

**Akademie múzických umění v Praze
Filmová a televizní fakulta**

Magisterské studium
Katedra kamery

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Výtvarné umění - nedílná součást filmového díla

BcA. Patrik Balonek

Vedoucí práce: MgA. Petr Koblovský, Ph.D

Oponent práce: MgA. Josef Špelda

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Datum obhajoby: 25.9.2023

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film And TV School**

Master's Program
Cinematography Department

MASTER'S THESIS

Fine Art - Film Image Inspiration

BcA. Patrik Balonek

Thesis / Dissertation supervisor: MgA. Petr Kobloušek, Ph.D

Thesis / Dissertation opponent: MgA. Josef Špelda

Academic title: MgA.

Defence date: 25.9.2023

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Výtvarné umění - nedílná součást filmového díla

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

Rád bych poděkoval:

MgA. Petru Koblůskému za jeho pomoc a hodnotné připomínky při psaní diplomové práce.

Jiřímu Davidovi za rozhovor o filmu Kouř a spojení výtvarného hlediska s filmovou prací.

Prof. Jaroslavu Brabcovi za rozhovor o filmu Krvavý román.

Haničce Balonkové, Zbyňkovi Balonkovi.

Věře Davidové, Janu Strejcovskému a Kristýně Strejcovské za pomoc s finální korekturou.

Júlince Sztořrýnové za rady na poli výtvarného umění a za lásku, kterou mi dává.

Abstrakt

Tématem této práce je výtvarný koncept filmu za použití výtvarného umění jako inspiračního zdroje, ať už se to týká světla, barvy nebo kompozice scény, či lokace samotné. Plynule navazují na svou práci bakalářskou, která je spíše popisem filmu Barry Lyndon, kde se někdy jedná až téměř o kopie obrazů převzatých do filmového světa ze světa malířů. Dále práce obsahuje můj originální rozhovor s výtvarníkem Jiřím Davidem přibližující jeho pohled na vztah filmu a výtvarného díla. A končí rozhovorem s Jaroslavem Brabcem o filmu Krvavý román.

Abstract

The Master's thesis focuses on art concept of movies. It deals with the movies, which are inspired by art in terms of light, colour, composition of scene or location. The thesis is a continuation of my bachelor's thesis, where I described the movie Barry Lyndon, which is almost made from copies of art pieces borrowed from the world of painters to the world of filmmakers. The diploma thesis also contains my original interview with artist Jiří David, which evokes his view on the relationship between movies and art. The thesis ends with the interview with Jaroslav Brabec about the movie Krvavý román.

Obsah

Úvod	1
1. Jiří David	2
1.1. Film Kouř - rozhovor s Jiřím Davidem	5
2. Peter Greenaway	14
2.1. Rembrandt Van Rijn	16
2.1.1. Film Rembrandtova Noční hlídka	20
3. David Lynch	24
3.1 Francis Bacon	26
3.1.1 Filmy Davida Lynche inspirované Francisem Baconem	29
4. Jaroslav Brabec a Josef Váchal	33
4.1. Film Krvavý román - rozhovor s Jaroslavem Brabcem	37
5. Závěr	39
Seznam použitých zdrojů	40

Seznam příloh

- Příloha 1 – Název přílohy
- Příloha 2 – Název přílohy
- Příloha 3 – Název přílohy

Seznam použitého označování a zkratek

- Zkratka 1 – vysvětlení zkratky
- Zkratka 2 – vysvětlení zkratky
- Zkratka 3 – vysvětlení zkratky

„Zvláštností uměleckého díla výtvarného jest, že je ihned vnímatelné a že působí na diváka jediným a nezaměnitelným vzhledem (vzhledem souhrnným a okamžitým).“¹

František Kupka

¹ František Kupka, Tvoření v umění výtvarném, str. +01, ISBN 80-86112-16-0

Úvod

Mnoho filmových tvůrců se inspiroje výtvarným uměním a aplikuje je do svého díla. Jak vizuální tak i tematické prvky z oblasti výtvarného umění se projektují do filmu, a to nejen z hlediska kompozice, světla nebo barev, ale můžeme zde často nalézt přímé odkazy na konkrétní umělecké prvky, díla či období. Výtvarné umění je jakýmsi záznamem, jak svět vypadal v minulých dobách, což nám umožní vdechnout život filmům skrze oči umělce. Výtvarná díla zachycují celkovou atmosféru, společenské zvyklosti, podoby lidí, detaily se ve své práci se budu zabývat přímým vlivem výtvarného umění na filmové tvůrce a způsobem, jak tento vliv zpracovávají.

V rámci svého průzkumu výše zmíněného vlivu výtvarného umění na filmovou tvorbu jsem oslovil významného českého malíře, sochaře a konceptuálního umělce Jiřího Davida. Pro mou práci bude přínosný vzhledem k různorodosti jeho práce s důrazem na inovativní přístup k vlastní tvorbě. Vedl jsem rozhovor na téma prvního filmu, na kterém se podílel jako výtvarník, v té době ještě jako nepříliš známý umělec, a to filmu Kouř. Šlo o spolupráci s režisérem, kameramanem a filmovým architektem. Rozhovor je zejména o volnosti tvorby a odlišnosti filmového a malířského plátna.

Budu zde popisovat v širší souvislosti filmy Petra Greenawaye, kde můžeme vidět nenásilné vlivy inspirované právě malbami. Nacházíme zde cit pro estetiku a kompozici, práce s kontrastem a geometrií se snoubí s celkovou kompozicí a tím se přibližuje principům používaným zejména v malbě. Peter Greenaway je vystudovaný malíř a to se právě odráží v jeho tvorbě. Z celé jeho práce jsem se zaměřil na film Rembrandtova Noční hlídka, který režisér natočil v roce 2007. Je zde krásná přehlídka barokních záběrů, jako od samotného mistra.

Dalším velikánem v tvorbě inspirovaným právě výtvarným uměním, malíř a režisér v jedné osobě je David Lynch. Jeho snové filmy řadící se často do magického realismu jsou velmi ovlivněny expresionistickou malbou a surrealistickými představami. Velký vliv v jeho filmech pozoruji u obrazů Francise Bacona. Nechtěl bych mluvit o jedno filmu ale o více filmech, kde se práce zmíněný malíř stiskává do filmových postav nebo lokací.

Jako poslední bych rozebral film Krvavý román, ztvárněný režiséra a kameramana v jedné osobě Jaroslava Brabce. Film byl natočen na motivy stejnojmenné knihy Josefa Váchala z roku 1924. Z rozhovoru s Jaroslavem Brabcem se dozvídáme, jak a proč pojal záměr zvolit právě tohoto autora, který je znám spíše užší odborné veřejnosti jako podivínský, těžko uchopitelný - dalo by se říci až obskurní - český rytec, malíř, spisovatel a sochař.

1. Jiří David

Všestranný český malíř, výtvarník, sochař, fotograf, konceptuální a vizuální český umělec. Narozen roku 1956 v Rumburku, studoval Střední železniční školu v Děčíně a Střední průmyslovou školu strojní v Ostravě. Po více neúspěšných pokusech se mu (posedmé) podařilo nastoupit do Prahy na Akademii výtvarných umění poté, co pracoval několik let ve Vítkovických železárnách Klementa Gottwalda (VŽKG). Na pražské AVU byl v roce 1987 jedním ze zakladatelů umělecké skupiny Trdohlaví, jejímž manažerem se stal jediný nevýtvarník Václav Marhoul, dále pak provozoval galerijní firmu Galerie Tvrdohlaví, s.r.o.. Od roku 1983 začal Jiří David spolu se Stanislavem Divišem pořádat výstavní setkání v soukromých ateliérech s názvem Konfrontace, která byla protikladem k oficiálním konformním výstavám a podporovala nezávislou uměleckou scénu.

„V době, kdy veškerá výstavní činnost byla možná pouze se svolením kulturně-politických orgánů režimu (a studentům byla zcela zapovězena), byla následná série Konfrontací mezníkem ve formování na režimu nezávislé mladé umělecké scény 80. let.“²

Jiří David

Začínal striktně jako malíř, ale časem se jeho činnost začala rozšiřovat o galerijní instalace objektů, později fotografií a v neposlední řadě i třeba trvalé instalace ve veřejném prostoru. O tom sám Jiří David v rozhovoru pro Českou televizi:

„Paradox je v tom, že chci být stále vůči sobě inovační. Stále hledám polohu, která mě dokáže překvapovat. A eklekticismus, který na mě všichni naroubovávali, je spíš modelová situace, která se se mnou nese celých těch dvacet let. Skutečně jsem k sobě až nechutně přísný, protože chci, aby moje práce byla vždy nějakým způsobem překvapivá, a tím pádem pravděpodobně originální.“³

Jiří David

Mezi jeho nejznámější díla patří například reinterpretovaná malířská instalace Apotéza, která byla vystavena v českém a slovenském pavilonu na 56. bienále v Benátkách. Je to reinterpetace secesního malíře Alfonse Muchy z jeho cyklu Slovanská epopěj. Konkrétně Apoteóza z dějin Slovanstva. Slovanstvo pro lidstvo! Významný úspěch už jen v tom, jak moc těžké je být vybrán odbornou komisí, která posílá výtvarníky reprezentovat Českou Republiku právě do Benátek na Bienále.

K této práci Jiřího Davida šéfkurátor Národní galerie (NG) Adam Budak.⁴

„Práce uvádí do kontextu a hledá nový smysl děl z české historie, staví most mezi individuálním a kolektivním a lokálním a mezinárodním. Je poetický a zároveň politický.“

² Jiří David (1956). www.pametnaroda.cz [online]. [cit. 2022-01-22].

³ „Umění bez peněz nevzniká,“ říká Jiří David. ČT24 [online]. [cit. 2022-01-22].

⁴ https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/cesko-reprezentuje-na-benatskem-bienale-hra-s-iluzemi-jiriho-davida.A150507_175136_in_kultura_hep?zdroj=LN_vybava_lidovky

Dalším nepřehlédnutelný dílem, které zná široká veřejnost je svítící červená srdce na Pražském hradě. Jiří David měl velmi dobré vztahy s prezidentem Václavem Havlem a toto neonové srdce nad pražským hradem bylo instalováno na konec funkčního období jeho prezidentského mandátu. Řekl bych, že jako poděkování a na jeho počest. Ovšem tato obrovská svítící instalace měla i své odpůrce, kteří to komentovali jako nedůstojné, jelikož jim to připadalo jako vykřičený dům. Vyvolalo to emoce a je jedno jestli kladné, nebo záporné. Podobný pokus i když už vlastně reinkarnovaný udělal o pár let později David Černý ovšem v reverzní podobě vztyčeného prostředníčku, který byl ukotven na dno Vltavy a směřoval směrem k Pražskému hradu. Opačný význam, stejný nápad. To už byl ale na hradě prezident Miloš Zeman. Výtvarné umění by mělo v člověku vyvolat vjem, který podráždí neurony. Stejně je to u filmu. Musíme dokázat vytvořit něco zapamatovatelného, něco o čem se bude přemýšlet a mluvit. Pokud se o vašem filmu nemluví, tak víte že jste do toho nedali žádnou nadstavbu, nic navíc. Teď úplně nemyslím, klasické rčení - i špatná reklama je dobrá reklama. Ta hrana na které se balancuje je velmi tenká.

„Já se moudra celou svou tvorbu snažím spíše zpochybňovat, ale vím, že pro umělce je důležité věřit tomu, co dělá, bez ohledu na to, co dělá. Jen zvědavost udrží umělce při životě. Zároveň mám poslední dobou pocit, že schopnost vidět chybí. Lidí, kteří dobře slyší, je hodně, ale těch, kteří dobře vidí, je málo,“⁵

Jiří David

Jiřího Davida jsem si do této práce vybral pro jeho široký záběr a zkušenosti na poli výtvarného umění. Film Kouř považuji z výtvarného hlediska za mimořádný umělecký počin minulého století, na němž se on podílel jako. Byla to jeho první spolupráce s tvůrci filmu, nový svět nejistoty. Byl jsem zvědavý, jak hovořil s členy štábu, kolik dostal prostoru a jak vypadal všeobecný konsensus. Spolupráce kameramana a autory výtvarného zpracování je pro mě velmi zásadní. Je možné se v zásadě domluvit se na formě, ale ostatní detaily řešit nelze, nemůžete, pokud nejste zrovna David Lynch nebo Peter Greenaway. K těmto osobnostem se ještě vrátím v dalších kapitolách. Každý má své ego, ale musí s ním umět zacházet a včas si uvědomit a připustit, že Váš názor nemusí být ten nejlepší.

Největší umění pro mě je naslouchat a tím se i stále učit. Jiří David je i v tomto ohledu pro mne inspirativní. Jel jsem za ním, do ateliéru na Zbraslav a natočil s ním rozhovor, který mám jak v audio formě, tak i zaznamenaný na kameru. Rozhovor trval hodinu a bylo řečeno mnoho zajímavého, a to jak o domácím tak i světovém filmu.

⁵ <https://www.pametnaroda.cz/cs/david-jiri-20210810-0>

„V umění musíte být rozjitřený. Dnem i nocí. Senzory musí neustále pracovat. Vlastně nejdou vypnout, teda lépe řečeno neumím je vypnout, což je mnohdy skličující.“⁶

Jiří David



Obr. Fotografie Jiřího Davida

⁶ <https://citaty.net/autori/jiri-david/>

1.1. Film Kouř - rozhovor s Jiřím Davidem

Dobrý den, rád bych se Vás zeptal na film Kouř a jeho výtvarné řešení. Jak vy jste to vnímal, jak jste pracoval s obrazem a jakou jste měl svobodu a volnost jako výtvarník?

„No já jsem tam byl přizvaný Václavem Marhoulem, protože jsem v té době měl tu zkušenost z toho ostravska konkrétně z toho VŽKG⁷, kde jsem pracoval tehdy jako koksár na koksovně. Václav⁸ a Tomáš Vorel se mě zeptali, jestli bych pro ně nechtěl něco udělat.. Tak jsem napsal takovej elaborát, synopsi a tam jsem popsal to prostředí, jeho barevnost, možnost jak ho vnímat, snímat a tak dále. To jsem jim poskytl a oni na základě toho se rozhodli, že s nimi tedy budu pracovat na vizualitě celého toho filmu. Jelikož jsem nebyl ve štábu v pozici architekta, tak jsem měl k dispozici architekta, abych s ním spolupracoval a říkal mu, jak to vidím. Co se týká toho, jak vnímat, nebo snímat ty věci, tak to jsem vlastně probíral s kameramanem Martinem Dubou, ještě před těma záběrama. To nebylo tak, že bych mu říkal, takhle si nastav kameru, takhle to snímej - to ne. Akorát jsem mu vždycky zdůraznil, nebo jsem ho chtěl přesvědčit (i Tomáše⁹), že tenhle záběr scény, která tam byla, a to jak v Ostravě, tak potom i Praze, tam kde se cvičí, kde je vlastně ta diskotéka, tak to jsem mu říkal, kdyby tam mohlo bejt, protože jsem tam vytvářel různé objekty k tomu a různé situace, který byly důležitý pro vnímání vizuality toho filmu. V Ostravě samotný jsem postavil různé scény, hřbitovy a všechno možný. Dokonce jsem tam postavil i antický sloup, před byfé, kde stojí fronta začouzených lidí, a říkal jsem si ten sloup tam musí bejt v tom záběru. A to si myslím, že Martin¹⁰ s tím Tomášem pochopili.

Pravdou je to, že Tomáš Vorel vlastně dával důraz samozřejmě zejména na herecký výkony, že ta vizualita, jsem měl pocit, je pro něj až v druhým plánu. Ale na základě toho mohla vzniknout spousta nových konfrontací, jak by to mělo bejt, když jsem někdy vypouštěl jiný kouře nebo jsem přivázel, aby neuletěla, ne vlastně přivázel, nevím jak to bylo, v takovým podivným industriálním rybníčku labuť v záběru. Ono si toho třeba moc lidí nevšimne, já jsem nechtěl aby tam ta vizualita byla příliš explicitně zvýrazněná, ale je tam spousta momentů, kde působí jaksí samozřejmě, bez nějakých velkých zdůraznění, že to je uměle vytvořený prostor. To bylo pro mě důležitý a potom jsem samozřejmě jako fajnšmekr dohledával, kdy se to podařilo a kdy už méně....“

⁷ Vítkovické železářny Klementa Gottwalda

⁸ Václav Marhoul

⁹ Tomáš Vorel

¹⁰ Martin Duba

Mohl byste říct na příkladu toho Kouře, jak Vás ovlivnila léta prožitá v Ostravě, ta zřetelná inspirace tou pošpiněností a zároveň nějakou zvláštní noblesou. Popište mi tu koncepci jednoduše.

Já jsem skutečně do těch Vítkovic, těch koksáren zatáhl ten štáb a herce z divadla Sklep, ti byli nejdřív strašně zděšení, kde se to zjevili. Co to tam je za hnus a špínu. A to už vpodstatě víceméně to VŽKG v té době sice fungovalo, ale nebylo v takovém záběru. Ty koksárny mám pocit už nefungovaly tehdy, jako když jsem tam makal kdysi. Tak to bylo to co jsem potřeboval, aby bylo v tom Kouři, aby tam byla ta taková temnota v těch různých detailních záběrech, kdy ta špína přímo jako sublimuje na těch autobusech, na těch lidech, na těch stáncích i na tom hřbitově, kde tam utíkají s tím křížem. To všechno mělo z mého pohledu strašně podstatnej motiv toho, že se z nějakýho podivnýho, temnýho světa dere něco, co bylo jako něco úplně běžně žitého pro ty lidi těch předrevolučních časů. Samozřejmě je to určitá metafora, protože tam byla spousta věcí umlčena.. Ale myslím, že v té metafoře toho přemýšlení, jak ten obraz může fungovat na lidi aniž by si říkali že to je film, bylo pro mě hrozně zajímavý a důležitý. A myslím, že ten Martin i s tím Tomášem to nakonec taky velmi dobře pochopili a začali se v tom prostředí těch vítkovických železáren chovat velmi konzistentně. Nacházeli si i svoje místa v kontextu těch věcí, který jsme tam připravili. Pro mě je naprosto zásadní filmový záběr, který jsem chtěl, aby tam byl. Kde tam stojí tank, ruskej tank a teď přecházej jeptišky. To jsem chtěl aby tam byla ta černobílost těch jeptišek a šel tam ten kouř a ony přecházej a jdou naproti děti, jestli si dobře vzpomínám. Jeptišky míjej ten záběr a teď tam jede nějaký šílený auto s nějakýma milicionářema. A to je záběr, který považuju za jeden z nejzdařilejších v celém Kouři, když to řeknu takhle. Ne, tak ten hřbitov mám taky rád, ale je tam spousta věcí jiných. Ale tady se ten obraz projevil naprosto tak, že to bylo beze slov. Že tam nebylo nutný cokoliv dodávat, jako kde se pohybuju, proč se pohybuju, ale stal se tím kupodivu nadčasovej. Že ta věc měla tuhle nadčasovost, že i lidi dneska po 35 letech nebo kolika, tak to vnímaj. Ale myslim si, že to vnímaj ne z těch dialogů, ale vlastně to vnímaj skrze tu vizualitu. Jsem si skoro úplně jistej...

Je to tedy hlavně kvůli tomu výtvarnému řešení...?

Kdyby tady seděl Tomáš, Martin Duba asi ne, ale kdyby tady seděl Tomáš vedle mě, tak by to rozporoval. Jako, že je to kvůli ty vizualitě. Já si to myslím, neskromně, že se tam podařilo něco, co se nepodařilo asi úplně ve všech filmech potom...ani Tomášovejch... Takže bych určitě souzněl s tím, že ta vizualita byla naprosto zásadní.

Každý ten záběr je vyplněn jako obraz, jak jste s tím pracoval? Byl jste někde na obhlídkách, viděl jste prostor a do toho aplikoval výtvarný řešení?

Protože jsem tam pracoval, tak jsem znal každý kout. Já tam žil v tý době, takže jsem věděl kde je co, kde jakým způsobem co působí, kde, jak a co by mohlo fungovat. Samozřejmě ty obhlídky

jsme udělali. Řekli jsme si, kde bude hřbitov, kde bude záběr kantýny, kde bude park s tím tankem, kde bude hospoda. Pak jsem tam dělal takovou jako saunu a takový věci divný, podivný. To jsem samozřejmě věděl tyhle věci a pak jsme s Martinem Dubou si tak říkali, jak to vidím, jakým způsobem je možný to koncipovat. On říkal, hele já musím ctít příběh toho filmu, takže...Ale vlastně jsme se nějak sladili všichni tři. Některý obrazy nevyšly, jako třeba tady v tý kotelně v Praze. Já jsem musel někam odjet a chtěl jsem tam chtěl mít takovej krásnej záběr, jak tam chová krajtu v tý kotelně. Krajtu přivezli, já jsem teda odjel a pak ten záběr tam není, protože to prej bylo nemožný to uhlídat obrazově s tím vším. Takže nový věci se tam nepovedly... Já si myslím, že z toho vizuálního hlediska. Toho mýho ideálního, vizuálního hlediska tam zůstalo šedesát procent. Což je vlastně dost svým způsobem na film. Kdybych to točil sám, tak bych tam asi dával důraz i na další věci, ale třeba by to zas nebylo zajímavý příběhově. Já nejsem vypravěč, že jo...

Používal jste tam i jiné obrazy, myslím tím malby.

Tam ty gymnastky, jak tam cvičí v tom prostředí, tak tam jsem dával na zdi takový pseudo-abstraktní obrazy, který tam jsou při těch švencích. V tom kanclu, tam jsem dělal obraz těch Vítkovic, protože to nebylo točeno ve Vítkovicích, to bylo za tím oknem...A spíš jsem ty obrazy (pozn. filmové záběry) komponoval, tak, jako bych já je maloval z toho prostředí, že jsem dával ty různé detaily těch rekvizit všelijakejch. To bylo pro mě hrozně důležitý. Polochcípá kytka, do toho podivná tvarovaná váza, nebo židle nebo výsek diplomu nebo barevnost těch zdí nebo jsem postavil úplně celou scénu, jak jsou v tý laboratoři. Všechny ty baňky, to jsem komponoval i barevně, všechny ty tekutiny. Včetně toho, že v jedný je kapr...Na zdi jsem použil šablony, které byly z filmu z třicátých let, to si asi málokdo uvědomil. To tam někde zůstalo na Barrandově v depozitu, nebo v těch rekvizitárnách. Tak jsem to tam použil... Plus takový podivný hasicí přístroje, který nejsou normální, který měly konickej tvar a nechal jsem je udělat na bílo. A všechny tyhle věci jsem komponoval v obraze a ty pak byly součástí toho záběru, ktorej si tam Martin Duba dohledával, a Tomáš si tam dělal ty svoje herecký etudy. Tam kde je na závěr ten mejdan šilenej, tak jsem nechal udělat takovou sochu - objekt, ktorej jsem chtěl používat i jako svoje vlastní umění, ale pak se to někde ztratilo. Takže jsem ty obrazy skutečně komponoval jako svoje obrazy no, to je pravda... Ale jak říkám, oni ti kluci nebyli úplně zvyklí na současný umění, nebo na přemýšlení o současným umění tý doby, takže to vnímali spíš jako možnost a dosazovali si tam i vlastní představy, jak by to mohlo vypadat. A já jsem nestál za Martinem a neříkal hele, tady to ber takhle nebo tady takhle. I když občas jsem tam někde stál....

Jak moc času jste měl na přípravu, protože v tom filmu je hrozně moc prvních, druhých, třetích, čtvrtých plánů a já, když se na to dívám znovu a znovu, tak se dívám stále víc dozadu a vždycky objevím něco nového.

To je zajímavý tohle. To bylo pro mě naprosto zásadní, aby to nebyla ta prvoplánová kulisa pro nějaký dialogy, nebo nějaký setkání. Protože já jsem chtěl...to jsem rád že to říkáte...jako pro běžného diváka je to nezachytitelný, ale vlastně si myslím, že to vytváří celou tu celistvost, nebo

celou tu kompoziční důraznost v tom, že věci, který vypadají, že už tam nemusí dávno bejt, že už jsou prostě neviditelný, tak že tam byly. Jsou tam takový hlouposti, jako třeba Gazik¹¹, kterej má na sobě záclonu. Nebo vzadu pod tím hřbitovem jsou takový podivný zbytky, fragmenty něčeho, který tam fungovaly. Nebo když stojí frontu na tu diskotéku, tak vzadu začne hulit úplně nesmyslně červeněj kouř. Nebo ten pseudorybníček s labutí, jak jsem říkal. A v tom kontrastu k tomu industriálnímu, šílenýmu prostředí to dostává takovej podivně poetizující prvek - absurdní, ironickéj zároveň. Takže takhle jsem si tam vyhrál. Byl jsem u toho v tý Ostravě celou dobu...tu ubytovnu jsem taky pojal hodně vizuálně, tak, aby fungovala se vším všudy, včetně nalepených novin na oknech...taková pseudo-kubistická lampa, která tam je. A takovýhle věci, který mě tam fungovaly velmi dobře, a myslím si, že pro ten film byly jako...jak to nazvat...něco co ten film dokázalo posouvat mimo samotnej příběh, jako by ta vizualita vlastně ten příběh vygenerovávala. Alespoň tak jsem to vnímal já coby člověk, který na tom neskromně pracoval. Kdyby tady seděl Martin Duba nebo Tomáš Vorel, možná by to jinak interpretovali. Já nevím...

Jak jste se bavili o světelné atmosféře?

Já se teď přiznám, že úplně nevím, jak se to svítilo. V Ostravě se tedy moc nesvítilo. Myslím v tom prostředí. A co se týká těch interiérových scén, tak do toho jsem moc nezasahoval. Jenom jsem zdůrazňoval akcenty, který jsou nebo by mohly být zřetelný v dalších a dalších plánech, ale že by se to nějak speciálně svítilo, to už si nejsem schopen vybavit. To už je strašně dlouho, a když nad tím teď přemejšlim, tak si vůbec nevybavuju žádné osvětlovače toho filmu. Ale jakože nikde, ani v těch interiérech - a tam muselo bejt něco. Nebyly tam žádný speciální efekty světelný. Tam jsme využívali často, teda v tý Ostravě speciálně, to reálný prostředí. Tam se nic nedosvětlovalo. V těch večerních scénách, třeba jak vypadnou z tý hospody a jdou tam, zpívaj tam a on tam potom čichá k těm vejfukům aut. To jsem taky teda vybíral ty auta včetně těch Volh¹², jako i barevně. Tak tam se asi svítit muselo, to by asi ta kamera nevzala. Tehdy nebyly tak super kamery filmový, ale nevím, no. My jsme totiž skutečně o tom Tarkovským mluvili s Martinem Dobou i s Tomášem Vorlem i s Václavem Marhoulem a chtěli jsme docílit toho, co on docílil - takovou podivně zelenkavě šedivou atmosféru těch jeho filmů, jako těch podstatnejch filmů. Všechny byly podstatný. Ale nepřišli jsme na to. On Martin s tím Tomáše říkali, že by to v laboratořích máchali v nějakých... máchali ty filmový pásy, takže tam to zkusej a nevyšlo to. Tam zkusili něco a nebylo to ono, takže se od toho upustilo. Ta Ostrava vyšla sama o sobě, ale oni to chtěli v celým filmu, aby to bylo. No a to už potom z technologickýho hlediska nevyšlo. Ale chtěli jsme prostě dokázat to co Tarkovskij, ale to už nevyšlo.

¹¹ GAZ 69, Sovětský terénní automobil

¹² Volha - Volga (rusky Bonra) byla značka automobilů vyráběna sovětskou firmou GAZ.

Jaký jsou kritéria pro to, jakou zvolit barvu?

Alespoň v mé případě a co se týká i obrazů, tak to je hodně intuitivní. To je opravdu intuitivní. Já jsem třeba byl v té místnosti, kde byla ta laboratoř a koukal jsem na ty zdi a přemýšlel jsem o tom, jak by to mohlo fungovat. A najednou se tam ty věci zacvakávaly samy. Tady je takhle stěna, která je z nějakýho podivnýho dekoru, tady jsou baňky, který jsou různě barevný a vzadu bude ten bílej, kónickej hasičák. To všechno vyplývalo z toho, že tam jste, koukáte, začínáte bejt pohlcovanej tím prostorem. A zkusit mu dát jakousi autenticitu, aby nebyla zaměnitelná, tyhle věci jsou přirozenou cestou bez nějakýho předem... Já jsem skutečně napsal, škoda já ten sešit někde asi ztratil, nevím. A tam jsem psal i ty barevný scény v těch ulicích toho prostředí. Jak by měly vypadat ty zdi, jak by tam měla bejt zelená stékající barva. Jak by měly vypadat interiéry. Jakou barevnost by měla mít kancelář, kde bude okno, kde budou sedět, na čem budou sedět. Jaký tam budou nebo nebudou kytky a všechny tyhle detaily, a to jsem měl skutečně rozepsaný. Pak jsem dlouho dohledával v těch rekvizitárnách barrandovskejch. Byli tam skvělí chlapi, kteří mi pomáhali nacházet ty věci. Bylo to fantastický se tím prodírat. Všema těma předmětama nashromážděnýma. A nebo v tom autoparku barrandovským. Tam jsem přišel a říkám - tohle auto, tuhle vázu, tenhle objekt. Tohle doděláme, tohle necháme udělat. Nechal jsem udělat asi deset desek, který nakonec se v tom filmu neuplatnily a tehdy mi Bouček¹³, producent říkal „Ty vole, to jsme tam promarnili deset tisíc nebo kolik a ty to tam nakonec nedáš?“. Tak říkám, hele já nevím, to se zeptej Tomáše, jemu se to tam nehodilo no. Potom na těch deskách vznikly některý moje obrazy, ty desky jsem si odkoupil od nich. Takže to je intuice, asi nějaká zkušenost, vizualita, která mi z té Ostravy zůstala. Já jsem tam žil deset roků. Pracoval jsem ne jenom v těch kasárnách, pracoval jsem ještě v NHKG¹⁴, tam jsem sbíječkou vybíjel žhavý kokily¹⁵. Pak jsem pracoval po vojně i jako kulisák, takže tyhle věci se nějak propojily a vznikla takováhle věc. Je pravdou, že kdyby tam byl někdo jinej a neměl tuhle přímou zkušenost, tak by to bylo možná víc umělý. Ale třeba ne, nevím...

To je synestezie.

Ano, tak by se to dalo říct. V tomhle smyslu, jestli to dobře chápu, je to ta podvědomá linka, která vytváří jakousi nadmetaforu, která dokáže ty věci propojovat v různých situacích.

Kandinskij¹⁶ ten mluvil o duchovnosti v umění.

No jo Kandinskij ...(smích).

¹³ Jaroslav Bouče - na filmu se podílel jako vedoucí produkce.

¹⁴ Nová huť Klementa Gottwalda.

¹⁵ Kokila je kovová, opakovaně použitelná nádoba, do níž se v hutích odlévá surové železo, ocel nebo jiný kov či slitina.

¹⁶ Vasilij Vasiljevič Kandinskij byl ruský malíř, grafik a teoretik umění.

Že v podstatě člověk slyší barvu a vidí zvuky. To znamená propojení mezi smysly.

Já jsem tedy velmi skeptické k té hudební sféře barev.

Orfismus¹⁷.

Jo jo v orfismu ok, ale nevěřte často umělcům, kteří říkají „ Tady vidím tu barevnou kompozici, jako symfonii“. Bach jako. Schoenberg¹⁸ taky maloval, ale ten dělal opravdu jako takový demony. Hudebníci jsou schopní si v tom něco najít, ale že by on to chápal (pozn. Kandinskij), jako nadspojení s hudební sférou těžko říct. Já jsem v tomhle trochu skeptické.

Tedy příklad, že je film skutečně výtvarným dílem. To říkal Vachek - „Mně nešlo malování, nemám hudební sluch, ale bavila mě malba, bavilo mě chodit do galerií, rád jsem četl, takže jsem to musel všechno syntetizovat ve filmu“.

Jak říkám, když to nevznikne, jako pseudo-artovej film, tak je to samozřejmě naprosto zásadní. Pro mě obraz ve filmu je zásadní. Samozřejmě vnímám i ten příběh a tak dále. Jak jsem říkal, včera jsem se koukal na Apokalypsu Coppolovu, tříhodinovou. Ta vizualita toho filmu je naprosto fenomenální. Se vším všudy i v tom násilí je ta vizualita. Já nevím, kdo to dělal vizuálně, to nevím. Tyhle věci cítil a bylo to pro něj naprosto zásadní. Když tam vidíte ležet hlavu s očima nahoru, zabíraný shora a tam se prolínají ty prolínačky s helikoptérami a ten snovej fantaskní svět. Dobrý režisér se pozná podle toho, z mého pohledu, že to umí vidět. To je něco, co je naprosto podstatný. To neznamena, že to musí dominovat, ne, musí to být integrální a ani by si toho člověk neměl všimnout a měl by to vzít jako určitou samozřejmost. Ale nikdy to samozřejmost není v tom filmu, vždycky to je stavěný předem v hlavách. U nás je to určitě Vlácil¹⁹, ten si kreslil a je to vidět v těch filmech, naprosto zásadně. To by mohl říct starej Pištěk k tomhle. To, že ty filmy zůstávají zaseklý v naší paměti x desetiletí, je daný tou vizualitou. Skutečně jo, jsem si jistý.

Z hlediska té vizuality to je tedy zřejmě primární lidskej smysl, ten zrak. Ono se to vlastně zaryje do hlavy, takže obraz je silnější než slovo.

No jistě tak, co jsou sny? Sny jsou vlastně ta vizualita, která je nějakým způsobem transformovaná do těch psychickéjch stavů a ta vizualita je naprosto zásadní. Ona je silnější než slovo.

¹⁷ Orfismus lze tedy chápat jako umělecký směr, pokoušející se vyvolat jiným způsobem vjemy, dojmy a pocity identické či příbuzné s uměním jiného typu.

¹⁸ Arnold Schoenberg byl rakouský modernistický hudební skladatel, hudební teoretik a příležitostný malíř.

¹⁹ František Vlácil, filmový režisér a scenárista.

Nedílná součást filmového obrazu jsou i kostýmy co se týče barevnosti a tvarů. Do toho jste nějakým způsobem zasahoval?

Kostýmy dělala Simona Rybáková²⁰, pokud si vzpomínám dobře a do kostýmů jsem nezasahoval.

Ani k barevnosti té scény a kostýmů jste neměl žádnou poznámku? Třeba, jako že tady máme nazelenalou zeď, bylo by dobrý to spojit s touhle barvou...

Ne, ne, ne kostýmy jsem skutečně neřešil. Já vim, mělo by to tak bejt, ale Simoně se možná podařilo vcítit do toho prostředí. Já nevím jestli četla tu mojí synopsi, ten můj elaborát. Ale myslím, že v kontextu toho, co tam je v těch kostýmech, že se trefila, že to tam je skvělý. Jsou tam záběry, který jsem chtěl...já jsem tam vytvářel takový znaky podivný, který tam jsou., takový pseudo-socialisticko futuristický. Jsou tam v mnoha záběrech i v pozadí. A to si myslím, že tam hraje i s téma kostýmama docela přesvědčivou roli. Tam se to prostě nějak seplo dohromady, ale neměl jsem ani vůli ani zkušenost, abych do kostýmů jakýmkoliv způsobem zasahoval. Ona ta bezprostřední zkušenost byla ještě z té doby, co jsme žili. Takže to byla taková podvědomá ponorná řeka, která se mezi nám spojila, a díky tomu Kouř je nejlepší film Tomáše Vorla (smích).

Vy jste říkal, že jste udělat ten sešit s představou barev a tak dále. Ukazoval jste i třeba nějaký kreslený podklady?

Ne nedělal jsem storyboard. Já jsem to psal v podstatě tak, jako bych psal nějaký příběh vizuální. Nejsem tak zdatnej kreslíř, kterej by tam udělal ty scény, ty jednotlivý obrázky za sebou. Já jsem jen vytvářel představu těch ostravských stínidel. Něco, co jsem zažíval na vlastní kůži denně, a jak říkám, šedesát procent se podařilo přibližně. Viděl bych tam i víc, ale myslím si, že ten popis byl tak explicitní, že si to mohl ten, kdo to četl, představit, jak je to možný snímat. A díky Martinovi Dubovi se to i podařilo. Já s téma klukama nebyl dřív, já s nima nespolečně pracoval. Znal jsem Vorlovy filmy, Martina jsem poznal důvěrněji až při natáčení. Tedy jsem s nima neměl předešlou komunikaci, kromě Václava Marhoulů z Tvrdohlavých²¹. Myslím si, že tam zpočátku spíše přemejšleli o Rónovi, protože Róna byl s nima blíž, kamarád. Byl jsem překvapenej, že vybrali mě jako pro ně neznámého, pro tu filmovou sféru. Vim, že těsně před revolucí to snad dostalo nějakou cenu, něco jako český Ivy, ale bylo to něco před tím těsně. Já jsem tam vedenej jako výtvarník filmu. Takže byla to super práce ve všem všudy. Měl jsem z toho takovej intenzivní pocit a dodneška to mám před sebou, jak ty věci vznikaly. Pamatuju si scénu z tělocvičny a říkám „Tomáši, hele tohle je tam důležitý“...

„Dobrý, tak ted' tam jsou herci ty vole..!“ (Smích)...Takže on si musel zvykat, nebylo to pro něj prioritní, ta vizualita jako taková. Ale pohltila ho, takže ji dokázal vstřebat a do toho filmu skvěle zabudovat.

²⁰ Simona Rybáková je česká kostýmní výtvarnice tvořící v oblasti filmu, televize, divadla a tance.

²¹ Tvrdohlaví byla česká umělecká skupina, která formálně existovala v letech 1987 až 2001.

Kdo měl právo veta?

Co se týká vizuality?

Ano.

On tam neměl nikdy možnost. Já jsem to postavil a v tom musel točit. (Smích)... On se tím skutečně tolik nezabýval, Tomáš. Přišel do toho prostředí a já jsem mu říkal, co vše má být ve scéně a co bude fungovat. A on už neměl šanci to žádným způsobem pozměnit. Protože nebyl čas, ale některé věci vynechal, jako například hada. (Smích)

Myslíte že tam je cítit podpis Jiřího Davida?

To je zajímavá otázka... Já mám pocit, že diváci nikdy dohledávají, kdo ten film vizuálně vytvářel. A je to chyba. Pro ně je důležitý režisér, možná kameraman nebo scénárista, ale nikdy... si všimněte, že když se baví o filmech, tak ten výtvarník je úplně vypouštěnej z toho. Úplně nesmyslně. Proto třeba ten Honza Kadlec, kterej je filmovej výtvarník, nebo architekt o tom teď chce vydat velkou mezinárodní knihu. V tom hledá to, že vizualita filmu je naprosto prioritní.

Myslíte si, že by filmy měly vznikat inspirací z obrazů?

„No tohle je vlastně obecně zajímavý fenomén, který já sleduju u současných filmů, když se na ně dívám. Já bych chtěl, nebo bych si přál aby, nebo vnímám teda u filmu, kdy režisér a kameraman cítí tu vizualitu. Kdy tam je ta vizualita vlastně ne dominantní, ale stejně rovnocenná, jako jsou herecké výkony nebo jako jsou dialogy a monology a tak dále. Je to naprosto zásadní. Já jsem třeba viděl teď naposledy Apokalypsu Copollovu²², ale ještě předtím jsem si pustil Pohrdání od Godarda²³ a tam je to naprosto zřejmý, tam ten obraz jako takovej má prostě dominantní sílu a je strašně na tom vidět. Například v tom bytě, kde probíhá obyčejný dialog Bardotky s tím Piccolim, tak to je už opravdu velmi přesně dohlédávaný i s těma detailama, který vypadají pro normálního diváka nepostřehnutelný, tak tam všechno hraje důležitou roli. Já se domnívám, že dobrý režisér, dobrý kameraman by měl s tím architektem filmovým zásadně spolupracovat. Předem si říkat, jak ty věci budou, a nedělat z toho nějaký artovej film. To je nesmysl, pokud to tedy není tak myšlený. I v dobrým, klasickým, neartovým, příběhovým filmu je ta dominance naprosto zásadní. Známěj film, jako třeba Čtverec²⁴, tak tam je třeba přímo citace spousty věcí ze současného umění, konkrétně od ruského performer, teď jsem zapomněl jeho jméno, kterej tam funguje jako pes a všechny tyhle věci tam hrajou strašně důležitý moment. Já si myslím, že i Lars von Trier hodně používal obraz jako

²² Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola

²³ Pohrdání (1963), Jean-Luc Godard

²⁴ Čtverec (2017), Ruben Östlund

dominantní sféru pro svoje šílenosti a tak. V tom, jak se jmenoval ten film...? Jak tam hraje ten Dafoe s tou Gainsbourg (pozn. Antikrist²⁵), tam je zase samozřejmě odkazů hodně na Tarkovského filmy a tyhle věci. Ale ten Tarkovskij, ten zásadně lpěl na obraze. Já, když jsem četl jeho vzpomínky a paměti, tak ten obraz je pro něj naprosto zásadní. Když tam shořel ten dům v Oběti²⁶, tak byl špatně snímán, tak to museli všechno dělat znovu. Takže to si myslím, že je hozená rukavice - Tarkovskij byl asi jedním z nejvíc. Možná ještě, ačkoliv to tak nevypadá, Béla Tarr s jeho Satanským tangem²⁷, sedmihodinovým, kde to je obraz od obrazu a má to naprosto úžasnou atmosféru díky obrazu!“

Díky moc za rozhovor.

Tak snad z toho něco vytáhnete.

²⁵ Antikrist (2009), Lars von Trier

²⁶ Oběť (1986), Andrej Tarkovskij

²⁷ Satanské tango (1994), Béla Tarr

2. Peter Greenaway

Britský filmový režisér, výtvarník, malíř a spisovatel. Narodil se v Newportu ve Walesu v roce 1942. Díky tomu, že studoval malířství, mají jeho filmy velmi osobitý styl. Je známý svým nekonvenčním a velmi experimentálním přístupem nejen k filmové tvorbě, ale i k umění a literatuře. Skoro každý jeho film se dotýká témat smrti, sexuality, lidské psychiky a umění. Jeho díla jsou velkou kombinací literatury, vizuálního umění a vyžadují aktivní zapojení diváka. Ve dvaceti letech začal studovat na Walthamstow College of Art, kde rozvíjel svůj výtvarný talent, který později uplatnil i ve filmech. Při studiích si osvojil základy kunsthistorie a věnoval se hlavně muralistické²⁸ technice. Po skončení výtvarné školy se dostal k filmu a u toho i zůstal dodnes. Inspiraci pro tvorbu svých snímků čerpá hlavně z barokních a renesančních obrazů. Mezi první filmové vlivy můžeme zařadit díla Ingmara Bergmana, Jean-Luca Godarda a Alaina Resnaise. Obdiv ve filmovém světě získal právě díky svým výtvarně laděným filmům. Tím se i odlišuje od konvenčních hollywoodských filmů.

„Film ale není výjimečná záležitost! Je pravda, že tak byl často prezentován – většina raných obhájců filmu z řad francouzských a belgických avantgardistů tvrdila, že film je zcela mimořádné médium, které dokáže naplnit i ty nejfantastičtější umělecké záměry. Podívejte se ale, co z toho vzešlo. Nějaká inovace? Kdepak, filmy, které vznikají, jsou všechny stejné a příšerně nudné. Slouží primárně k tomu, aby dospělým vyprávěly pohádky na dobrou noc – tedy to, co daleko lépe zvládá literatura.“²⁹

Peter Greenaway

Jako jeden z prvních počinů natočil krátký snímek Okna (1974), kde si ve stopáži čtyř minut klade otázku rámu filmového a výtvarného. Rám použitý ve filmu jako okno je podružný, až sekundární. Daleko více se zde zajímá o střihovou skladbu, tedy spíše o přerámování pomocí dynamického střihu. Výtvarné umění a jeho použití najdeme v každém snímku, který tento režisér natočil. Pokud bych se měl zaměřit jen na jeden jeho film, určitě by to byl film o Rembrandtově Noční hlídce. I z důvodu toho že malí, který režiséra inspiroval, je velmi známý Neříkám, že si ho každý dokáže zařadit do období baroka, ale určitě se alespoň ví, že to byl malíř. U tohoto filmu je jasně vidět navázání na barokní mistrovské umění se světlem. Šerosvity ve stylu Rembrandtova černého temného pozadí provázejí skoro každý záběr. Určitě to nebylo snadné natáčení, jelikož bylo nutné přiblížit se ke stylu tohoto slavného malíře. Režisér se zde snažil rozklíčovat různé prvky a symboly přítomné v obraze Noční hlídka a interpretovat je z pohledu filmového tvůrce. Klade si otázku vztahu Rembrandta ke spiknutí a postupně dekoduje veškeré postavy a předměty znázorněné v obraze, které by pomohly prolomit tajemství tohoto obrazu. Je to typický

²⁸ Muralismus se zaměřuje na vnitřní i vnější vyzdobu veřejných budov s monumentálními nástěnnými malbami.

²⁹ <http://cinepur.cz/article.php?article=2012>

Greenawayův film kde režisér chce, aby i divák aktivně přemýšlel a snažil se priknout do nitra jednoho z nejvýznamnějších obrazů světového umění.

„Rembrandtova Noční hlídka je fascinující cestou do světa umění šerosvitu a velkých pláten, ve kterém se odráží krutost doby a nebezpečný život geniálního umělce.“³⁰



Obr. Peter Greenaway při natáčení filmu Rembrandtova Noční hlídka³¹

³⁰ <https://www.artmap.cz/rembrandtova-nocni-hlidka/>

³¹ https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-4-issue-1-autumn-winter-2008/darkness-visible/

2.1. Rembrandt Van Rijn

Tento holandský malíř, rytec a grafik celým jménem Rembrandt Harmenszoon van Rijn se narodil v roce 1606 v Leidenu bývá zařazován do Gouden Eeuw, tedy nizozemského zlatého věku. Jeho rodina vlastnila mlýn, otec byl mlynář, matka pekařka, rodina tedy byla slušně zaopatřená. Mladý Rembrandt se učil u zkušenějších mistrů malířů, ale postupně si vytvořil vlastní styl. Dokonalé technické zvládnutí figurálních maleb, které měly navíc v sobě i pohyb je typické pro jeho dílo. Při pozorování jeho obrazů můžeme vidět určitou plasticitu vytvořenou právě pohybem a hlavně pro něj signifikantním bravurním šerosvitem. Vrásky, zkroucené tváře, vepsané stáří v obličejích – to vše působí velmi hmatatelně v kombinaci s použitím náhlých, lokálních kontrastů, které jsou doplněné o polostíny. Světlo je vždy postavené do kontrastu se stínem, a tím nám vzniká skoro až realistická malba.



Obr. Poprsí muže v orientálním oděvu / Rembrandt van Rijn.

Obr. Stařec v bohatém šatu / Rembrandt van Rijn.

Obr. Uziáš stížený malomocenstvím / Rembrandt van Rijn.

Fascinovalo ho stáří, proto hodně jeho obrazů zpodobňuje starce začtené do knih, či meditující učence. Z jeho pláten můžeme pocítit velkou pokoru, nekonvenčnost a vroucnost. Velký důraz dával na oblečení a jeho barevnost. Ve velkém počtu jeho obrazů nacházíme často červenou barvu. Vlastně i temnosvitné tóny obsahují náznak červené. Jeho první zakázka na obraz byla od tehdejšího doktora Tulpa, kterého zachytil při přednášce anatomie, doprovázené pitvou těla mrtvého trestance. Toto dílo bylo umístěno dlouhou dobu v cechu chirurgů v Haggu.



Obr. *Hodina anatomie doktora Tulpa / Rembrandt van Rijn.*

Dostával další a další zakázky, kde maloval vyobrazení z Pašijí, velmi dobře se vyznal v ikonografii. Pokud se podíváme na výjev z pašijí a tedy třeba na obrazy Krista na hoře Olivetské a v porovnání s Mistrem Třeboňského oltáře, nebo Mistrem Vyšebrodského oltáře jde o úplně jiné uchopení tématu. nemluvím o rozdílu barokního a gotického stylu malby, ale spíše o novátorství ve vizi. Na obraze nevidíme, jak se Kristus modlí až mu kane krvavý pot z čela vstříc velké hoře, kterou musí pokořit. Vidíme posun v ději, kdy Rembrandt se již dívá dál a znázorňuje bitvu, která se odehrála po zradě Jidáše a vidíme vojska, která se snaží zajmout Ježíše. Tohle je vlastně velmi zajímavé, i když oba tyto malíře od sebe dělí stejný počet let, jako když se my dnes díváme na Rembrandtův obraz.. Jak byste to znázornili v dnešní době? Na tomto příkladu je velmi dobře vidět, jak přemýšlel. Nekopíroval, ale snažil se najít v tématu něco svého, dal tam svou emoci a vizi, jak by mohlo probíhat zatýkání Ježíše, a vynechal klasické modlící se postavy nebo spící apoštoly. Vše je zahaleno do temného nočního hávu s bodovým světlem a na obraze je vlastně velká bitva.



Obr. Kristus na hoře Olivetské / Rembrandt van Rijn.

„Jako umělec měl plno nápadů, což vysvětluje skutečnost, že se u něho setkáváme s tím, že pro jeden a týž námět vytvořil často rozmanité skici; také jeho obrazotvornost, pokud jde výraz tváře, postoje a oděvy jeho podobizen, byla nevyčerpateľná. Z toho hlediska je hoden větší chvály než kdokoliv jiný, zvláště ve srovnání s těmi malíři, vteřina svých obrazech ztvárňují stále tytéž tváře a tytéž oděvy, jako by všichni lidé byli blíženci. V tom skutečně překonal všechny ostatní; neznám nikoho, kdo by do svých studií téhož námětu vnesl tolik obměn a tolik rozmanitých aspektů.“³²

³² Rembrandt - Giovanni Arpino / Paolo Lecaldana - Odeon - 01-510-81. 09/15.



Obr. Noční hlídka - Rembrandth van Rijn, 1642

Zaměřil bych se na obraz „Noční hlídka“, původně pojmenován jako "Posádka kapitána Franse Banninga a Willema van Ruytenburcha“, jelikož po jeho domalování vzniká určitý tvůrčí předěl v umělcově tvorbě, začíná malovat ponurejší a o poznání více surové obrazy. Má to svůj důvod, protože v ten čas mu zemřela žena Saskie.. Snad i proto, že Saskie při tvorbě tohoto obrazu umírala, byla do něj namalována postava dívky v bílém hávu nápadně připomínající anděla, která je nejkontrastnějším bodem obrazu. Možná je to právě Saskia, ale to je pouze má spekulace. Každopádně finální podoby se nedožila. Na tomto obrazu je vidět barokní dramatičnost, malíř kterou dosáhl pohybem, jasným a šerosvitem. Každý má své místo a své světlo, nejdůležitější postavy jsou v popředí a dominují obrazu. Jsou to právě již zmínění kapitáni, kteří si obraz objednali, a chtěli se tím zapsat do historie jako obránci města.

Tento obraz se stal jedním z nejznámějších a nejvýznamnějších obrazů nizozemského zlatého věku. Je to vrcholné dílo barokního umění, které posouvá dřívější tradiční malířství zas o kousek dál. Zobrazuje skupinu měšťanů, milicí, vojáků kteří jsou vyobrazeni na noční stráž. Má velmi živé barvy a pohrává si s plány i díky kontrastu, čímž odraží důležité popředí od druhotného pozadí. Důležité postavy jsou pod ostrým světlem, které se pomalu line do tmavšího pozadí, kde jsou postav brány spíše jako stafáž k docílení plnosti a chaosu. Celkový dojem působí velmi dynamicky a pohyblivě a právě to bylo tehdy velmi neobvyklé a inovátorské v porovnání s portréty té doby. Toto dílo je dodnes pýchou nizozemského umění a příkladem barokní malby, ale také zobrazení společenského žití a trochu vzpourou mezi výtvarným uměním a mocností té doby.

2.1.1. Film Rembrandtova Noční hlídka



Obr. Film Rembrandtova Noční hlídka, režie Peter Greenaway, 2007.

Tento film od Petera Greenawaye jsem si vybral kvůli jeho vizuální podobě, kdy se kameraman a hlavně režisér snaží maximálně přiblížit světelnou atmosféru plátnům velkého mistra. Je to z toho opravdu na první pohled vidět. Velká dávka šerosvitných záběrů, zlatavých a bohatých lučních a lesních exteriérů, které jsou vždy brány v protisvětle. Zajímavostí na tomto filmu je kombinace ateliéru a právě zmíněného exteriéru, kdy ateliér výrazně převyšuje co do počtu záběrů. Ateliérové záběry jsou velmi netradiční, je to stylizace s obřimi stěnami a občas až maximalizovanými předměty v obraze. Kupříkladu postel je opravdu monumentální, drží si svou výsostnou pozici uprostřed obří haly plné oken za nimiž jsou záblesky právě probíhající bouřky. Tyto záblesky nám dotvářejí kontrast v poměru světla ve scéně. Film je točen na formátu cinemascope - 1:2,39, čím se blíží rozsáhlosti pláten. Záběrování je tvořeno většinou velkým celkem, a tím působí jako obraz samotný. Mnoho portrétních záběrů ve filmu není a když ano, tak to má svůj důvod. Není to tedy točené jako klasický film, na který je člověk zvyklý, spíše bych řekl, že je to kombinace divadla a filmu za doprovodu vážné hudby. Je to hraný film, ale působí spíše jako dokumentární rekonstrukce Rembrandtovy práce na zmíněném obraze.



Obr. Film *Rembrandtova Noční hlídka*, režie Peter Greenaway, 2007.

Je to velmi netradiční a neokoukané, dodržuje se zde barevnost čerpaná z Rembrandtových pláten, tedy převládající tmavě červená, které se co do sytosti promění, až když postava vstoupí do světla. Hodně práce rovněž se zlatavou barvou. Co je v záběrech nepodstatné, je skryto v šeru nebo omezeno na pouhou siluetu.. K docílení atmosféry je také používáno kouře, ať už je použit cíleně, že je vidět zdroj v obraze nebo jako mlhovina, která skrývá nepodstatné věci a vytváří pomyslný rám pro naše zorné pole. Dynamika postav a jejich pohyby a gesta jsou velmi podobné originálním malbám. Vlastně by se dalo říct, že Peter Greenaway nastudoval daný obraz a domyslel si jeho dějový začátek, uprostřed nabídne obraz samotný a opět ho dějově dokončí podle své vize. Je to práce s pohybem a taky velkou fantazií, kterou nám nabízí jako možnost vnímání jednotlivých pláten, která můžete spatřit v galeriích po celém světě. Celý Rembrandtův příběh, který hraje ve filmu hlavní roli, je smyšlený jak co do umělcova charakteru, tak i situací, které nám režisér nabízí jako variantu malířovy osobnosti. Podle filmu mistr nechtěl vůbec *Noční hlídka* malovat, byl donucen svou ženou, která ho popoháněla, až se do toho obrazu nakonec sám zamiloval. Postava Rembrandta je charakterově velmi volnomyšlenkářská, vtipkující a taky vulgární. Žije si v iluzivní světě ve své hlavě, což je velmi dobře vidět, když mu umře žena a on jí portrétuje na posteli. V této chvíli, již jako s mrtvou vedl dialog, kde jí říkal, že je sice mrtvá, ale namaloval ji, čímž ji nechal zase ožít. Hlavní herec má několik výstupů, kde mluví přímo do kamery k divákovi o osobě, většinou o ženě, která stojí po jeho levém boku. Žena občas na nějaké poznámky zareaguje, a to grimasou nebo i dialogem. Takto tvůrce dostává do děje samotného diváka. Zajímavé je, že tyto filmové obrazy jsou vždy černobílé.



Obr. Film *Rembrandtova Noční hlídka*, režie Peter Greenaway, 2007.

Tím nemyslím, že je to zaznamenáno na černobílý materiál, ale scéna a kostýmy jsou utvořeny barevně tak, že to budí tento dojem. Jediná barva v takové scéně, je barva pleti a jen ojediněle je tam drobný detail žlutého jablka nebo sklenička červeného vína. Jsou to jediné filmové scény, kde je cítit spíše vliv režiséra, než že by na vás působil Rembrandtův obraz. Vulgárně nazváno „zcižovák“, filmové vložky (např. nové ženské postavy) přidané do života malíře ve í filmovém vyprávění. Při představování obrazu objednatelům označí umělec všechny za vrahy kvůli ututlání vraždy a řekne jim, že vrah je skryt v obraze. To velmi popudí přítomné a začnou si utahovat z obrazu, že je to bezcenná čmáranice, která nedosahuje kvalit italských malířů. A později se snaží obraz zatajit a zničit kvůli možným důkazům. Na obraze je skryt i sám Rembrandt, a to v pozadí, kde je vidět pouze kousek čela a jedno oko. Takto pojatý smyšlený příběh jen dodává na kvalitě režiséra filmu. Na základě jednoho obrazu napíše dvouhodinový film, jako detektivku od Agathy Christie³³. V jednom rozhovoru pro Českou televizi, konkrétně vedl rozhovor Marek Eben, se nechal slyšet, že „Herci jsou jako dobytek, který potřebuje svého pastýře“³⁴. Velmi poetické a pravdivé, ale dá se to aplikovat i na jiné profese. Celý film se odehrává na pár lokacích, které jsou mimořádně perfekcionistaicky postavené a prokomponované do nejmenšího detailu, aby co nejvěrněji napodobily zátiší a místa na originálních plátnech. Vlastně bych řekl, že vizualita celého filmu daleko převyšuje příběh, který je pro mne jako diváka druhotný. Za kamerou stál Reinier van Brummelen, který se toho zhostil s velkým citem a na výsledku je to velmi vidět.

³³Britská spisovatelka známá pro své kriminální a detektivní příběhy.

³⁴ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/208522160100035/>



Obr. Film Rembrandtova Noční hlídka, režie Peter Greenaway, 2007.

Obrazem mi film místy připomínal Barryho Lyndona od Stanleyho Kubricka, kterého jsem popisoval ve své bakalářské práci, nebo Soupeře od Ridleyho Scotta. Režijně se srovnat nedají, obrazově místy ano. Nesmím opomenout výtvarné řešení, architekta a scénografa, který na tom má velký podíl, tím je Maarten Piersma, který byl za tento film nominován v soutěži Polish Film awards, ale bohužel zůstalo jen u nominace.

U Petra Greenawaye musíme zmínit i jeho dřívější výtvarné filmy, které ho vynesly na světlo kinematografie, tedy Umělcova smlouva (1982), jež vzbudila velký mezinárodní ohlas a zařadila režiséra na čestné místo mezi elitou. Dále filmy Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec a v neposlední řadě Prosperovy knihy.

3. David Lynch

Americký filmový režisér celým jménem David Keith Lynch je mimo jiné malíř, vizuální umělec, scénárista a částečně herec pocházející z Missouly ve státě Montana. Jeho Alma mater je Pennsylvánská akademie výtvarného umění - je tedy vystudovaný malíř, k filmu se dostal později. A právě pro jeho počáteční malířskou kariéru jsem si ho vybral do této práce. Pracuje s podvědomím diváka a servíruje mu matoucí nálož imaginace, která se utápí ve snech v podobě magického realismu. Sen je jeho hlavním výrazovým prostředkem, pracuje s ním skoro v každém filmu. Jeho filmy se nesledují, ale prožívají. Velké části diváků můžou připadat nestravitelné a při tom mnohý z nás je tak trochu voyeur, který ve skrytu rád sleduje nekomfortní situace, ve kterých se ocitají druzí. Režisér většinou odkrývá osobnostní nedostatky a živí ho zmar lidského konání. Není to úchylnost, ale čistá radost objevovat a šokovat. Proto jsou jeho filmy jen těžko stravitelné pro běžné publikum a většinou nemají tak vysokou návštěvnost, snad to autor ani neočekává.

„Nápad, se kterým pracujete musí mít dostatečnou sílu, aby vás pošťouchnul dopředu, protože vše, co následuje, je už jen princip akce a reakce...Pak se k tomu zas posadíte a pozorujete. A najednou vyskočíte ze židle a víte naprosto přesně, jak dál. To je akce a reakce...Žít uměním tedy vlastně znamená svobodu v tom, že máte dost času na to, aby se ony věci mohly stát.“³⁵

David Lynch

Pracuje s filmem jako s médiem, které může modifikovat dle sebe, svobodně, bez jakýchkoliv pravidel stejně jako když maluje na plátno. V jeho snímcích najdeme známky figurálního expresionismu ve formě Francise Bacona, ale také rysy surrealismu. První velký úspěch slavil filmem Sloní muž, který natočil v roce 1980. Tento snímek vystřelil introvertního Lynche do řad hollywoodských režisérů. Sloní muž by mohl mít určitou spojitost s nemocí jeho setry, která se narodila s tzv. koňskou nohou. To je čistě má domněnka. Možná i proto vidí krásu v ošklivosti, ovšem co je ošklivost? To je subjektivní věc každého jedince a určité vzory ošklivosti nejsou. Ošklivé je pro nás to, na co nejsme zvyklí, co vybočuje z našich standardů. A právě stím tpracuje tento režisér. Ukazuje věci, o kterých se ví, ale nemluví se o nich nebo se o nich mluvit nechce. Příkladem je třeba psychické týrání a bití žen, mučení, různě znetvořené tváře či jiné tělesné modifikace a celkově odkrývání společenského tabu. Velkou roli v jeho filmech hraje právě výtvarno a to ať v podobě atmosféry různých lokací a nebo herci samotní, kteří jsou barevně sladění s prostředím ve kterém se nacházejí. Velkou dominantou je opět červená barva se kterou nakládá velmi chytře a nenadužívá jí. Když řeknete jeho jméno, většina lidí si ho spojí právě s filmem, ovšem malování, kreslení a tvorby grafických listů se nikdy nevzdal. Je tomu právě naopak; v dnešní době prokrastinuje spíše právě ve filmu a více se věnuje výtvarnému umění.

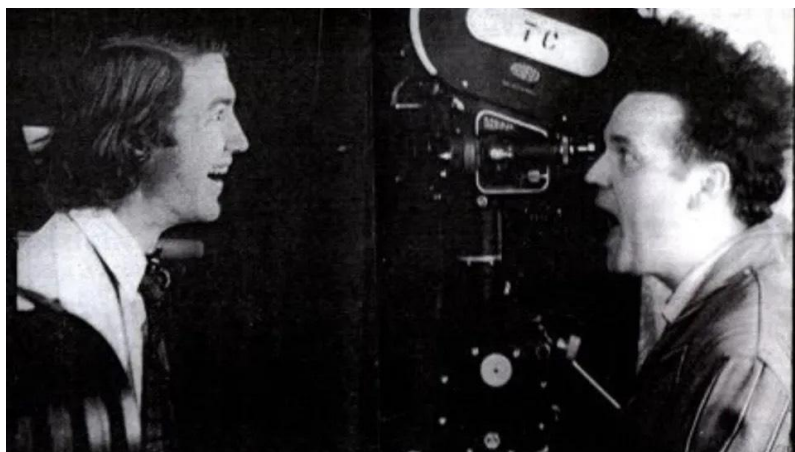
³⁵ <https://artrevue.cz/david-lynch-malir-a-grafik-natocil-film-o-litograficke-dilne/>

David Lynch se začal věnovat meditační technice, která se nazývá Transcendentální meditace. Tato technika používá speciální zvuky, jakési mantry ke zklidnění mysli. Možná i to je důvodem jeho hloubavých a niterných filmů, či obrazů a grafik. Uvedu zde citát mentora této techniky, který mluví za vše.

„Mysl je jako oceán a jako v oceánu jsou povrchové vrstvy aktivní a hlubší úrovně jsou tiché. Myšlenka začíná z nejhlubší úrovně vědomí, z nejhlubší úrovně oceánu myslí, jako bublina začíná na dně moře. Jak bublina stoupá, postupně se stává větší. Když vyjde na povrchovou úroveň vody, vnímáme ji jako bublinu. Bubliny myšlenky se tvoří v proudu, jedna za druhou a mysl je trénována, aby zažila přicházející bublinu v ranějším a ranějším stadiu jejího rozvoje. Když pozornost dosáhne úroveň zdroje myšlenky, procestovala celou hloubku mysli a dosáhla zdroj tvořivé inteligence v člověku.“³⁶

Mahariši Maheš Jógi

Technika této meditace je prý pro obyčejného člověka střední třídy nedostupná, jelikož je velmi finančně náročná. Ale zanechme ezoteriky a vraťme se zpět k tématu. Tento velikán filmového průmyslu byl oceněn řadě festivalů, a to jak za filmy samotné, tak za celoživotní přínos kinematografii. Na Academy Awards měl 4 nominace a v roce 2020 dostal od akademie Oscara za celoživotní dílo. Na festivalu v Cannes v roce 2001 obdržel jeho snímek Mulholland Drive cenu za nejlepší režii. Měl nespočet nominací a ocenění na řadě prestižních festivalů, které všechny nebudu uvádět, protože by to zabralo půlku stránky.



Obr. David Lynch, fotka z filmu *Mazací hlava*.

³⁶ YOGI, Maharishi Mahesh. *Bhagavad-Gita: A new translation and commentary*. Fairfield, Iowa USA, MIU Press Publication U1-17-975, 1976. ISBN 0-89186-000-2.

3.1 Francis Bacon

Britský figurativní malíř, narozený v Dublinu měl velmi netradiční styl malby, který je na první pohled až hororový. Než přešel na cestu malíře, absolvoval dlouhou cestu napříč Evropou a hledal práci ve které by se uplatnil. Neměl žádné výtvarné vzdělání, byl to vlastně samouk a Živil se příležitostnými pracemi, také jako bytový dekoratér a navrhoval doplňky pro domácnosti. Velmi ho ovlivnila návštěva pařížského muzea, kde spatřil obrazy od Pabla Picassa. To byl první impuls k jeho tvorbě coby malíře, bohužel se potýkal s neúspěchem, když jeho společné i samostatné výstavy nedosáhly žádného ohlasu. Odmítli ho na surrealistické výstavě v roce 1936, a tím úplně pohřbili jeho zápal pro malování, tehdy se na čas stáhl z uměleckého prostředí. malířství se začal aktivně věnovat až ve čtyřiceti letech.

Náměty pro své obrazy čerpal z pláten starých mistrů a transformoval je do netradičních tvarů, vklíněných do železných konstrukcí či skleněných ploch. Velkou inspirací mu byly i filmy a fotografie, někdy i rentgenové snímky, které svou vlastní invencí přetvořil v nové plátno. Hodně ho ovlivnili malíři jako Van Gogh, Velázquez, Manet a třeba i Michelangelo. Figury na obrazech mají většinou znetvořené obličej a těla ve sklíčených, křečovitých polohách. Použití palety barev v obrazech je velmi netradiční a slouží pro posílení emocí z výjevů na plátně. Některé jsou barevností čistě syté barvy, bez jakýchkoliv podtónů, jiné jsou pastelově hravé, nebo kombinované.

Na otázku zda navštěvoval nějakou uměleckou školu školu, Bacon odpovídá: „Ne, díkybohu. Byli by mě tam naučili zbytečné techniky, nechtěl jsem o nich nic vědět. Chtěl jsem najít svou vlastní techniku, protože když chcete zkusit něco nového a odlišného, tak nemůžete použít staré techniky. Musíte pracovat svým vlastním způsobem. A tak jsem se učil metodou pokus-omyl. Prostě jsem to zkoušel, to je všechno.“³⁷

Francis Bacon

Velkou posedlostí byla jeho slabost pro Velázquezův portrét papeže Inocence X., kterého až padesátkrát reprodukoval ve svém výtvarném duchu. Zde Vám nabídnu pouze jednu jeho přetvořenou malbu. Výrazné barvy a modifikace trůnu i obličej samotného vyvolávají nepříjemné pocity hrůzy. Jeho studie obrazu přetvořená do vlastní podoby nabízí papeže s otevřenou pusou a ďábelským výrazem ve tváři sedícího na trůnu ze zlatavé kovové konstrukce.

³⁷ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/34750-francis-bacon/>



Obr. Vlevo obraz od Diega Velázquezé, vpravo obraz od Francise Bacona - Inocenc X.

Celý obraz je překryt jakýmsi stékajícím vodopádem kombinovaných barev, taková snová clona působící, jako když se díváte přes zapršené sklo v autě. roucho, do něhož je papež oděn, je ve fialových tónech. Velázquezův obraz papeže vyzařuje určitou moc a sílu, zatímco papež od Bacona znázorňuje zuřivost, uzavřenost, bezmoc a jistou posedlost. Nevím, jestli si toto moderní umění dokážu představit, jak visí u mne doma na stěně a zda bych se na něj nedíval s každodenním strachem.

„...křičící papež, zuřivý zlostí a bolestí, je jednou z největších - a nejproblematičtějších - britských maleb...Baconův portrét papeže je pokusem znovuobjevit Velázquezovu malbu způsobem, který by měl svoji platnost v polovině 20. století. Výsledkem je zdrcující zobrazení existenciální úzkosti v moderním světě.“³⁸

³⁸ Umění - velký obrazový průvodce -str. 565, ISBN 978-80-242-4494-5



Obr. Francis Bacon - *Tři studie k Ukřižování*, 1962.

Neopomenutelné dílo, které je neméně důležité, je triptych pojmenovaný *Tři studie k Ukřižování*. Už jen forma, jakou je obraz koncipován, tedy tři plátna vedle sebe, navazující dějovou linkou, vychází z renesančních oltářních obrazů. Člověk je zvyklý na vyobrazení Krista a jeho ctností či apoštolů sledujících jeho kroky. Ovšem u tohoto malíře najdete zas jen zmar, znetvořené lidi, běsy, temné stíny, a to vše na podkladu sytě červené barvy krve. Tedy spíš chce vyobrazit lidskou malost a zlobu ve světě, než opěvovat lidstvo samo.

„V malbách ukřižování se světci často objevovali u paty kříže. Zde je temný, mysteriózní stín v popředí před ukřižováním na pravém panelu. Naznačuje snad, že není žádná spása, pouze smrt.“³⁹

Francis Bacon, tedy často naráží na lidské nedostatky a děsivé výjevy stejně jako David Lynch ve svých filmech. Když se podíváme hlouběji na Lynchovu tvorbu, uvidíme až zarážející podobnosti. A není to jen v tom, že by si vypůjčil stylizaci jeho pláten, ale i v tématech, které si vybírá, a jak s nimi pracuje. Jisté vlivy tam tam lze spatřit na první pohled, ale o tom se více rozepíšu v další podkapitole.

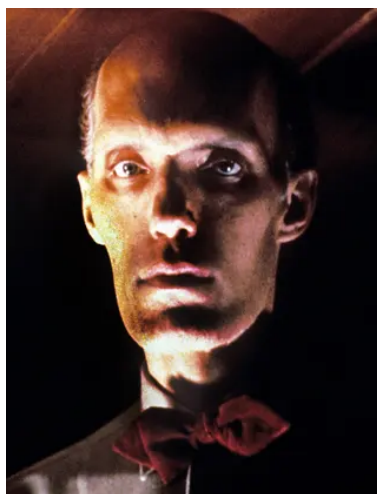
³⁹ Umění - velký obrazový průvodce - str. 564, ISBN 978-80-242-4494-5

3.1.1 Filmy Davida Lynche inspirované Francisem Baconem



Obr. Vlevo je seriál *Městečko Twin Peaks*. Vpravo vidíme výsek obrazu Francise Bacona.

Asi nejvíce podobností vidím v *Twin Peaks* v nové řadě z roku 2017. Zde je vidět mnoho filmových obrazů, které se nápadně podobají právě plátnům Francise Bacona. Červená místnost a postavy v ní jsou převzaty z obrazu, který jsem popisoval v kapitole předešlé a tedy *Tři studie k Ukřižování*. Trpasličí muž, kroutícím se před kamerou a v pozadí žena v černém. Vše pečlivě zapracováno do surreálně laděného snového příběhu. A právě většina snových pasáží nebo vizí je podložena expresionistickým výtvarným stylem, podobou barev a postav malířova plátna. Postavy s tělesnou deformací, větší proporcí hlavy neúměrnou tělu, nebo obři s vysokým čelem.



Obr. Seriál *Městečko Twin Peaks*.

Širokým objektivem, který je velmi blízko u hlavy postavy, docílíme ještě větší deformace díky sklenutí obrazového pole, čímž se nám zdůrazní pocit nereálnosti a hrůzostrašnosti v už tak děsivě vybraném obličejí herce. Svícení s přeexpozicí na druhé polovině tváře, nebo svícení odspodu nám udělají další efekt velikosti a zdůrazní nadočnicové oblouky a postava je dominantní. Podhledem posílíme efekt síly, moci a nadřazenosti.



Obr. Francis Bacon - Tři studie autoportrétu, 1979.

Dalším výrazným prvkem jsou portrétní záběry herců s otevřenou pusou, křičících stejně jako na obrazech zobrazujících papeže Inocence X. Vždy v modifikovaném, různě barevném osvětlení, které umocňují emoci postavy. Ke zdůraznění je použito přeexpozice ve tváři, ať už jsou to reflektory auta, nebo lokální svítidlo ve scéně. Tímto stylem svícení dosáhneme skličujícího efektu a nepříjemné nejistoty. Je to reálné světlo i když aranžované, tak, aby efekt vynikl, ovšem divák se velmi dobře vcítí do situace postavy, jelikož to zná z každodenního života. Poměr světla ve tváři, tak typický pro skoro každý film, jde stranou a přichází svícení, nadneseně řečeno dokumentární, realistické nebo snad lepší výraz - praktické. Ve filmech Davida Lynche se křik objevuje skoro v každém filmu a je to důležitý výtvarný prvek. Pro ukázkou a srovnání jsem vybral filmy *Lost Highway* (1997) a *Inland Empire* (2006) v porovnání studie portrétů, nejčastěji portrétované osoby Francise Bacona papeže Inecnce X., či vlastních autoportrétů.



Obr. Horní řada - Studie portrétů (Francis Bacon) / dolní řada - Film *Lost Highway* (1997), *Inland Empire* (2006).

Surrealismus ve snímcích jako *Elephant man* (1980), či *Mazací hlava* (1977) v podání podivných patvarů, nebo modifikovaných tváří je patrný. *Sloní muž* je film, který je založen na skutečném příběhu Josepha Merricka, který trpěl vrozenou vadou obličeje. Nemůžeme tedy úplně říct, že by zde Lynch použil jako mustr jeden z portrétů od Bacona, ovšem jisté podobnosti tam jsou, nebo minimálně ve volbě příběhu, který se opět opírá o krutý lidský osud. Merricka kvůli jeho deformaci lidé nazývali „Sloní muž“ a většinou sloužil jako živá atrakce, kuriozita, kterou jste mohli za peníze vidět. Je to vlastně hrozný příběh, ale režisér ho pojal z druhé strany a tedy hledal vnitřní krásu a intelekt tohoto muže. Je to Lynchova forma připomínající *Quasimoda* a v kontextu s ním dav vysmívající se odlišnosti. Vytvořil atmosféru, která přesně odráží jeho charakteristický styl a nadpozemskost. Snímek získal mnoho uznání za herecké výkony i vizuální zpracování. Měl osm nominací na Oscara.

„Je úžasné, když si představíte, že každý divák vnímá fotografii či film velmi rozdílně. Někteří z nich se velmi blíží mému původnímu záměru; nicméně někteří jsou mu na míle vzdáleni. Když se dívám na film nebo na fotografii, tak vlastně nikdy o ničem takovém neuvažuji, obzvláště pokud mne ta práce zcela vtáhne a já pak přemýšlím o tom, co vlastně vidím. Dokonce bych si až dovolil tvrdit: čím abstraktnější, tím lepší.“⁴⁰

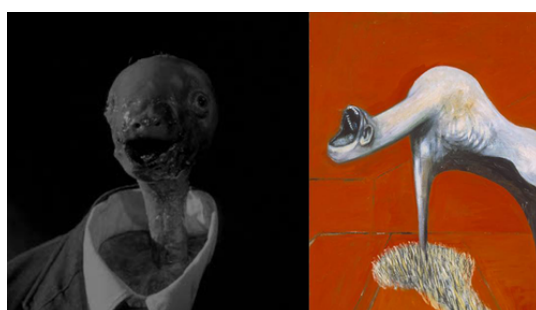
David Lynch

⁴⁰ David Lynch: nové fotografie, artmagazin.eu, 2008-10-22, 2011-03-23.



Obr. Francis Bacon - *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944).

Mazací hlava je plná surrealistický výjevů, prolínaček a animovaných pasáží která nám připomenou Jana Švankmajera. Hrůzný příběh mladého páru, kterému se narodí „dítě“ vypadající jako monstrem, je plný alternativních realit, působí velký emoční a psychický nápor, vzbuzuje pocity úzkosti, deprese a čiré zoufalství. Tak by se tento snímek dal popsat v pár větách. Ovšem má to kouzlo absolutně čistého filmového surrealismu, jak ve zvukové, tak po filmové a výtvarné stránce. U toho filmu podle mého soudu nejde o pointu, ale čistě o jeho dopad na naši psychiku. Film je koncipován tak, že pokud jste jednotlivé pasáže navzájem přeházeli nebo se dívali od půlky filmu a pak se vrátili na začátek, nepoznali byste rozdíl.

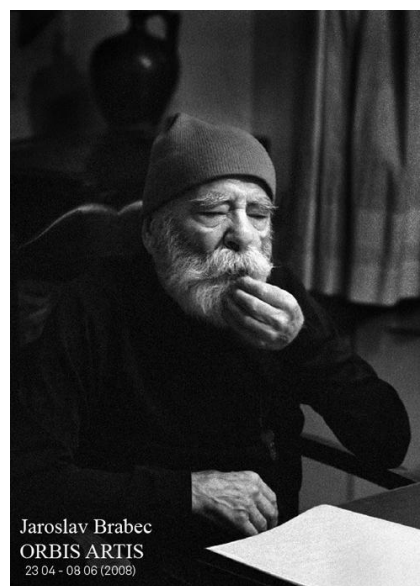
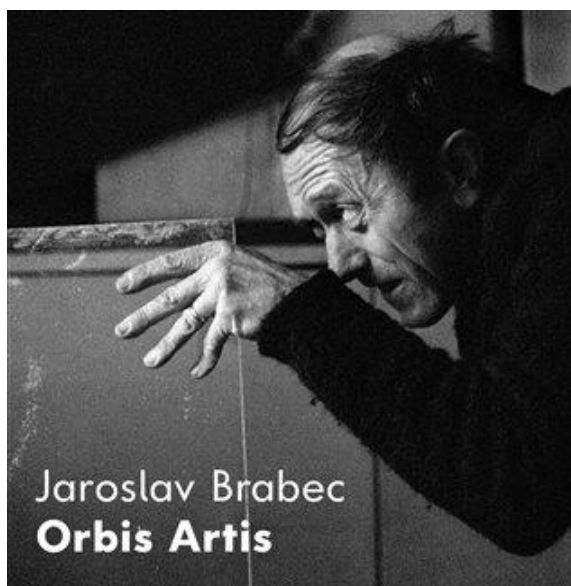


Obr. David Lynch - Snímky z filmu *Mazací hlava* (1977) / obr. Dole srovnání filmu a plátna.

4. Jaroslav Brabec a Josef Váchal

Český filmový režisér, kameraman, fotograf, vysokoškolský pedagog, aktuálně vedoucí katedry kamery na FAMU a sběratel umění. Narodil se v Československu roku 1954. Držitel tří Českých lvů za kameru, konkrétně za filmy Krvavý román, Kuře melancholik a Andělská tvář a další dva za nejlepší televizní film (Americké dopisy) a za nejlepší výtvarný počín (Krvavý román). Filmovou akademii absolvoval v roce 1978 a od té doby se aktivně podílí na poli českého filmu. Za svůj režijní debut si před rokem 1993 vybral zpracování knihy Josefa Váchala - Krvavý román (studie kulturně a literárně historická). Tohoto velmi špatně uchopitelného tématu se ujal se zarytým přesvědčením, i když ho od toho mnozí odrazovali. Více jak 40 let se věnuje fotografování výtvarníků a má již nespočet fotoportrétů z tohoto prostředí. Důsledně dbá na to, aby byl jakýmsi tichým pozorovatelem, který má možnost zachytit momenty neovlivněné jeho přítomností. V roce 2008 se konala výstava „Jaroslav Brabec - Orbis Artis“ v Domě pánu z Kunštátu a později se přemístila i za hranice České Republiky. Stejnojmenná publikace, která je rozsáhlou sbírkou fotografií zachycujících velká jména české výtvarné scény byla vydána o pět let později.

"Snažil jsem se zachytit osobnosti, jejichž práce veřejnost dobře zná, ale už málokdo zná je samé nebo prostředí, ve kterém tvořili," uvedl Brabec. Kromě tváří umělců tak filmař zachycuje i jejich ateliéry, domovy a rozpracovaná díla. "Fotografie většinou nejsou výsledkem jediného setkání, ale dlouholetého poznávání umělce a kontinuálního sledování jeho tvorby," popsala výstavu kurátorka Jana Vránová."⁴¹

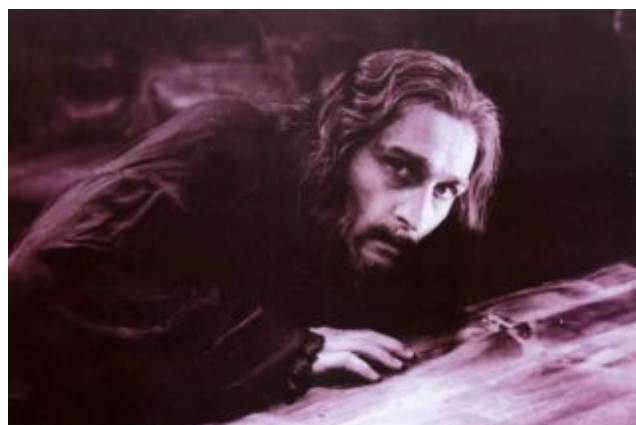


Obr. Publikace Orbis Artis (2013) / plakát k výstavě (2008).

⁴¹ https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/reziser-jaroslav-brabec-vystavuje-fotoportrety-vytvarniku_55578.html

Film Krvavý román jsem si vybral pro jeho netradiční filmové zpracování. Režisér si zde hraje s plynutím času a okázale kombinuje barevnosti jednotlivých scén, které se vzájemně prolínají podle zrovna dané kapitoly. Film je zpracován z literární předlohy „brakové literatury“, která byla oblíbená v druhé polovině 19. století. Jde o sérii příběhů, které jsou většinou jednoduchého děje. O to náročnější byl přepis do filmového jazyka. Film začíná čistě jako němý snímek, které známe z dob George Mélièse. Přehnaná gesta, kamera jedoucí menší snímkovou rychlostí, čímž se nám zrychlí pohyb postav na scéně. Titulky mezi jednotlivými záběry, které jsou otevírány a zavírány kulatou maskou v kameře. Barevnost jednotlivých příběhů se liší podle situace, ve které se děj odehrává. Poušť je do zlatých barev, Francie do růžovo-červené, Amsterdam vidíme zas ve fialovém tónu. Barevnost jednotlivých scén se dotvářela až v laboratořích na filmové kopii. Přechod na zvukový film je zde ukázán gagem, kdy se do ateliérové scény vnoří mikrofon na stativu a lidé zjistí, že mohou mluvit.

Zvuk je také upravován, dle dobových záznamů. Čistě bez basových tónů, kde slyšíme jen výšky a praskání záznamového zařízení. Celý děj se v průběhu ubíhání snímku začne spojovat do tvárnější podoby a završí se setkáním v grafickém ateliéru Josefa Váchala.



Obr. Jaroslav Brabec - film Krvavý román (1993).

„V knize dokončené roku 1924 složil Josef Váchal hold lidovému čtení 19. století - krvavému románu, "krváku". Tohoto brakového žánru, jehož charakteristickými rysy byla prostoduchá srozumitelnost, romantika a dobrodružný děj, byl Váchal velkým znalcem, sběratelem a obdivovatelem. Ději předchází studie o historii a významu krvavého románu. Samotný děj je rozvinut do takřka nezvladatelného množství linií. Typické vlastnosti krváků jsou zde tak dohnány do extrému, čímž se dílo vlastně stává jejich velmi humornou parodií.“⁴²

Značnou inspirací mu nebyla jen kniha, kterou Váchal napsal, kde v první polovině řeší téma brakové literatury a v druhé polovině jsou příběhy napsány. Bylo to hlavně jeho dílo, které studoval a podle kterého hledal vizuální koncepci celého snímku. Tvorba Josefa Váchala je složitá a zabere dost času aby do ní člověk mohl naplno proniknout. Je ovlivněna expresionismem, secesí, naturalismem a symbolismem, ale také určitými prvky okultismu a mystiky. Vyučil se nejdřív knihařem, poté pokračoval krajinářskou malbou až skončil u figurální malby na doporučení Mikuláše Alše. Za svůj život udělal spousty dřevorytů (xylografií), čehož velmi zjednodušeně docílíme vyrytím obrázku speciálním rydlem z kalené oceli do dřevěné matrice a jejím následným otiskem na papír.



Obr. Josef Váchal - Krvavý román (1924).

⁴² <http://www.vachal.cz/literatura.htm#krvas>

Ukázka z knihy Krvavý román

Kapitola XXXXII.

Nemilosrdná lichvářka

„Jakmile Paseka otevřel dvéře u svého bytu, jeho pes vrhnul se zuřivě příchozí osobě vstříc a padnul jí radostně kolem krku. Tato návštěva byla rodu ženského. Paseka si hluboce oddychl, neboť mu kámen ze srdce spadnul, že to nebyla nižádná úřední osoba. Nově příchozí, velmi nezřetelně pozdravivší, vpadla jako lavina do Pasekova bytu. V ruce držela nějaký potištěný arch, jímž prudce kolem sebe máchala. Zdálo se, že touto korekturou chce Paseku a jeho psa umlátiti, jak byla rozhněvána. Hořké výčitky plynuly z rtů jejích. Dopálena, klesla do jednoho rozbitého křesla a mračno prachu zahalilo její pannenský zjev. V oblacích dýmu z Pasekovy fajfky, jakož i v tom prachu, vyjímala se co hřmíci bohyně na Olympu, čarokrásně. Pes Tarzán, přemožen tou její krásou, se jí uvelebil k nohám. Zmužile naslouchal starý Paseka kletbám, které se z jejích spanilých rtů jen hrnuly. Tato dáma byla společnice Pasekova nakladatelství, jménem Anna Kocourková.“⁴³



Obr. Fotografie Josefa Váchala.

⁴³ Váchal, Josef: Krvavý román: studie kulturně a literárně historická. 318 s. Praha: Paseka 1990. ISBN 80-85192-00-4.

4.1. Film Krvavý román - rozhovor s Jaroslavem Brabcem

Krvavý román je Váš režijní debut, proč jste znázornil zrovna Josefa Váchala?

Z různých důvodů jsem měl pocit, že bych chtěl zkusit něco režírovat a protože jsem v tu dobu zrovna četl Krvavý román řekl jsem si, že je to tak řachlý, že by to asi mohlo být ono. Několik režisérů mě od toho odrazovalo, že se to natočit nedá. Ale protože jsem byl trochu drzej, tak jsem řekl že to zkusím. Myslel jsem si že k tomu mám stylový klíč, ten byl dobrý, ale struktura filmu ideální nebyla. Chtěl jsem být hodně věrný Váchalovi, právě v tom skládání příběhů, který se v zásadě z počátku moc nepropojují, ale potom se příběhy dostávají dohromady. Výtvarnou koncepci jsem měl už od začátku. Tak jak šla kinematografie, tak to Váchal psal, takže by se to dalo analogicky propojit. Tedy od totálně němého filmu se dostat až k filmu zvukovému v liniích příběhu. Aby bylo zřejmé, že film se takhle vyvíjel.

Jak dlouho jste zpracovával literární předlohu?

To bylo poměrně dlouho. Žádal jsem i nějaký lidi, aby mi s tím pomohli, nakonec se ale ukázalo, že nikdo mi s tím pomoci nemůže nebo nechce. Tedy jsem v tom zůstal sám. Chtěl jsem, aby tam byl zachovaný Váchalův jazyk, tedy tam vzniklo poměrně dost titulků. Úplně ideální to nebylo, protože se zjistilo že zabírají moc velkou plochu. Mohlo jich tam být nesrovnatelně míň a bylo by to stejně čitelný. Se střihačem Jiřím Brožkem⁴⁴ jsme tedy z kopie vystříhali dvě třetiny titulků a bylo to mnohem lepší.

Při výrobě filmu jste zastával čtyři profese a to režii, kameru, scénář a výtvarnou koncepci. Jak jste se tím vypořádal?

Vzhledem k tomu, že to byl první film, tak jsem byl odvážný. Přesně jsem věděl, jak by měla vypadat výtvarná koncepce. Když jsem jednou procházel kolem výstavy absolventských prací na AVU, objevil výtvarnici Šárku Trčkovou, která tenkrát absolvovala. Její práce mě velmi zaujaly, protože byly Váchalovské. Později se potvrdilo, že byla skvělou volbou na spolupráci. Realizace dopadla, přesně tak, jak jsem zamýšlel. Na pohybuující se lod' jsem měl zas známého statika, který vymyslel pohybové ústrojí. Dokonce jsem to točil na kameru, která je tady na katedře a tedy značná část filmu se na ní natočila. Před objektivy jsem dával různé filtry a zatmívačky se dělaly přímo v kameře, nebo že se ten film v kameře vracel.

⁴⁴ Jiří Brožek - český filmový střihač a držitel devíti Českých lvů za nejlepší střih.

Měl jste tam odborné poradce - Viléma Trmala a Zdeňka Mézla. Jak jste s nimi spolupracoval?

Dával jsem jim to číst a oni mi k tomu říkali určité poznámky. Vlastně mě z toho spíše zrazovali... (Smích), ale já jsem si nedal říct. Já jsem Váchalovi, tenkrát velmi propadl a měl jsem poměrně velkou sbírku jeho prací, kterou jsem postupně rozpustil a zbyla mi jen malá část. Mézl byl odborný poradce v samostatné práci. Půjčoval nám rydla a dělal nám štočky⁴⁵. Byl přes tu faktickou, dřevoryteckou práci.

Je známo, že jste obdivovatel Jaroslava Kučery. Ovlivnil Vás nějakým způsobem při výrobě tohoto filmu? Třeba právě v barvách?

Nebyl jsem jen obdivovatel, byl jsem jeho spolupracovník a žák. Dělalí jsme spolu řadu věcí. Ale tento film s tím nijak nesouvisel.

Jaké jste měl ohlasy od umělecké obce?

Různé. Od negativních, ale spíše takových, že je škoda že už je ten film hotový, protože by se měl ještě více dotáhnout po reakce obdivné. Opravdu různé, ale myslím si, že to splnilo formát, který byl zamýšlený. Kdybych ted' mohl zpětně ten film přestříhat, tak bych to udělal a myslím si, že by byl lepší, ale to je tak asi pokaždé.

Byl by pan Váchal spokojený, kdyby ten snímek viděl?

Já nevím, on byl celkem bručoun, takže si myslím, že by nebyl spokojený a asi by mě s tím poslal do... (smích)...byl to takový solitér, takový pařez, jak je známo. Pochybuj, že by to přivítal, pochybuj...

Byla to pro mě krásná práce a všechny to bavilo. Dělalí to s velkou chutí, včetně Bartošky a Kemra. To herecké obsazení je naprosto senzační. Určité věci z natáčení se jen tak nezapomenou. Herci byli spokojení a všichni si to vlastně užívali. Určitě by se dalo něco udělat líp a proto si myslím, že ta Váchalova reakce by byla adekvátní. Jelikož být spokojený znamená, že se na to má člověk radši vykašlat... (smích)

Co na tom ocenila česká filmová akademie, že jste dostal Českého lva?

Výtvarnou stránku, kameru a střih. Ale vtipný bylo, že to byl vůbec první Český lev, který byl předaný.

⁴⁵Štoček je v polygrafii (knihtisku) druh tiskařské formy (dřevěný špalíček, tisková deska z kamene, kovu, linolea, písmoviny či umělé hmoty).

5. Závěr

Hlavní myšlenkou celé práce bylo poukázat na vlivy výtvarného umění na filmové tvůrce. U uvedených čtyř filmařů je patrné, jak moc se inspirovali ze starých či novodobých pláten. Ať je to formou přímo výtvarnou, či jen myšlenkou a jejím zapracováním do filmu, nebo světelnou a barevnou atmosférou. Práce uvedených filmařů obsahuje mnoho výtvarných postupů, které pomáhají věrohodně vykreslit dobu, kterou jsme nemohli zažít, či vyjádřit pocity a nálady.

U Jiřího Davida, který v době, kdy začínal pracovat na filmu *Kouř*, neměl s filmovou tvorbou prakticky žádné zkušenosti, jsem popsal, v čem je důležité mít na place výtvarníka, se kterým kameraman konzultuje celou výtvarnou koncepci filmu. Klíčovým tématem byla v rozhovoru s Jiřím Davidem práce s egem: jak je důležité neuzavřít se do sebe a nemyslet si, že mi do mého oboru nemá nikdo co mluvit, protože můj nápad je ten nejlepší. Zobecnění dané problematiky nabízí můj citát z první kapitoly: „ego je dobré, jen se s ním člověk musí naučit pracovat“. Jak dokazuje Jiří David, taková schopnost je ku prospěchu filmu i tvůrců.

Peter Greenaway díky svému výtvarnému vzdělání vnáší do filmu další rozměr tím, že snoubí plátno malířské a projekční plátno v kině v jeden celek. S tímto principem pracuje citlivě a se vsí úctou. Hledá stále nové výrazové prostředky a přetváří je do filmového světa. Výtvarné umění a film se mohou inspirovat i vzájemně, což je vidět u malíře Francise Bacona, který čerpal z dobových filmových snímků, fotografií nebo rentgenů a ty pak originálně syntetizoval do své své figurální malby. David Lynch, který se inspiroval Baconovými obrazy, využívá jak svůj pocit z obrazu samotného, tak i jeho výrazové prvky. Lynch do svých snímků dává nové pasáže podobné těm, které nabyli studiemi Baconových pláten. Některé výjevy v jeho filmech jsou tak v jistém smyslu poctou tomuto malíři.

Rembradt van Rijn je barokním mistrem, který dokázal perfektně pracovat s dynamikou, barvou a atmosférou na plátně. Je to dodnes velkým zdrojem inspirace pro filmové svícení a to jak scén lyrických, romantických i ponurých až hororových. Jeho šerosvitná paleta a světlo z jednoho zdroje jsou nádhernou ukázkou, jak ve filmu pracovat, aby se vytvořila hloubka i struktura. Jaroslav Brabec experimentoval s nelehkým tématem, které nakonec zpracoval na takovou úroveň, že jeho film *Krvavý román* plasticky evokuje bezčasí průkopnických let němého filmu. Snímek je dodnes ceněný jako výtvarně propracovaná pocta Josefu Váchalovi. Brabec čerpal z jeho rytin a citlivě je zakomponoval do Váchalova příběhu.

Díky výtvarnému umění vznikají filmy s nesmazatelným podpisem. V práci popsané autorské postupy a principy jsou výraznou inspirací pro filmové tvůrce a mají rozhodující vliv na vizuální koncepci filmového díla.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- Rembrandt, V.V. Štěch 01 - 504 - 66 - 09/10, ODEON vyšlo v červnu 1966
- Rembrandt, Giovanni Arpino a Paolo Lecaldano, 01 - 510 - 81 - 09/15 ODEON - Praha 1981
- Význam ve výtvarném umění, Erwin Panofski, Malvern, MMXXI, ISBN 978-80-7530-302-9
- Dějiny filmu, Thompsonová-Bordwell, EKON, 2007, ISBN AMU 978-80-7331-091-2
- Tvoření ve výtvarném umění, František Kupka, Brody, 1999, ISBN 80-86112-16-0
- Umění, Dolring Kindersley, Universum, 2008, ISBN 978-80-242-4494-5
- Josef Váchal, Paseka, 2011, ISBN 978-80-7432-087-3
- Francis Bacon, Anthony Bond, Thames&Hudson, 2013, ISBN 978-05-0009-375-7
- David Lynch: nové fotografie, artmagazin.eu, 2008-10-22, 2011-03-23.
- YOGI, Maharishi Mahesh. *Bhagavad-Gita: A new translation and commentary*. Fairfield, Iowa USA, MIU Press Publication U1-17-975, 1976. ISBN 0-89186-000-2

Prameny

- <http://www.vachal.cz/vachal.htm>
- <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/208522160100035/>
- <https://citaty.net/autori/jiri-david/>
- https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/reziser-jaroslav-brabec-vystavuje-fotoportrety-vytvarniku_55578.html
- <https://www.ceskatelevize.cz/porady/34750-francis-bacon/>
- <https://artrevue.cz/david-lynch-malir-a-grafik-natocil-film-o-litograficke-dilne/>
- <https://www.artmap.cz/rembrandtova-nocni-hlidka/>
- https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-4-issue-1-autumn-winter-2008/darkness-visible/
- <http://cinepur.cz/article.php?article=2012>
- <https://www.pametnaroda.cz/cs/david-jiri-20210810-0>
- https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/cesko-reprezentuje-na-benatskem-bienale-hra-s-iluzemi-jiriho-davida.A150507_175136_In_kultura_hep?zdroj=LN_vybava_lidovky
- [https://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_David_\(v%C3%BDtvarn%C3%ADk\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_David_(v%C3%BDtvarn%C3%ADk))

Příloha 1

Příloha 2

Příloha 3

Seznam vlastních uměleckých prací