

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Filmové, televizní, fotografické umění a nová média

Katedra Kamery

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vliv díla Edwarda Hoppera na filmový obraz

Kryštof Kučera

Vedoucí práce: MgA. Petr Koblouš, Ph. D

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, Srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and Television Faculty**

Film, Television, Photography, and New Media
Cinematography

BACHELOR'S THESIS

The Influence of Edward Hopper's Work on the Film Image

Kryštof Kučera

Thesis / Dissertation supervisor: MgA. Petr Kobloušek, Ph. D.
Awarded academic title: BcA.

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem:

Vliv díla Edwarda Hoppera na filmový obraz

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení, podpis]

Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucímu práce MgA. Petru Koblovskému, Ph. D za velice podnětné rady a návrhy během konzultací a za společné debatování o díle Edwarda Hoppera. Dále bych rád poděkoval Darje Mikové a Monice Kučerové za podporu a také za důkladnou korekturu práce.

Abstrakt

Cílem této práce je porozumět vlivu amerického malíře Edwarda Hoppera na filmový obraz. Práce nejdříve představuje osobnost Edwarda Hoppera a jeho dílo, přičemž se soustředí na aspekty, které se mohou promítat i do jeho vlivu na kinematografii: kompozici, světlo, barvy a výrazné vizuální motivy. Dále se práce zaměřuje na konkrétní případy, kdy byl Edward Hopper citován ve filmech. Text v této části podrobuje hlubšímu zkoumání snímky *Paříž, Texas* (1984) a *Modrý samet* (1986). V praktické části jsou nabyté poznatky uplatňovány při realizaci fotografií inspirovaných Edwardem Hopperem. Jedná se o práci primárně určenou pro kameramany a režiséry, ale může být přínosná komukoliv, kdo se zajímá o film nebo výtvarné umění.

Klíčová slova

Edward Hopper, Wim Wenders, David Lynch, intermediální komunikace, filmový obraz

Abstract

The aim of this thesis is to understand the influence of the American painter Edward Hopper on the film image. The thesis will first introduce the personality of Edward Hopper and his work, focusing on aspects that can be reflected in his influence on cinematography: composition, light, color and distinctive visual motifs. Furthermore, the thesis focuses on specific instances where Edward Hopper has been quoted in films. In this part, the text subjects the films *Paris, Texas* (1984) and *Blue Velvet* (1986) to a deeper examination. In the practical part, the acquired knowledge is applied to the realization of photographs inspired by Edward Hopper. This is a thesis primarily intended for cinematographers and directors, but it can be beneficial to anyone interested in film or the visual arts.

Key words

Edward Hopper, Wim Wenders, David Lynch, intermedial communication, film image

Obsah

Úvod.....	1
1 Vztah výtvarného umění a filmového obrazu	3
2 Edward Hopper	5
2.1 Život	5
2.2 Americký realismus	5
2.3 Analýza Hopperova stylu.....	5
3 Filmy inspirované Edwardem Hopperem.....	11
3.1 Paříž, Texas (1984).....	11
3.2 Modrý Samet (1986).....	13
3.3 Přehled dalších snímků, které vychází z Hoppera.....	15
4 Inspirace Edwardem Hopperem ve vlastní praxi.....	17
4.1 Příprava	17
4.2 Realizace	18
Závěr.....	21
Seznam použitých zdrojů	22

Úvod

Jedním z hlavních zdrojů inspirace při vytváření filmového obrazu je výtvarné umění. V malbách mohou kameramani i režiséři hledat inspiraci ke komponování, svícení, k barevné koncepci, ke koncepci kostýmů či k celkové náladě. Ve své bakalářské práci bych se chtěl zabývat vlivem výtvarného umění na kameramanské řemeslo a obecně na filmový obraz a mizanscénu¹. Tento fenomén bych rád prozkoumal skrz dílo amerického malíře Edwarda Hoppera (1882-1967) a jeho četné citace a parafráze ve filmech.

Hopper ve svých obrazech ztvárňuje okamžiky všedního dne v amerických městech i na venkově. Obrazy mají osobitou atmosféru. Podařilo se mu v nich dokonale zachytit genius loci Nového světa. Přirozeně z nich tak čerpala řada filmařů při snaze věrohodně vyobrazit Ameriku. Mezi ně se řadí například Robby Müller při spolupráci s Wimem Wendersem, Frederick Elmes při spolupráci s Davidem Lynchem a mnoho dalších tvůrců.

V první kapitole bych chtěl nejprve stručně popsat vztah mezi výtvarným uměním a filmem, potažmo kamerou. V druhé kapitole stručně popíši Hopperův život a následně zanalyzuji jeho dílo. Zaměřím se na kompozici, barvy, světlo a často se vyskytující motivy. Ve třetí kapitole se budu snažit zmapovat případy filmů, ve kterých Hopper zanechal svůj otisk. K tomu si vyberu dva příklady přímé inspirace konkrétním Hopperovým dílem a podrobně je popíši a porovnam. Důležité bude rozlišovat, kde je Hopper doopravdy citován a kde jde pouze o náhodnou vizuální podobnost. Rád bych se také dobral k tomu, co Hopper pro filmové tvůrce ztělesňoval a jaké motivy jim pomáhala jeho estetika akcentovat. Ve čtvrté kapitole se budu inspirovat malířovým dílem a vyfotím fotografie nesoucí se v jeho duchu. Zde budu aplikovat poznatky nabyté v druhé kapitole.

Toto téma jsem si vybral, neboť mě výtvarné umění provází celý život, mám k němu vřelý vztah a rád bych prozkoumal, jakými způsoby z něj lze vycházet ve vlastní kameramanské praxi. Edward Hoppera jsem zvolil, protože je mi americká vizualita blízká a většina mých oblíbených filmů s ní v jisté míře pracuje. Obecně Hoppera vnímám jako jednoho z hojně citovaných umělců 20. století ve filmové a seriálové tvorbě. I proto je pro tuto práci vhodným umělcem. Na jeho obrazech považuji za hodnotné, že nejsou pouze popisné; autor dává divákovi velký prostor pro interpretaci. Líbí se mi motiv odcizení a osamělosti v rozlehlých krajinách či ve víru anonymity velkoměsta. Postavy jsou ponořeny v temných myšlenkách. Německý režisér Wim

¹ Mizanscéna = všechny prvky umístěné před kamerou, které mají být natočeny: prostředí, rekvizity, osvětlování, kostýmy, masky a figury (podle D. Bordwella)

Wenders² o malíři píše ve své knize: „*Všechny obrazy Edwarda Hoppera by mohly být záběrem z velice dlouhého filmu o Americe. Každý z nich by otevíral novou scénu.*“ S jeho tvrzením souhlasím, obrazy skutečně mají silně filmovou atmosféru. Zároveň Hopper ve svých obrazech dokonale vystihuje momenty bezčasí; chvíle, kdy se zdánlivě nic neděje. Nachází krásu v přehlíženém. To je něco, čeho se i já snažím mnohdy docílit ve své kameramanské a fotografické tvorbě.

Při své rešerši jsem narazil na mnoho zahraničních prací, zabývajících se Hopperem z různých úhlů. V českém prostředí je však zkoumán minimálně. Cílem mé bakalářské práce je tedy popsat vztah výtvarného umění a kinematografie, demonstrovat to na díle Edwarda Hoppera a následně se pokusit Hopperem inspirovat v praxi.

² WENDERS, Wim. *The Pixels of Paul Cézanne: And Reflections on Other Artists*. Faber, February 2018. ISBN 9780571336463., překlad Kryštof Kučera

1 Vztah výtvarného umění a filmového obrazu

Film je audiovizuální dílo. Jeho vizuální složka je pohyblivá, nicméně do paměti se divákovi vryjí statické obrazy. Filmový obraz musí diváka něčím zaujmout. K tomu mají filmoví tvůrci mnoho nástrojů, přičemž kompozici, světlo a barvu sdílí se svými pomyslnými předchůdci – malíři. To potvrzuje i David Bordwell³: „*Filmový obraz v mnoha ohledech připomíná malířské dílo. Představuje dvojrozměrnou škálu barev a tvarů. Než začneme vůbec vnímat obraz jako trojrozměrný prostor, nabízí nám mizanscéna mnoho podnětů. Zdůrazňuje jisté prvky v záběru, a vede tak naši pozornost určitým směrem.*“

Malířství je jako tradiční forma umění přirozeným zdrojem inspirace kameramanů a režisérů. Všechny odnože vizuálního umění, které jsou prezentovány na dvojrozměrné ploše, přirozeně více či méně vycházejí z malířství. Malba s postupem času směřovala ke snaze zachytit realitu co nejvěrohodněji. S příchodem fotografie a posléze filmu v 19. století tato potřeba z části opadla, protože nové fotografické médium umožňovalo člověku pořídit dokonalou reprodukci skutečnosti v takové míře, které není možné malbou dosáhnout. V malířství tedy přirozeně nastal odklon od realismu.⁴

Vztah malířství a filmu však nebyl jednostranný. Mezi starým a novým médiem vznikala dialog. Můžeme se domnívat, že se prvotní fascinace pohyblivým obrazem propsala například do kubistického obrazu *Akt sestupující se schodů* od Marcela Duchampa z roku 1912.⁵ Rozfázovaný pohyb v Duchampově obraze mohl vycházet nejen z raných filmů, ale také z chronofotografií Étienne-Julese Mareyho. Inspirace filmy se u malířů projevovala také v komponování a v jisté nedořečenosti – pracovali s tím, že dění na obraze může mít nějaké své „před“ a „po“. „*Novodobý malíř se snaží do jisté míry napodobit filmové plátno, inspiruje se specificky filmovými technikami, vytváří neměnnou „výplň“. Například impresionismus rozehrává světlo podobně, jako to umožňuje filmový obraz, využívá rozličné clony nebo filtry objektivu.*“⁶

Staletí vývoje malířství přinesly mnoho různých pohledů na kompozici, světlo ve scéně a práci s barvou. Malířství tak kameramanům skýtá široké spektrum možných zdrojů inspirace. Co se

³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011., s. 194, ISBN 9788073312176.

⁴ SVATOŇOVÁ, Kateřina. 2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2008 [i.e. 2009]. Akta F., s. 120, ISBN 9788090375680.

⁵ MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus., s. 39, ISBN 80-00-01410-6.

⁶ SVATOŇOVÁ, Kateřina. 2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2008 [i.e. 2009]. Akta F., s. 158, ISBN 9788090375680.

světla týče, nejčastěji čerpají z baroka, kde se holandským mistrům, jako byli Rembrandt nebo Vermeer, dařilo zachytit světlo ve velmi realistické podobě, avšak s určitou magickou kvalitou. Z filmů silně inspirovaných malířstvím je asi nejvýraznějším snímkem *Barry Lyndon* (1975) od Stanleyho Kubricka a kameramana Johna Alcott. V tomto historickém eposu tvůrci citovali obrazy anglických umělců z 18. století, ve kterém se film odehrává, například Thomase Gainsborougha nebo Williama Hogartha.⁷ Studium starých obrazů má při přípravě dobových snímků nepochybně velký význam. Obrazy jsou jediným vizuálním zobrazením své doby, a tak mohou posloužit jako inspirace kostýmním výtvarníkům a architektům. Přímé inspirace a citace uměleckých děl se samozřejmě nabízejí u životopisných snímků o malířích. Tak je tomu například ve filmu *Frida* (2002).⁸

I u filmů odehrávajících se v současnosti si filmaři z obrazů propůjčují jejich určité aspekty. Pomáhají si tím při dotváření mizanscény a snaží se přenést atmosféru obrazu do filmového prostoru. Pro diváka, který tuto intermediální komunikaci odhalí, získává záběr často větší váhu.⁹ To pro mne platí například o záběru na konci filmu *Kmotr II* (1974), kde vidíme klíčovou postavu zavražděnou ve vaně. Tento výjev považuji za přímý odkaz na ikonický obraz *Maratova smrt* (1793) od Jacquese-Louise Davida. Filmaři citacemi obohacují původní obraz o pohyb a dynamiku. Prostor se stává takřka hmatatelným a mnohdy můžeme vidět danou scénu z různých úhlů.

Malíř Edward Hopper je od padesátých let minulého století častým zdrojem vizuální inspirace ve filmech a seriálech. V následujících kapitolách popíši jeho tvorbu a následně rozeberu jeho vliv na filmové médium.

⁷ BALONEK, Patrik. *Výtvarné umění - inspirace filmového obrazu*. Praha, 2019. Bakalářská práce. FAMU., s. 10

⁸ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2008 [i.e. 2009]. Akta F., s. 123, ISBN 9788090375680.

⁹ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2008 [i.e. 2009]. Akta F., s. 124, ISBN 9788090375680.

2 Edward Hopper

2.1 Život

Americký malíř Edward Hopper se narodil v roce 1882 a zemřel v roce 1967. Většinu svého života strávil ve státě New York, který se tak stával prostředím, které Hopper zachycoval nejčastěji. V New York City vystudoval ilustraci a následně nastoupil na místní výtvarnou akademii. Na počátku 20. století cestoval po Evropě a nejdéle pobýval v Paříži, kde v galeriích s nadšením vstřebával umění impresionistů a raných kubistů. V roce 1908 se Hopper trvale usadil v New York City, kde žil až do konce svého života. Léta obvykle trávil v přímořské oblasti Cape Cod ve státě Massachusetts.¹⁰ Obě tato místa se od té doby prominentně propisovala do Hopperova díla. Většinu života se Hopperovi nedařilo prodávat své malby a živily ho komerční grafické zakázky. Až na sklonku života se mu dostalo zasloužené slávy.¹¹

2.2 Americký realismus

Edward Hopper je jedním z předních představitelů amerického realismu. Americký realismus je směr, který souhrnně zaštiťuje americké umělce 19. a 20. století, kteří se navzdory směřování většiny umělců k abstraktnějšímu vyjadřování, zapříčenenému vznikem fotografie, věnovali zachycování skutečných situací realistickým způsobem. Dílo představitelů bylo formálně odlišné, ale spojovalo je zaměření se na svou zemi, Ameriku, objektivní perspektivou.¹² Řada z nich byla ovlivněna impresionismem. Jeho principy uplatňovali při malování výjevů z americké krajiny, které vévodily továrny a železniční tratě.¹³

2.3 Analýza Hopperova stylu

Hopperův pobyt ve Francii se odrazil v jeho rané tvorbě. Jsou v ní patrné vlivy impresionismu, zejména v práci se světlem a s barvou. V těchto obrazech absentují ostré linie, barvy jsou desaturované, malíř pracuje zejména s odstíny žluté, modré a fialové. V obrazech často figuruje vodní hladina. V podobném duchu se nese i obraz *Queensborough Bridge* z roku 1913, který Hopper maloval už v Americe.

¹⁰ SOUTER, Gerry. American Realism. New York, USA: Parkstone Press International, 2009., s. 117. ISBN 9781844845750.

¹¹ SOUTER, Gerry. American Realism. New York, USA: Parkstone Press International, 2009., s. 124-125. ISBN 9781844845750.

¹² SOUTER, Gerry. American Realism. New York, USA: Parkstone Press International, 2009., s. 7-9. ISBN 9781844845750.

¹³ KRANZFELDER, Ivo. Edward Hopper: 1882-1967 : vision of reality. Köln: Taschen, c2006., s. 58 ISBN 9783822850121.

Nedlouho poté začal používat sytější barvy, díky kterým jeho realistické výjevy získávaly expresivní charakter. Ve svých obrazech vyobrazoval zejména osamělé postavy a budovy. Ty zachycuje v prostředí rozlehlé americké scenérie nebo v džungli velkoměsta. Ve své práci se zaměřím zejména na toto období, na druhou polovinu 10. let – 60. léta 20. století.

Doktorand umění Rolf G. Renner v Hopperově monografii popisuje tři hlavní motivy, které provází Hopperovu tvorbu. Prvním z nich jsou ženské akty, které mají lehce voyeuristický charakter. Tím druhým jsou krajinomalby, kde však nejde pouze o přírodu, ale také o lidské struktury, které krajinu formují a přetvářejí. Třetím motivem je psychologický přesah, který se dá číst ze zdánlivě všedních situací, které Hopper maloval.¹⁴

Už v počátcích Hopperovy tvorby se objevuje častý motiv sledování postav, většinou žen, v jejich intimitě, v momentě, kdy jsou samy. Jeví se to až jako jakýsi voyerismus. V pozdějších dílech tyto pohledy do soukromí, často skrz okna domů, navozují zneklidňující atmosféru.

V malířových krajinách zřídka najdeme samotnou přírodu. Zpravidla jim dominuje jeden dům, stodola, maják či elektrické vedení. Osamocenosť těchto struktur spolu se světlem a barvami může vyvolat v divákovi neklid. Dobře to můžeme pozorovat u obrazu *Cobb's Barns, South Truro* z roku 1933. Osamělá stodola v ostrém světle pozdního odpoledne na mě působí hrozivým dojmem. Významnou roli hraje to, že většinu budovy vidíme ve stínu. Ten je pak ve velkém kontrastu se sytým žlutým polem, které je osvětlené zapadajícím sluncem. Žlutá barva je často vnímána jako barva nebezpečí. Nepříjemnému dojmu napomáhá i poloha pozorovatele. V levém okraji plátna vidíme část cesty, která se schovává za budovu. Jsme tedy za stavením, v úhlu, ve kterém nevidíme jediné dveře, pouze jedno okno. Opět se ocitáme v roli jakéhosi veřelce nebo voyeura.

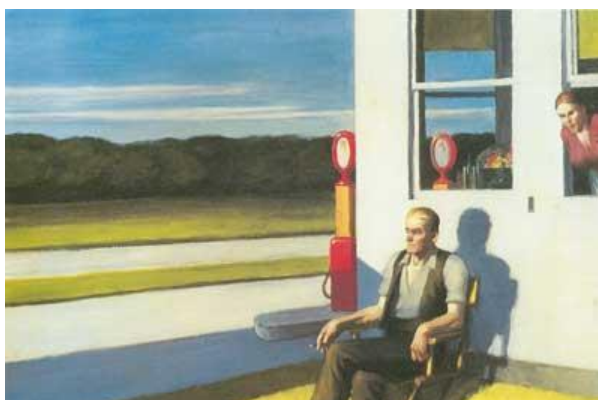


Obrázek 1 - *Cobb's Barns, South Truro* (1933)

¹⁴ RENNER, Rolf G. In: Hopper. Köln: Taschen, 2019, s. 15-19. ISBN 9783836500333.

Edward Hopper dokonale zachycuje momenty bezčasí, okamžiky, kdy se na první pohled nic markantního neodehrává, spíše se něco blíží nebo to už proběhlo. Své hrdiny umísťuje do prostorů každodenního života – do kanceláří, kaváren, ložnic, na ulici, k benzínové pumpě apod. Krása jeho obrazů tkví právě ve všednosti zobrazovaných scén a v jejich neurčitosti. Německý kunsthistorik Ivo Kranzfelder popisoval tento pocit v malířově tvorbě jako mytizaci banálního.¹⁵ Hopper nás nechává, abychom si domýšleli, co se jeho postavám honí hlavou a jaký je jejich životní osud. Přičemž si každý může do výrazů postav promítat nějaký svůj osobní význam.

Od 30. let se v malířově tvorbě častěji objevují figury. Ve většině případů maloval Hopper ženské postavy podle své ženy Josephine a ty mužské podle sebe. Měnil na nich pouze tělesné atributy jako je barva vlasů nebo výška.¹⁶ Hopperovy postavy působí osaměle, přestože se nachází ve městech, která jsou obvykle plná lidí. Pokud je na obraze více postav, každá se kouká jiným směrem a je ve svém vnitřním světě. Jen málokdy vedou postavy dialog. *„Atmosféra a nálada v Hopperových obrazech většinou není navozena výrazem ve tváři figur, nýbrž jejich postojem a držením těla. Obličejové postavy vypadají uniformně, jsou vzájemně zaměnitelné. To můžeme vnímat jako jeden z důsledků jejich života ve velkém městě.“*¹⁷ Většinou se s neurčitým výrazem dívají kamsi do dále, mimo prostor plátna. To může znázorňovat naději nebo naopak, což je u Hoppera častější, beznaděj. V malbě *Four Lane Road* (1956) sledujeme sedícího, hluboce zamyšleného postaršího muže u benzínové pumpy. Je komponován na pravé straně obrazu a pohled má upřený do dále za levý okraj obrazu. V západní kultuře je vykládán směr doleva jako směr zpátky. Můžeme si tak pod starcův pohled dosadit ohlížení se za životem, kontemplotování nad tím, co mohlo být jinak nebo nad tím, co muž prožil a co neprožil. Tento výklad se nabízí o to víc, když si uvědomíme, že Hopper tento obraz maloval ve svých 74 letech.



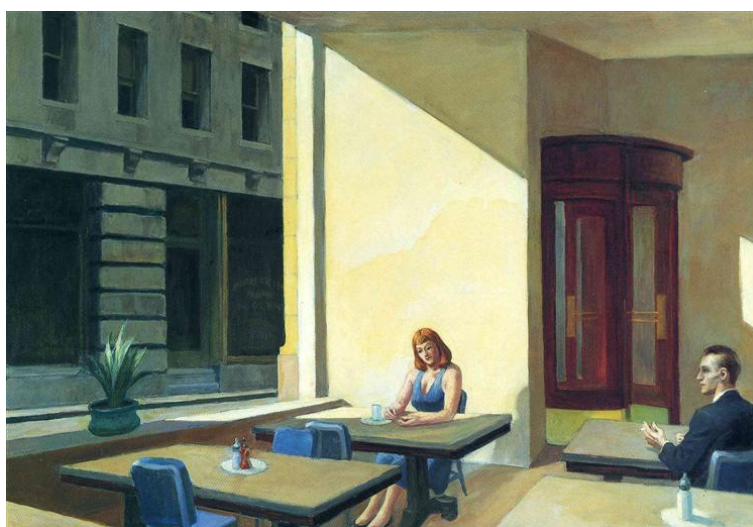
Obrázek 2 - *Four Lane Road* (1956)

¹⁵ KRANZFELDER, Ivo. Edward Hopper: 1882-1967 : vision of reality. Köln: Taschen, c2006., s. 115 ISBN 9783822850121.

¹⁶ SOUTER, Gerry. American Realism. New York, USA: Parkstone Press International, 2009., s. 138. ISBN 9781844845750.

¹⁷ KRANZFELDER, Ivo. Edward Hopper: 1882-1967 : vision of reality. Köln: Taschen, c2006., s. 132 ISBN 9783822850121., překlad: Kryštof Kučera

V Hopperově tvorbě se často objevují okna. Mnohdy plní funkci dalšího rámu v obraze, který od sebe odděluje dva různé prostory a podtrhuje kontrast mezi nimi – světla a tmy, ticha a hluku. Za okny jsou postavy ve svém vnitřním světě, jsou zamyšlené; mohou v nás vyvolávat pocity melancholie, odcizení, samoty, izolovanosti. Okna zároveň akcentují výše zmíněný voyeuristický charakter některých obrazů.¹⁸ Za povšimnutí stojí také fakt, že na většině Hopperových skleněných ploch chybí lesky a odrazy světla. Sklo si tam pouze představujeme, protože ho na daném místě očekáváme. Například v obraze *Sunlight in a Cafeteria* si představujeme okno jen díky pokojové rostlině, která stojí na parapetu.¹⁹ Absence lesků v Hopperových obrazech nás podvědomě vede za okno, jako by mezi námi a subjektem nestála žádná bariéra.



Obrázek 3 - *Sunlight in a Cafeteria* (1958)

Mnoho malířových děl, vyobrazujících města, obsahuje výrazné nápisy a reklamní poutače. Mohli bychom si to vykládat jako kritiku konzumerizmu, avšak podle R. G. Rennera jde spíše o autorovu fascinaci jejich vizualitou.

„Tyto obrazy primárně nenesou žádný psychologický účinek a neměly by být podrobovány symbolické interpretaci. Jejich předmětem jsou skutečně samotné nápisy. Hopper v těchto obrazech zhmotňuje svou nezaujatou radost z jejich existence. Podobný zájem nalezneme u Američanů, které ve své tvorbě zachycují každodennost své (Raymond Carver, Thomas McGuane) a u Evropanů, kteří jsou zemí fascinováni (Peter Handke, Wim Wenders).“²⁰

¹⁸ RENNER, Rolf G. In: Hopper. Köln: Taschen, 2019, s. 48. ISBN 9783836500333.

¹⁹ RENNER, Rolf G. In: Hopper. Köln: Taschen, 2019, s. 80. ISBN 9783836500333.

²⁰ RENNER, Rolf G. In: Hopper. Köln: Taschen, 2019, s. 25-28. ISBN 9783836500333., překlad Kryštof Kučera

Hopper pracuje s barvami způsobem, který bychom na první pohled mohli nazvat realistickým. Po důkladnější analýze si však můžeme všimnout, že jeho barvy mnohdy zcela nekorespondují s realitou. Často mají až expresivní charakter. Hopper používá syté odstíny barev, které se nachází v barevném spektru těsně vedle barev komplementárních, čímž podporuje zneklidňující atmosféru svých obrazů.

Hopper si dobře osvojil práci s kontrastem. Vytváří ho pomocí kombinování sytých a desaturovaných tónů různých barev a v žádném z jeho obrazů nechybí tvrdá černá.²¹ Ve většině Hopperových pláten, která zachycují denní scénu, svítí slunce a světlo do prostoru dopadá v úhlu 45° až 90°. Z obrazů je patrné, že Hopper světlu rozuměl a přesně věděl, jak se chová. Zajímavé je, že nepříliš často maloval situace v atmosféře západu slunce nebo modré hodinky, které jsou malíři i kameramany poměrně oblíbené. Domnívám se, že to bylo proto, aby situace působily co nejvšednějším dojmem. Dramatická světelná atmosféra by na sebe strhávala pozornost.

Edward Hopper většinou komponuje figury buď do spodní poloviny, případně třetiny obrazu. Postavám tak zůstává velké množství negativního prostoru nad hlavou. Dle mého názoru má tento prázdný prostor podněcovat diváka k úvahám nad tím, co se děje uvnitř postavy. Pokud bychom použili filmovou terminologii velikosti záběru, Hopper maluje převážně celky a občas polocelky. V obrazech, které se odehrávají v exteriéru, je častý motiv cesty nebo silnice, která protíná spodní část obrazu.

Hopper se netajil svým zájmem o kinematografii. V době, kdy bratři Lumiérové veřejně promítali své první filmy, bylo malíři třináct let. Za svůj život sledoval vývoj kinematografie až do počátku éry Nového Hollywoodu. Film ovlivnil Hoppera stejně tak, jako Hopper ovlivnil řadu filmařů. Nepochybně se inspiroval v kompozicích a v situacích, které maloval. Maloval ztracené duše, podobné těm z filmu noir. Jedním z často se objevujících prostředí v Hopperových obrazech jsou honosné kinosály vybudované během zlaté éry kinematografie.²²

V Hopperově díle většinou chybí jakýkoliv pohyb. Figury sedí či stojí ve strnulé pozici, vše je statické. Na jeho obrazech běžně nevidáme člověka v chůzi, jedoucí automobil nebo vlak. Pohyb tak bývá implikován pouze přítomností dopravní infrastruktury.²³ Jediným skutečně

²¹ RENNER, Rolf G. In: Hopper. Köln: Taschen, 2019, s. 21., ISBN 9783836500333.

²² STAŇSKA, Zuzanna. Theater and Cinema in Edward Hopper's Paintings. Daily Art Magazine [online]. 2023 [cit. 2023-08-06]. Dostupné z: <https://www.dailyartmagazine.com/theatres-edward-hoppers-paintings/>

²³ KRANZFELDER, Ivo. Edward Hopper: 1882-1967 : vision of reality. Köln: Taschen, c2006., s. 67., ISBN 9783822850121.

dynamickým prvkem v obraze se stávají stromy nebo traviny rozhýbané větrem. V městských scénách tento pohyb chybí úplně. To opět umocňuje pocit vyprázdněnosti.

V mnoha současných textech o Hopperovi se píše, že jeho obrazy mají nostalgickou atmosféru. Osobně ve mně jeho obrazy nevyvolávají pocity nostalgie. Přijdou mi však velice nadčasové. Hopperovy scény by se mohly odehrávat i dnes, jen by byly figury jinak oděné. Celkově se mi zdá, že obrazy Edwarda Hoppera jsou jakýmsi svědectvím o anonymitě velkých měst a rozlehlých silnic. Je to místo, kde si člověk může připadat bezvýznamným a které v něm může probouzet temné myšlenky. I na těchto místech však svítí slunce, které pro mě symbolizuje naději.

Závěrem bych chtěl krátce pojednat o problému, na který jsem narazil při zkoumání malířova díla. Tím jsou odlišnosti v barevném podání reprodukcí obrazů. Například u obrazu *Cobb's Barn, South Truro* se pole obklopující stodolu jevílo v Hopperově monografii jako sytě žluté, až okrové,²⁴ na většině reprodukcí dostupných na internetu se však jeví jako zelené. Pro důkladnější zkoumání nejen Hoppera, ale i jakéhokoliv jiného malíře by bylo optimální pozorovat pouze originál, což v praxi není možné. Tento problém je zapříčiněn mnoha faktory, zejména nastavením obrazovek a složitostí přesného barevného tisku. V problematice nacházím silné paralely s věčným kameramanským bojem o věrné zobrazení barev a kontrastu u záběrů, kde se obraz jeví na každém zobrazovacím zařízení odlišně.

²⁴ S touto verzí jsem pracoval při svém výkladu výše v textu.

3 Filmy inspirované Edwardem Hopperem

Během psaní práce jsem se rozhodl vyhnout přímým filmovým opisům Hopperových pláten, jako tomu je v mnoha případech u obrazu *Nighthawks* (*Pennies from Heaven*²⁵, *Linie násilí*²⁶) nebo u dokonalých replik Hoppera ve filmu *Shirley – vize reality* (2013). Zde bych totiž mohl pouze posuzovat, do jaké míry se napodobení zdařilo. V této kapitole se tedy zaměřím na snímky, ze kterých je cítit Hopperova přítomnost, byť ne prvoplánově. Budu se zabývat filmy, kde by každé okénko mohlo být studií k Hopperovu obrazu, který nikdy nenamaloval. Rozbor důkladně provedu u snímků *Paříž, Texas* (1984) a *Modrý Samet* (1986). Jedná se o filmy s vizuálně odlišným stylem, avšak v obou je znatelný Hopperův vliv.

3.1 Paříž, Texas (1984)

Německý režisér Wim Wenders patří k výrazným obdivovatelům Hopperova díla. Wendersovo americké období, které odstartoval snímek *Americký přítel* (1977), se zdá býti Hopperovskou estetikou silně ovlivněno. Rolf G. Renner popisuje ve své knize o Hopperovi, že většina Evropanů vnímá malířovu tvorbu jako věrné zobrazení Ameriky. Nepramení to však z umělcova stylu nebo formy. Jedná se čistě o scény, které se rozhodl zachytit.²⁷ Můžeme se domnívat, že podobné okolnosti stály za Wendersovým vřelým vztahem k malíři. Ve své práci se zaměřím na jeden z Wendersových nejvýraznějších snímků – *Paříž, Texas*.

Na začátku filmu spatřujeme hlavního hrdinu Travise, oděného v obleku, jak se plahočí texaskou pouští, dojde do zaplivaného baru a zkolabuje. Přijede si pro něj jeho bratr a odveze ho domů do Los Angeles ke své ženě, kde mají v opatrovnictví Travisova synka Huntera. Travis si neohrabaně hledá cestu k synovi, se kterým se dlouho neviděl. Nakonec se společně vydávají na cestu za Hunterovou matkou. Dovídáme se, že matka poskytuje erotické služby a Travis měl problémy s alkoholem. Nakonec Travisův syn odchází se svou matkou. Film by se dal shrnout jako cesta za vyrovnáním se s životními chybami a snahou je napravit.

Kameramanem byl Robby Müller, který spolupracoval kromě Wenderse s dalšími tvůrci nezávislého filmu, jako jsou Jim Jarmusch nebo Lars von Trier. Ostatně i v Jarmuschově *Tajuplném vlaku* (1989), který Müller točil, jsou patrné odkazy na Hoppera.

Jelikož má snímek charakter roadmovie, střídá se v něm mnoho lokací běžné, každodenní Ameriky – čerpací stanice, dinery, hotely apod. Důležitým tématem filmu je odloučenost od

²⁵ 1981, režie: Herbert Ross

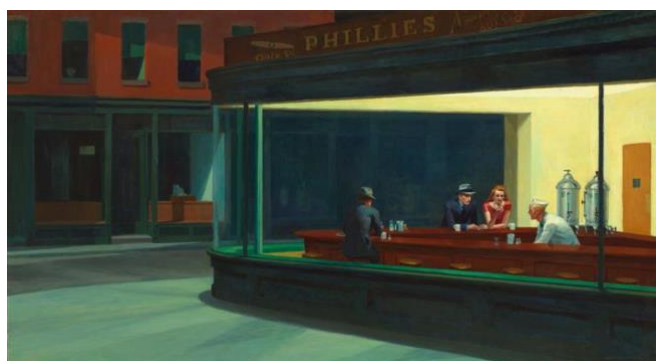
²⁶ 1997, režie: Wim Wenders

²⁷ RENNER, Rolf G. In: Hopper. Köln: Taschen, 2019, s. 7. ISBN 9783836500333.

společnosti, osamělost a introspekce. To spolu se zmíněnými lokacemi budí silný dojem Hopperova vlivu. Sám Wenders se k němu často hlásí, jak jsem uvedl v úvodu této práce.



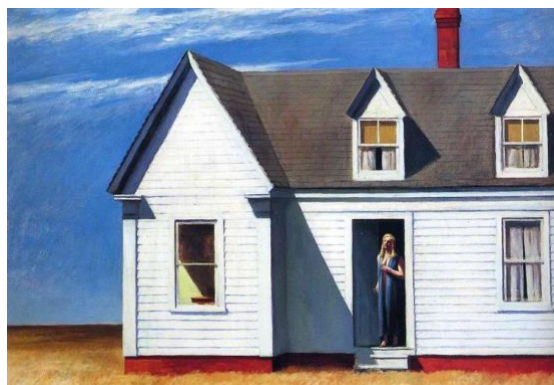
Obrázek 4 - záběr z filmu Paříž, Texas (1984)



Obrázek 5 - Nighthawks (1942)



Obrázek 6 - záběr z filmu Paříž, Texas (1984)



Obrázek 7 - High Noon (1949)



Obrázek 8 - záběr z filmu Paříž, Texas (1984)



Obrázek 9 - New York Movie (1939)

Můžeme si všimnout, že podobnosti jsou zejména v barevném pojetí. Mnou vybraným záběrům dominují dvě nebo tři syté barvy ve vzájemné opozici, zbytek je neutrální. Červená barva je přítomna v každém z obrázků a dle mého názoru plní významnou roli: má pozornost pokaždé ulpí nejprve na tom nejčervenějším bodě, a až poté objevují zbytek obrazu, což platí jak pro Hopperovy malby, tak pro Wendersovy záběry.

Zelené pojetí filmové noci kameramana Robbyho Müllera v prvním obrázku koresponduje s Hopperovou nocí. Müller záměrně snímal bez korekčního filtru světlo běžných zářivek, které svítí v nespojitém spektru. Dominantní je modro-zelená složka spektra, červená je naopak

potlačena. Lidským okem tento jev nepostřehneme, ale projeví se při fotografování.²⁸ Hopper v době malování obrazu nejspíš nevěděl, jak se zářivky chovají při fotografování a zřejmě šlo o jeho tvůrčí rozhodnutí. Je také možné, že zelené světlo u *Nighthawks* pochází od nějakého neonového nápisu na druhé straně ulice.

U druhé dvojice obrázků mi přijde zřetelná podobnost v ostrém charakteru světla. Použité barvy jsou téměř totožné. I kompozice působí Hopperovsky. Celkově tento záběr vnímám jako nejpodobnější Hopperově tvorbě.

Třetí dvojice obrázků pracuje se stejnou trojicí barev – modrá, žlutá, červená. Jsou to barvy základní, které v kombinaci tvoří harmonický barevný trojzvuk.²⁹ Na dvojici obrázků jsou použity v rozdílných vztazích – u Hoppera je figura v modrém, u Wenderse v červeném. Obrazy mají podobnou atmosféru a postavy v nich mají obdobný vztah k prostředí, ve kterém se nacházejí. Slečna na Hopperově obraze nevnímá dění na plátně a není v dobrém rozpoložení. Ani Travis nepřišel do vykřičeného domu ukojit své choutky. Přišel sem se zcela jiným záměrem. Hledá svou ztracenou ženu.

3.2 Modrý Samet (1986)

Osobitý tvůrce David Lynch uvedl v rozhovoru v roce 2019, že ve výtvarném umění hledá inspiraci především v díle Francisem Baconem a Edwardem Hopperem. Hoppera obdivuje zejména kvůli atmosféře jeho obrazů a jeho výtvarné technice.³⁰ Asi nejsilněji se dle mého názoru malířův vliv projevuje ve filmu *Modrý Samet*. Kameramanem zde byl Frederick Elmes. Snímek se odehrává ve zdánlivě klidném americkém maloměstě Lumbertown. Hlavní postavou je mladý muž Jeffrey, který při potulování městskou periferií objeví v trávě lidské ucho. Jeffrey jej donese na policii, ale zvědavost ho nutí pátrat po tom, co se stalo na vlastní pěst. Mladý muž tak odkrývá tajemství místního podsvětí. Jak je tomu u Lynche zvykem, film má řadu mysteriózních prvků a kombinací práce s kamerou, střihem a zvukem film navozuje podivnou atmosféru, která se zarývá divákovi pod kůži. Ve filmu je mnoho odkazů na film noir. Domnívám se, že Lynch považuje obytné čtvrti v Americe za děsivé a rád tyto pocity do svých filmů dostává. Pracuje s image dokonalé Ameriky, kde se všichni usmívají, mají krásnou udržovanou zahradu a nic není problém. Jenže pod povrchem tohoto dokonalého obalu se

²⁸ DETMERS, Fred H. American cinematographer manual. 6th ed. Hollywood, Calif.: ASC Press, c1986., s. 231 ISBN 0935578072.

²⁹ ITTEN, Johannes. Umění barvy: subjektivní prožívání a objektivní poznávání jako cesta ke vnímání umění. Studijní vydání. Přeložil Michaela ŠKULTÉTY. V Praze: NAMU, 2021., s.67 ISBN 9788073315467.

³⁰ GOLDSTEIN, Andrew. Artist and Filmmaker David Lynch on Why 'Painting Will Never Die'—But Why Movies About Painters Are Boring [online]. [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://news.artnet.com/art-world/david-lynch-interview-1488688>

mnohdy skrývá něco temného. Tutéž děsivou energii mohl Lynch cítit i z Hopperových zobrazení takových míst.



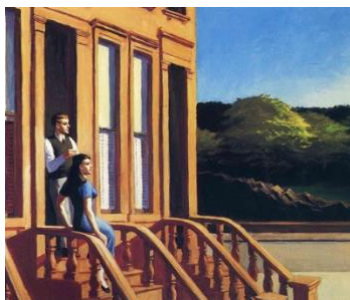
Obrázek 10 - záběr z filmu *Modrý samet*



Obrázek 11 - *Excursion into Philosophy* (1959)



Obrázek 12 - záběr z filmu *Modrý samet*



Obrázek 13 - *Sunlight on Brownstones* (1956)



Obrázek 14 - záběr z filmu *Modrý samet*



Obrázek 15 - záběr z filmu *Modrý samet*

V *Modrém sametu* je významná práce s mizanscénou. Zejména byt tajemné zpěvačky Dorothy má výrazné scénografické pojetí. Jeho temně purpurové stěny jako by vypadly z Hopperova obrazu. Totéž můžeme říct o podlém gangsterovi v sytě žlutém obleku. Lynch s Elmesem používají ve filmu podobně syté barvy jako Hopper ve své tvorbě.

Frederick Elmes snímá postavy víceméně konvenčním způsobem, pracuje se zlatým řezem a nechává jim málo prostoru nad hlavou. Kamera je ve filmu také neustále v pohybu a držíme se převážně v bližších záběrech. Zdá se mi, že se Lynch ve filmu inspiroje především atmosférou Hopperových děl, jejich barevností a ostrým slunečním světlem v denních exteriérech.

3.3 Přehled dalších snímků, které vychází z Hoppera

Pro úplnost představím stručný výčet ostatních filmů, jejichž vizuální styl byl Edwardem Hopperem ovlivněn. Tvůrci obou rozebraných filmů se Hopperem inspirovali v celé své tvorbě. *Modrý Samet* není jediným případem, kdy se David Lynch inspiroval Hopperem. Odkazy na něj se objevují i v jeho snímcích zasazených do Los Angeles – *Lost Highway* a *Mulholland Drive*. V nedávné době Lynch Edwarda Hoppera několikrát výrazně citoval v pokračování kultovního seriálu *Městečko Twin Peaks* (1990-1) s názvem *Twin Peaks: The Return*, které natočil v roce 2017. Jsou zde přímé odkazy na obrazy *Office at Night* (1940), *Gas* (1940) a *Summer Evening* (1947).

Wim Wenders čerpal z malířovy tvorby například ve filmech *Americký přítel* nebo *Linie násilí*. V roce 2020 dokonce natočil krátkometrážní film *Two or Three Things I Know About Edward Hopper*, kde v rámci filmového prostoru vytváří věrné kopie Hopperových obrazů a rozehrává v nich mikrosituace. Wenders točil na autentických lokacích napříč Amerikou. Film byl vyroben jako doprovodný program k souhrnné výstavě o Edwardu Hopperovi ve *Fondation Beyeler* v Basileji.³¹

Odlišný přístup zaujal rakouský režisér Gustav Deutsch ve filmu *Shirley – vize reality* (2013). Podobně jako Wenders si vybral několik obrazů a ty se snažil dokonale napodobit. V rozsahu celovečerní stopáže však sledoval jednu postavu, mladou herečku Shirley, která vstupovala do třinácti Hopperových děl, ve kterých se rozehrával příběh. Na rozdíl od Wenderse se Deutsch rozhodl obrazy napodobit v ateliéru, kde měl maximální kontrolu nad světlem a mohl si do detailu vyhrát s barvami a místy nedokonalou perspektivou.³² Výsledek je tak téměř zaměnitelný s Hopperovými obrazy. Domnívám se, že Wendersův přístup je pro kameramany přínosnější, protože zvládá přetavit Hopperovu estetiku v uvěřitelný filmový prostor, kde je zcela zřetelný malířův otisk, aniž by záběry působily příliš stylizovaně.

Osamělý viktoriánský dům z obrazu *House by the Railroad* (1925) zaujal svým zjevem Alfreda Hitchcocka natolik, že ho přenesl do svého subverzivního hororu *Psycho* (1960). Zde dům figuroval jako tajemné sídlo šíleného Normana Batese, které se tyčí nad jeho motelem. Stejným obrazem se inspiroval i Terrence Malick s kameramanem Néstorem Almendrosem ve

³¹ TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT EDWARD HOPPER. A 3D FILM INSTALLATION BY WIM WENDERS AT FONDATION BEYELER. Wim Wenders [online]. 2020 [cit. 2023-08-09]. Dostupné z: <https://www.wim-wenders.com/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper-a-3d-film-installation-by-wim-wenders-at-fondation-beyeler/>

³² SHIRLEY - VISIONS OF REALITY. Gustav Deutsch [online]. 2013 [cit. 2023-08-09]. Dostupné z: <https://www.gustavdeutsch.net/en/films-videos/118-2013-shirley-visions-of-reality-en>

filmu *Nebeské dny* (1978). Zde se kolem domu, velice podobném tomu z obrazu, odehrává většina děje filmu.

Psycho nebyl jediný film, kde Hitchcock se svými kameramany čerpal z Hopperovy vizuality. V *Okně do dvora* (1954) je nepřehlédnutelný Hopperovi blízký motiv voyeurismu. Ve filmu nalezneme podobnosti zejména s malbou *Night Windows* (1928). Malířův otisk nacházím i ve *Vertigu* (1958), především v komponování celků a v jejich barevnosti. Hopperovsky působí zejména ikonický celek s mostem Golden Gate v pozadí.

Obraz *Nighthawks* byl klíčovou inspirací pro Ridleyho Scotta, když vytvářel neo-noirovou estetiku ponurého futuristického světa ve filmu *Blade Runner* (1982). Scott prý neustále mával reprodukcí obrazu před obličejem filmovým architektům, aby napodobili jeho atmosféru.³³

I v *Playtime* (1967) Jacquese Tatiho nebo ve všech celovečerních snímcích Roye Andersona najdeme podobnosti s malířovým dílem. Samotná povaha těchto filmů – způsob záběrování, pro který jsou charakteristické dlouhé komplexní celky v ponurém městě – k tomu vybízí.

³³ SAMMON, Paul M. *Future Noir: The Making of Blade Runner*. Dey Street Books, June 1996. ISBN 978-0061053146.

4 Inspirace Edwardem Hopperem ve vlastní praxi

V této části práce se pokusím aplikovat Hopperův styl na svou tvorbu. Vzhledem ke statické povaze tištěné bakalářské práce a omezenému rozpočtu tak budu činit prostřednictvím fotografického média. Chci se však snažit o to, aby fotografie disponovala kvalitami filmového záběru a působila jako jeden okamžik z rozehraného příběhu. Nebudu se snažit o fotografické opisy Hopperových děl, důležité pro mne bude ukryt do fotografovaných scén jeho esenci.

4.1 Příprava

Pro svou fotografii jsem chtěl zvolit městské prostředí kavárny. Na fotce bude jedna postava sedící u stolku u okna. Mělo by se jednat o dívku v jednobarevných šatech v silně saturevané barvě komplementární k okolnímu prostředí. Figuru mám v plánu komponovat do spodní poloviny obrazu a ponechám jí výrazný prostor nad hlavou. Pokusím se eliminovat odlesky na okně a v případě potřeby k tomu využiji polarizační filtr. Dále se zaměřím na světlo a světelné poměry. Z praktických důvodů budu využívat přirozeného slunečního světla. Proto bude nutná důkladná příprava s obhlídkami, abych věděl, kdy jsou na lokaci optimální světelné podmínky. Důležité bude vybrat objektiv, který má vhodnou ohniskovou vzdálenost. Ze studia Hopperova díla jsem vyvodil, že pokud by jeho obrazy byly fotografie, byly by foceny objektivy v rozsahu 35 – 75mm. Zvolil jsem zlatou střední cestu a použiji objektiv s ohniskem 50 mm. Při fotografování chci dosáhnout větší hloubky pole, aby byla větší část snímku proostřená. Podobně je tomu nejen u Hopperových děl, ale i u obrazů jiných malířů. Budu se tedy pohybovat ve vyšších clonových číslech (přibližně F/8 – F/11).

K Hopperovi se mi příliš nehodí „dokonalý“ vzhled digitální fotografie. Jeho obrazům nevedou ostré linie, mezi hranami nejsou hrubé přechody. Dýchá z nich uvolněná, avšak precizní práce malířovy ruky. Abych se k tomuto vzhledu alespoň trochu přiblížil, pořídím fotografii na 35 mm film. Materiál *Kodak Portra 400* mi zajistí ideální citlivost pro vyšší hodnoty clony, jeho zrnitost mi přijde dostatečná.

Hoppera už jsem se pokoušel napodobit před dvěma lety v prvním ročníku studia Katedry kamery, v rámci semináře *Filmový obraz*. Myslím, že se mi podařilo použít vhodné barvy a napodobit Hopperovy kompoziční principy, zdá se mi, však, že fotografii chybí nějaká vnitřní energie. I práce se světlem by mohla být lepší. Fotografie byla focena v pozdním odpolední, ale většina Hopperových denních scén má spíše atmosféru poledne. Na malířových obrazech se tedy zřídka objevují dlouhé stíny. Ve svém současném pokusu se budu snažit těmto nedostatkům vyhnout.



Obrázek 16 - Můj vlastní pokus o Hoppera z roku 2021

4.2 Realizace

Při realizaci jsem musel svůj původní plán částečně přehodnotit, neboť se mi nepodařilo nalézt vhodnou lokaci. Našel jsem několik kaváren, které vizuálně korespondují s Hopperovou estetikou (například kavárna Kolektor), do žádné z nich však kvůli jejich umístění nebo okolní zástavbě nedopadalo mnou požadované světlo. Tento problém bych v kameramanské praxi řešil svícením, na což jsem bohužel neměl finanční prostředky.

Rozhodl jsem se tedy primárně fotografovat v exteriéru, avšak nakonec jsem zašel i do interiéru. Vyfotografoval jsem tři různé scény, při kterých jsem se inspiroval různými Hopperovými postupy nebo typickými znaky. Focení probíhalo v jeden den mezi jednou a čtvrtou hodinou odpolední. Figurantka měla oblečené modré šaty a svetřík v komplementární žluté barvě. Vzhledem k citlivosti materiálu a použití polarizačního filtru, který ubíral jednu clonu expozice, jsem fotografoval se clonou F/8 a v interiérech se clonou F/4.

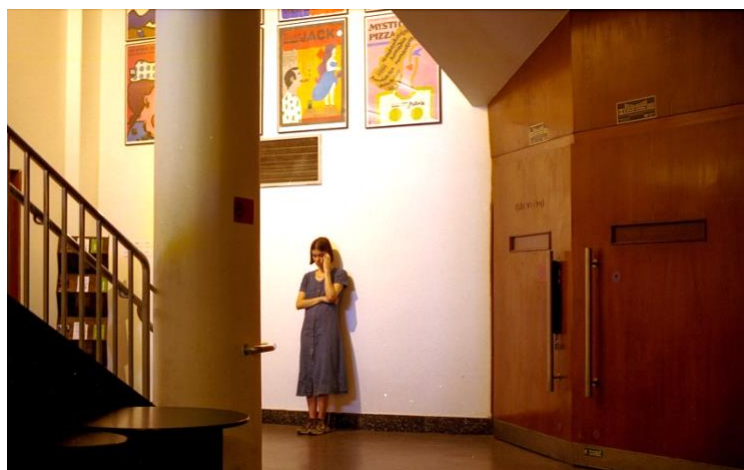
První scéna byla focena u Veletržního paláce. Funkcionalistická architektura mi přišla jako ideální a má podle mě z pražské architektury nejbližší k té newyorské. Veletržní palác byl postaven v době, kdy Hopper tvořil. Tato fotografie se mi zdá kompozičně a světelně podobná Hopperovi. Polarizací se mi podařilo eliminovat odrazy ve skleněných plochách. Nejsem si

však jistý, zdali barevné sjednocení kostýmu s lištami na budově v zadním plánu nepůsobí na Hoppera příliš strojeně. Je to však prvek, který pro mne činí fotografii zajímavější.



Obrázek 17 - Fotografie 1

Druhou scénu jsem zasadil do foyer kina Bio Oko, které je rovněž funkcionalistickou stavbou. Připouštím, že jsem se u této fotografie ve větší míře inspiroval Hopperovou sérií maleb biografů, zejména pak obrazem *New York Movie*. Figurantka dokonce zaujímá podobnou pózu jako žena na zmíněném obraze. Tuto fotografii považuji za nejzdařilejší. Myslím, že se mi podařila práce s prostorem, který je tíživý a dopadá na postavu ve scéně. K tomu napomáhají linie, které k postavě směřují.



Obrázek 18 - Fotografie 2

Poslední fotografie byla focena v mezaninu kavárny v Biu Oko. Pokoušel jsem se navodit atmosféru podobnou Hopperovým kavárnám, nicméně navození této atmosféry mi komplikovala bílá stěna v pozadí. Je také škoda, že do místnosti neproniká přímé sluneční světlo; i tak se zde výrazně projevil přechod světla a stínu na zadní stěně. Největší odklon od požadované atmosféry však podle mého názoru zapříčiňuje otevřené okno. Jak jsem zmínil v předešlých kapitolách, Hopper okna používá jako rámy, které dotvářejí v obrazech členitost.

Nikdy však nepřiznává přítomnost skleněné tabule. Domnívám se však, že se mi opět podařilo vystihnout Hopperovskou kompozici.



Obrázek 19 - Fotografie 3

Celkově považuji tuto praktickou část za úspěšnou a přínosnou pro svou tvorbu. Osvojil jsem si v praxi principy, které Hopper používal ve své tvorbě. Přesvědčil jsem se také o tom, že není nutné vytvářet komplexní opisy jeho obrazů. Vypůjčovat si z obrazů pouze některé jejich aspekty a aplikovat je na svůj vlastní styl je mnohdy nejfunkčnější. Za nejzdařilejší považuji *Fotografii 1* a *Fotografii 2*.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabýval vlivem malíře Edwarda Hoppera na filmový obraz. Na začátku jsem stručně vymezil základní problematiku vztahu mezi filmovým obrazem a výtvarným uměním. Následně jsem zevrubně popsal hlavní rysy tvorby Edwarda Hoppera, jejichž znalost mi následně posloužila jak v části věnující se malířově odkazu ve filmech, tak i v praktické části. Při analýze Hopperova díla jsem se soustředil na kompozici, světlo a barvu. Dále jsem vypíchl často se objevující motivy v jeho obrazech: osamělost, absence pohybu, voyerismus nebo pohledy skrz okna. Při zkoumání obrazů jsem narážel na problém s proměnlivou kvalitou jejich reprodukcí. Optimálním řešením by bylo studovat pouze originály, vzhledem k jejich nedostupnosti jsem se však musel spokojit s reprodukcemi v monografii.

Dále jsem popisoval řadu případů, kdy se režiséři a kameramani inspirovali Hopperovým uměním. Nejvíce pozornosti jsem věnoval filmům *Paříž*, *Texas* a *Modrý samet*. Před psaním těla práce jsem měl v plánu soustředit se na konkrétní Hopperův obraz a do detailu popisovat, jak věrné je jeho převedení do filmového prostoru. V průběhu psaní jsem ale došel k závěru, že mnohem zajímavější bude hledat malířovu přítomnost tam, kde na první pohled není zřetelná. Připouštím, že tato kapitola nese vzhledem ke své povaze jistá úskalí. Většina mnou popsaných příkladů je určena pouze na základě mého vlastního výkladu. Vycházel jsem z osobního cítění daných záběrů a bral jsem v potaz své poznatky z analýzy Hopperova díla. To, zda se ve filmech skutečně jedná o inspiraci daným dílem se můžeme dovědět jen z úst samotných tvůrců. Zajímavá mi přijde samotná skutečnost, že jsem schopen po důkladném nastudování umělce nacházet paralely s jeho dílem na mnoha místech.

Praktická část byla zajímavým obohacením vesměs teoretické práce. Osvojil jsem si aplikaci konkrétních tvůrčích postupů na vlastní dílo. Co se týče výsledných fotografií, jsem si vědom nedostatků ve světelných atmosférách, i přesto jsem s výslednými fotografiemi v rámci možností spokojen. Místo plánované jedné scény jsem vyfotil scény tři, což mi umožnilo uplatňovat Hopperovu estetiku různými způsoby.

Pokud bych se této oblasti zkoumání měl věnovat dál, zaměřil bych se na malířův vliv na další druhy umění. Nepochybně ovlivnil řadu malířů, ale věřím, že se Hopper otiskl i do tvorby fotografů. Také může být potenciálně velkou inspirací pro divadelní scénografy.

Edward Hopper je pro mne stále inspirativní a jsem rád, že jsem jeho dílo více poznal a že jsem mu mohl věnovat svou bakalářskou práci, neb není v českém prostředí příliš známý.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011., ISBN 9788073312176.
- DETMERS, Fred H. American cinematographer manual. 6th ed. Hollywood, Calif.: ASC Press, c1986. ISBN 0935578072. Literatura 2
- ITTEN, Johannes. Umění barvy: subjektivní prožívání a objektivní poznávání jako cesta ke vnímání umění. Studijní vydání. Přeložil Michaela ŠKULTÉTY. V Praze: NAMU, 2021. ISBN 9788073315467.
- KRANZFELDER, Ivo. Edward Hopper: 1882-1967 : vision of reality. Köln: Taschen, c2006., ISBN 9783822850121.
- MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus., ISBN 80-00-01410-6.
- RENNER, Rolf G. In: Hopper. Köln: Taschen, 2019, s. 15-19. ISBN 9783836500333.
- SAMMON, Paul M. Future Noir: The Making of Blade Runner. Dey Street Books, June 1996. ISBN 978-0061053146.
- SOUTER, Gerry. American Realism. New York, USA: Parkstone Press International, 2009., ISBN 9781844845750.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina. 2 1/2 D, aneb, Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Praha: Katedra filmových studií FF UK, 2008 [i.e. 2009]. Akta F., ISBN 9788090375680.
- WENDERS, Wim. The Pixels of Paul Cézanne: And Reflections on Other Artists. Faber, February 2018. ISBN 9780571336463.

Ostatní písemné zdroje

- BALONEK, Patrik. Výtvarné umění - inspirace filmového obrazu. Praha, 2019. Bakalářská práce. FAMU.
- STAŇSKA, Zuzanna. Theater and Cinema in Edward Hopper's Paintings. Daily Art Magazine [online]. 2023 [cit. 2023-08-06]. Dostupné z: <https://www.dailyartmagazine.com/theatres-edward-hoppers-paintings/>
- TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT EDWARD HOPPER. A 3D FILM INSTALLATION BY WIM WENDERS AT FONDATION BEYELER. Wim Wenders

[online]. 2020 [cit. 2023-08-09]. Dostupné z: <https://www.wim-wenders.com/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper-a-3d-film-installation-by-wim-wenders-at-fondation-beyeler/>

- SHIRLEY - VISIONS OF REALITY. Gustav Deutsch [online]. 2013 [cit. 2023-08-09]. Dostupné z: <https://www.gustavdeutsch.net/en/films-videos/118-2013-shirley-visions-of-reality-en>

Filmy

- Barry Lyndon [film]. Režie Stanley KUBRICK. USA, 1975.
- Blade Runner [film]. Režie Ridley Scott. USA, 1982.
- Frida [film]. Režie Julie TAYMOR. USA, 2002.
- Kmotr II (The Godfather: Part II) [film]. Režie Francis Ford COPPOLA. USA, 1974.
- Linie násilí (The End of Violence) [film]. Režie Wim WENDERS. Německo, USA, 1997.
- Lost Highway [film]. Režie David LYNCH. USA, 1997.
- Modrý samet (Blue Velvet) [film]. Režie David LYNCH. USA, 1986.
- Mulholland Drive [film]. Režie David LYNCH. USA, 2001.
- Nebeské dny (Days of Heaven) [film]. Režie Terrence MALICK. USA, 1978.
- Okno do dvora (Rear Window) [film]. Alfred HITCHCOCK. USA, 1954.
- Paříž, Texas (Paris, Texas) [film]. Režie Wim WENDERS. Německo, USA 1984.
- Pennies from Heaven [film]. Režie Herbert ROSS. USA, 1981.
- Playtime [film]. Režie Jacques TATI. Francie, 1967.
- Psycho [film]. Režie Alfred HITCHCOCK. USA, 1960.
- Shirley – vize reality (Shirley – Visions of Reality) [film]. Režie Gustav DEUTSCH. Rakousko, 1981.
- Tajuplný vlak (Mystery Train) [film]. Režie Jim JARMUSCH. USA, 1989.

Obrazové přílohy

- Obrázek 1 - HOPPER, Edward. Cobb's Barns, South Truro. In: Sotheby's [online]. 1933 [cit.2023-08-14]. Dostupné z: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/modern-evening-auction/cobbs-barns-south-truro>
- Obrázek 2 - HOPPER, Edward. Four Lane Road. In: Parkstone International [online]. 1956 [cit. 2023-08-14]. Dostupné z: <https://parkstone.international/2012/11/08/edward-hopper-the-man-the-mystery-the-muse/>
- Obrázek 3 - HOPPER, Edward. Sunlight in a Cafeteria. In: Wikiart [online]. 1958 [cit. 2023-08-14]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/sunlights-in-cafeteria>
- Obrázek 4 - still image., Paříž, Texas (Paris, Texas) [film]. Režie Wim WENDERS. Německo,USA 1984.
- Obrázek 5 - HOPPER, Edward. Nighthawks. In: Wikiart [online]. 1942 [cit. 2023-08-14]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/nighthawks>
- Obrázek 6 - still image., Paříž, Texas (Paris, Texas) [film]. Režie Wim WENDERS. Německo,USA 1984.
- Obrázek 7 - HOPPER, Edward. High Noon. In: Wikiart [online]. 1949 [cit. 2023-08-14]. Dostupné z: https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235611
- Obrázek 8 - still image., Paříž, Texas (Paris, Texas) [film]. Režie Wim WENDERS. Německo,USA 1984.
- Obrázek 9 - HOPPER, Edward. New York Movie. In: Wikiart [online]. 1939 [cit. 2023-08-14]. Dostupné z: https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235598
- Obrázek 10 - still image., Modrý samet (Blue Velvet) [film]. Režie David LYNCH. USA, 1986.
- Obrázek 11 - HOPPER, Edward. Excursion into Philosophy. In: Wikiart [online]. 1959 [cit. 2023-08-14]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/excursion-into-philosophy-1959>
- Obrázek 12 – still image., Modrý samet (Blue Velvet) [film]. Režie David LYNCH. USA, 1986.
- Obrázek 13 - HOPPER, Edward. Sunlight on Brownstones. In: Wikiart [online]. 1956 [cit. 2023-08-14]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/excursion-into-philosophy-1959>

- Obrázek 14 – still image., Modrý samet (Blue Velvet) [film]. Režie David LYNCH. USA, 1986.
- Obrázek 15 – still image., Modrý samet (Blue Velvet) [film]. Režie David LYNCH. USA, 1986.

Seznam vlastních uměleckých prací

- Obrázek 16 - Můj vlastní pokus o Hoppera z roku 2021
- Obrázek 17 - Fotografie 1
- Obrázek 18 - Fotografie 2
- Obrázek 19 - Fotografie 3