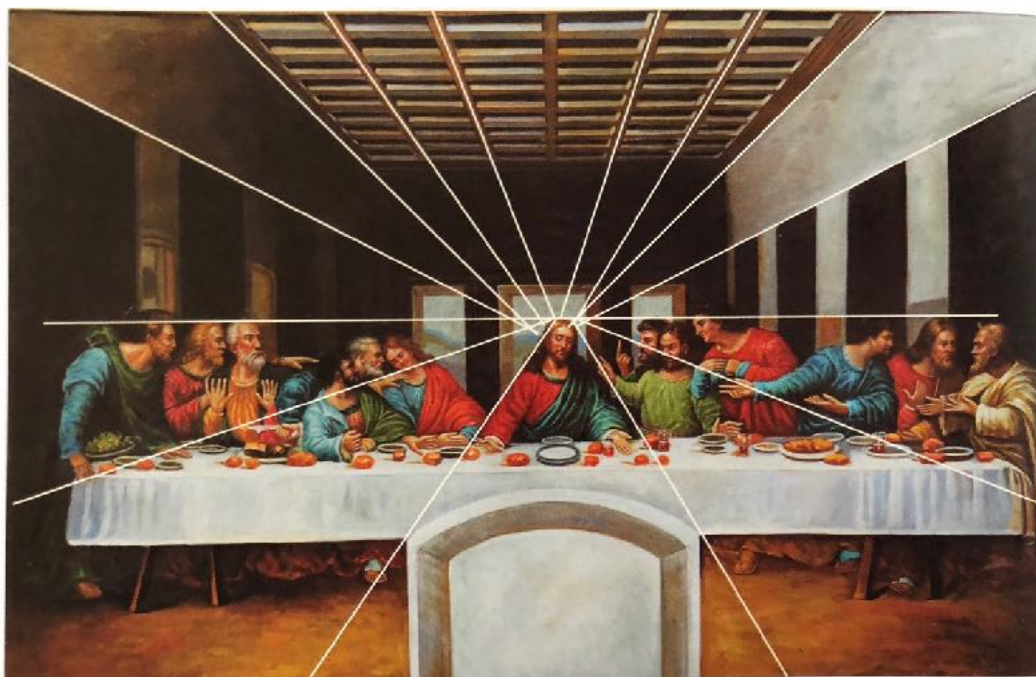
¹⁷ Slavné obrazy, 50 nejvýznamějších maleb dějin umění, str. 133, ISBN 80-7209-639-7

snímkům, které nostalgicky vyplujou na povrch. Pro film a kterékoliv jiné odvěti umění to platí naprosto stejně.

2.2 One point perspective:

Když se podíváme na obraz „Poslední večeře Páně“ od Leonarda Da Vinciho, formát je 2:1, tedy čistý obdélník. Čistým obdélníkem myslím dva spojené čtverce vedle sebe. U tohoto obrazu si můžeme povšimnout středové kompozice jednoho bodu, tzv. „One point perspective“. Úběžníky směřující centrálně na střed obrazu nám jasně vedou oči na to nejdůležitější, co chtěl Da Vinci ukázat. V tomto případě Ježíše Krista, vše ostatní je až druhoplánové. Je to velmi efektivní metoda upoutání pozornosti, jelikož znázorňuje funkci lidského zraku. Freska byla namalována v patnáctém století a od té doby prošla mnohokrát restaurátorskýma rukama, naposledy v letech 1980-1999.

„Autor pojal postavy jednotlivých učedníků rozdílně, společně však tvoří harmonické skupiny po obou stranách ústřední postavy Krista. Kenneth Clark je charakterizuje jako ‚dvě dynamické masy propojené a zároveň oddělené jedním vyrovnávacím bodem.‘ [...] Iluze reálného prostoru je tak silná, že mniši museli mít pocit, jako kdyby byli s Kristem v jedné místnosti.“¹⁸



Obr. 17 Obraz Poslední večeře Páně, Leonardo Da Vinci, 1495–1498.

¹⁸ Umění, str. 116, ISBN 978-80-242-4494-5

„Nikdo nemaloval detaily tak znamenitě jako Leonardo, jenž je navíc obohatil o jedinečnou atmosféru a velkolepost forem, jichž dosahoval díky vynikajícímu zvládnutí práce se světlem a stínem.“¹⁹

U filmu Barry Lyndon se můžeme těšit z mnoha takových záběrů. Použití výše zmíněné kompoziční techniky je ovšem vidět v každém filmu Stanleyho Kubricka. Když potřebujete ukázat divákovi, co je ve vašem záběru to nejdůležitější, použijete této středově komponované metody. Je to logické, protože lidské oko sleduje vždy střed, k ostatním informacím směřuje až druhotně. Velmi dobře to funguje u tzv. rapid montáží. Sám jsem si otestoval pár lidí, kterým jsem ukázal záběr z filmu po dobu kratší než jedna vteřina a pak jsem ho zakryl. Z devadesáti procent mi popsali, co se nachází uprostřed obrazu. Nikdo z nich nedokázal říct, co bylo na okrajích záběru, zda byl na zemi koberec, nebo jestli se nacházel na pravé kantně obrazu zavěšený červený hasičský přístroj. I přes takto krátký časový interval vám v paměti utkví obraz, který můžete velmi šikovně využít v již zmíněné montáži záběrů, pokud komponujete hlavní akci na střed obrazu. Dalším prvkem, který strhne pozornost, jsou velmi kontrastní body. Jestliže budete mít v potměšilé scéně bílou plochu, mozek automaticky detekuje toto místo a zapíše si ho do paměti. Plocha nemusí být velká, a přesto dojde k totožnému jevu. Jednobodová perspektiva je vlastně dost agresivní výrazový prvek, který vám nedá moc na výběr. Naopak vás donutí sledovat i věci, kterých byste si jinak nevšimli, nebo ani všimnout nechtěli.

¹⁹ Umění, str. 112, ISBN 978-80-242-4494-5



Obr. 18 - Ukázky z filmu Barry Lyndon, 1975, technika One point perspective.

Závěr

Výtvarné umění je skvělým a užitečným rádcem při vzniku filmu. Nabízí nám nápady, techniky a koncepce tvořené stovky let. Mohlo by se zdát, že jsme přišli k hotovému, ale s dobou se mění technika i medium pro tvorbu a tím se otevírají nové a nové možnosti. Do devatenáctého století měli malíři k dispozici pouze plátno, barvy a štětec, tedy využívali to nejlepší k záznamu té doby. Staletí se měnil pouze styl a žánr jejich tvorby, jelikož zachytit realitu, sen nebo myšlenku bylo možné jen barvami a štětcem. Nabízí nám tak bohatou kompoziční, barevnou a scénografickou paletu inspirace, která je dlouhodobě prověřena a schválena lidským okem. Kameraman pracuje se světlem stejně jako malíř, ale většinou zprostředkovane, pomocí lamp, kterými si pomáhá. Výtvarné umění, divadlo, film, hudba a další patří k všeobecnému rozhledu každého člověka, ovlivňuje vás i vaši tvorbu. Po staletí se mohl člověk těšit jen z hudebního průmyslu a výtvarných děl a divadla. Film je mezi těmito prověřenými velikány, jako malé dítě, které se musí ještě hodně učit. Když si to spojíme dohromady, filmový průmysl je kombinací výtvarného umění, hudební složky a divadla. Tedy rozpochoval obrazy, dal pod ně hudbu, dialogy a herecké akce. Prověřenou kombinaci již prověřených uměleckých odvětví. A však najednou se z pouhého představení děje, který nám obraz poskytuje, stává nabízená realita. Můžete jí uvěřit a nebo taky ne. Když dáte do ruky pěti režisérům stejný scénář, každý ho stoprocentně natočí odlišně. Stejně tak to platí u kameramanů. Film vdechne život do plátna, které bylo dlouho jen v představách mysli. Stejně jako každé plátno má svůj příběh, je to i u filmu, jenže v tomto odvětví máte daleko více možností, jak ho odvyprávět. Když malíř představí své dílo nabízí se množství otázek, které napadnou nejednoho člověka. On má, ale tu možnost, která u režiséra není a to je obhajoba, vysvětlení záměru. V dnešní době, bohužel, musí výtvarník obhajovat každou svou myšlenku. Film vám tu možnost nedá, buď ho obhájíte tím co natočíte a nebo se ztratí v zapomnění. Dnešní nekulturní, závistivá doba si žádá fascinaci utrpením druhých. Ukojení se hledá v násilí. A tedy krokem stařeny stoupající do prudkého kopce se tak vracíme zpět do "gotiky". Abych navázal na to co jsem psal v úvodu o pocitu, který si odnesete z výstavy po shlédnutí obrazů. Pocity diváka v kině jsou podobné, ale ještě o to lepší, že rozšíří ve svém širokém okolí svou případnou pozitivní, či negativní domněnku. Tím film deklasuje, nebo naopak vyzdvihne. A nejednoho napadne jít

se podívat také, aby si prověřil jeho tvrzení. Jenže každý je jiný a každému se líbí něco jiného a to je výhra celého uměleckého světa. Nikdy se nezavděčíte svým výtvořem všem. Ale určitá skupina vás bude uznávat. Bez kultury a zábavního průmyslu by byl svět nudným místem. Došel jsem k závěru, že film a malířské plátno jsou si podobné jedním spojujícím prvkem, a to je záznam doby, nebo rekonstrukce dob minulých. Technika se nedá oklamat a je tedy zapotřebí velké píle, štěstí a v neposlední řadě talent. Jasným důkazem je film Barry Lyndon od velikána filmového světa Stanleyho Kubricka, který se velkou měrou inspiroval od anglických a evropských výtvarníků. To je dostatečný důkaz, že umění inspiruje po všech stránkách, jak scénografické, tak světelné, kompoziční, či barevné.

Kameramani jsou pomyslní malíři dnešní doby.

Seznam zdrojů

Kristin Thompsonová & David Bordwell, Dějiny Filmu, přehled světové literatury, ISBN AMU 978-80-7331-091-2, Praha 2007

Tajemství umění, 80 mistrovských děl s detailním vysvětlením, Andy Pankhurst, Lucinda Hawksley, ISBN 978-80-204-3311-4, Praha 2014

Tvoření v umění výtvarném, František Kupka, ISBN 80-86112-16-0, Brody 1999

Dějiny výtvarného umění, Alois Bauer, ISBN 80-85839-25-3, 1998, Rubico

Slavné obrazy, 50 nejvýznamějších maleb dějin umění, Rolf H. JOHANNSEN, ISBN 80-7209-639-7, Slovart

O barvě, Karel Hanuš, Státní pedagogické nakladatelství, 16-097-69, Praha 1969

Umění, velký obrazový průvodce, redakční konzultant Andrew Graham-Dixon, ISBN 978-80-242-4494-5, 2008, www.universum.com

Film Stanley Kubrick, život v obrazech, dokumentární/životopisný, 2001, 142min, režie Jan Harlan

Yvona Teyslerová, bakalářská práce - Kamerateamské koncepce ve filmech Stanleyho Kubricka, Praha 2016, FAMU

Webové zdroje:

www.uk.phaidon.com

www.academia.edu

www.neiloseman.com

www.shotonwhat.com

www.ascmag.com

www.diaryofalondoness.com

www.artribune.com

www.goggle.com

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis