

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÉ STUDIUM

KATEDRY KAMERY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**KAMERAMANSKÉ KONCEPCE VE FILMECH
STANELYHO KUBRICKA**

Yvona Teysslerová

Vedoucí práce: Prof. Jaroslav Brabec

Oponent práce: Prof. Marek Jícha

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul:

Praha, 2016

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Kameramanské koncepce ve filmech Stanleyho Kubricka

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

Praha, dne 30. 8. 2016

podpis diplomanta

Upozornění

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

Obsah

| | |
|---|--------------|
| Úvod..... | str. 5 – 7 |
| Kapitola první: Myšlenky a symboly..... | str. 8 – 11 |
| Kapitola druhá: Inspirace..... | str. 12 – 19 |
| Kapitola třetí: Světlo..... | str. 20 – 23 |
| Kapitola čtvrtá: Technologie..... | str. 24 – 27 |
| Kapitola pátá: Snímání..... | str. 28 – 31 |
| Kapitola šestá: Symbolika barev..... | str. 32 – 40 |
| Závěr..... | str. 41 |
| Použitá literatura..... | str. 42 |
| Evidenční list..... | str. 43 |

„Film se stane tím, co v něm diváci vidí“

Stanley Kubrick

Úvod

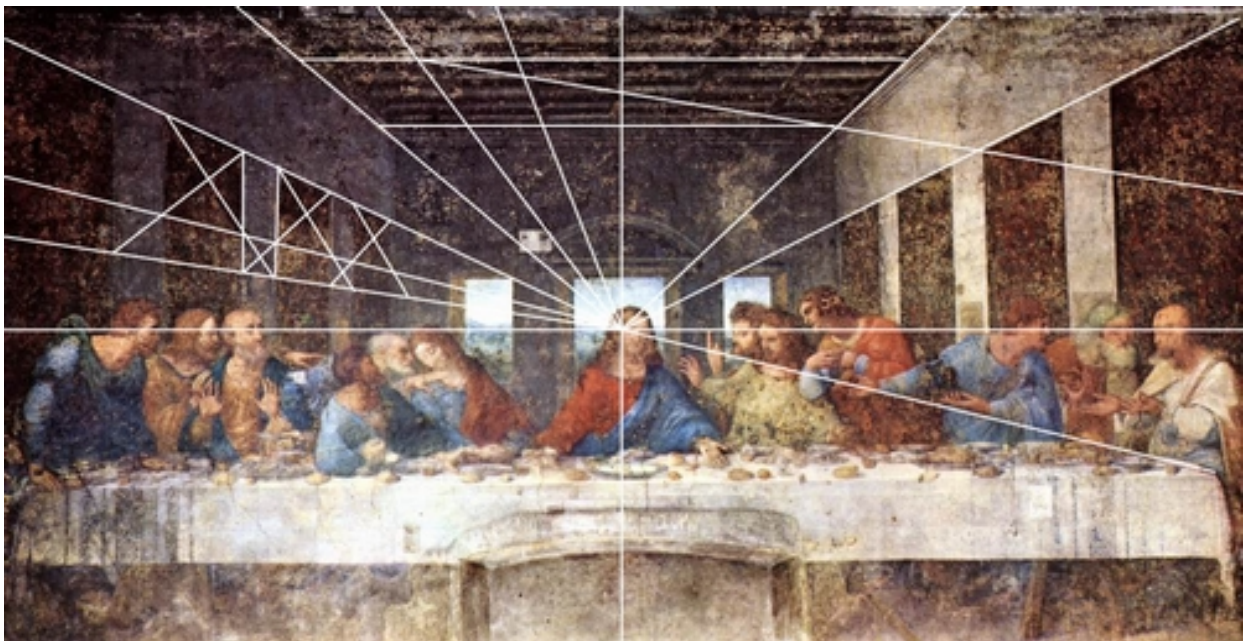
Stanley Kubrick je výjimečný tím, jak si udržel po celou svou filmařskou kariéru naprostou kontrolu nad svými filmy, které kromě jiných oborů mají fantastickou vizuální stránku, plnou inovativních a dokonale propracovaných obrazů. Každý jeho film má svou vlastní vizuální koncepci. Kamera vždy slouží příběhu. Barevné řešení je výsledkem naprosto dokonale propracované barevné dramaturgie. Stejně tak i osvětlení. Pohyb kamery je v každém filmu jiný, vždy záleží na žánru, ději, dramaturgickém vyznění. Těžkým úkolem je zjistit, do jaké míry je vizuální koncepce zapříčiněna osobou kameramana. Kubrick drží od počátku pod přímou kontrolou veškeré výtvarné složky. Představu o tom, jakou volnost měl kameraman, si můžeme udělat dle krátkého a legendárního příběhu z natáčení třetího hraného filmu *The Killing* (1956). Tehdy bylo Kubrickovi 28 let a na natáčení si najal kameramana Luciena Ballarda, který patřil k nejlepším hollywoodským kameramanům a měl za sebou natočených 80 filmů. Jednalo se o natáčení složité scény s dlouhou jízdou a složitým zasvěcováním. Kubrick dal Ballardovi pokyny, kde bude pozice kamery, a požadoval 25mm objektiv. Ballard postavil celou jízdu a scénu zasvítit. Kubrick se po návratu na scénu podívoval, že je dráha jízdy jinde, než požadoval. Ballard odvětil, že použil objektiv 50mm, že snímání bude stejné. Kubrickova otázka zněla: „...a co perspektiva?“ Následoval rozhovor, ve kterém Kubrick řekl Ballardovi velmi klidně, že pokud nebude respektovat jeho přání, ať odejde a nevrací se. Je tedy jasné, jakou měl Kubrick představu. Kameraman byl u Kubricka člověk, který má plně respektovat jeho přání a vize. Jaká tedy byla spolupráce s kameramany Larrym Smithem (*Eyes Wide Shut*), Douglosem Milsomem (*Olověná vesta*), Johnem Alcottem (*Osvícení*, *Bary Lyndon*, *Mechanický pomeranč*), Geoffreyem Unsworthem (2001: *Vesmírná odysea*) nebo Gilbertem Taylorem (*Dr. Divnoláska*)? Například v posledním filmu *Eyes Wide Shut* v titulcích „director of photography“ nenajdeme. Sám se stává hlavním kameramanem. Jeho úzkostlivá pečlivost se projevuje i v obrazovém snímání. Kameraman Doug Nilson o něm říká, že nebylo jednoduché na něj zapůsobit tím co člověk dělal, ale když s něčím přišel a nenaštval ho, bylo to dobré a byl přijat do rodiny. Spolupráce tedy pro kameramany nebyla určitě nic jednoduchého. Kariéře filmaře totiž předcházela kariéra výjimečně talentovaného fotografa. Od dětství fotografoval a zajímal se o vývoj ve světě fotografického obrazu. Za války pak strávil mnoho času v kině, kde viděl velké množství nacistických a válečných dokumentů. V té době také začíná pracovat jako fotograf pro magazín *Look and Life*. Na jaře v roce 1945 se do tisku dostávají fotografie z koncentračních táborů v Německu. Ty mají na americkou společnost silný dopad. Fotografie jako médium zároveň přesvědčují Kubrika, že existuje mnohem účinnější komunikace, než je psaný text

nebo mluvené slovo. Tyto zkušenosti jej osvobozují od neznalosti kameramanského řemesla. Sám přebírá úlohu hlavního kameramana a kameramani ve většině případů jen sekundují.



Fotografie Stanleyho Kubricka

Kubrick nezůstal ve své kariéře věrný jen jednomu kameramanovi, přitom jeho filmy vykazují jasné spojující prvky. Jedním z výrazných vizuálních prvků je například One point of view, lineární perspektiva jednoho bodu, kterou použil Leonardo Da Vinci v Poslední večeři Páně. Tato perspektiva simuluje lidské vidění. Objevuje se nejen v jeho předchozích fotografiích, ale je typickým znakem, který můžeme nalézt ve všech jeho filmech.



Leonardo Da Vinci, Poslední večeře Páně (1495 - 1498)

Příklad perspektivy jednoho bodu, Olověná vesta (1987) a Osvícení (1980)



Pro Kubricka je výtvarné umění neodmyslitelnou součástí lidského života, jak profesního, tak soukromého. Fascinuje a obklopuje ho celý život. Jeho žena a dcera jsou malířky vlastníci galerií. Kubrick je tedy nejen oživovatel textů knih a vlastních myšlenek, ale i oživovatel obrazů, které existují jen jako nehybná malířská plátna.

Mou snahou je hledat a objevovat vizuální symboly a skryté vzkazy pod povrchem filmu, které po prvním zhlédnutí divákovi zůstávají utajeny. Myšlenka, inspirace, vizuální koncepce a její řešení, jak po stránce umělecké, tak po stránce technické, je tedy navázána na téma filmu a samotnou osobnost režiséra, který patří mezi ty, jež se symbolikou koncepčně pracovali a požadovali po divákovi spoluúčast. Každý detail v jeho filmech je důležitý. Pro pochopení filmu je nutné snažit se jej vnímat v historickém, kulturním i psychologickém kontextu.

Ze dvanácti Kubrickových filmů jsem vybrala tři díla. 2001: Vesmírnou odyseu (1968), která mne fascinuje mimo jiné svými propracovanými, přelomovými a nadčasovými vizuálními efekty, Barryho Lyndona (1975), kde obraz působí jako oživé malířské plátno z 18. století, a posledním Eyes Wide Shut (1999), nejosobnějším filmem Stanleyho Kubricka, který se pohybuje stále na pomezí snu a reality a klade si otázku odpovědnosti a lidskou touhu.

Stanley Kubrick se přiznává k přímé inspiraci Maxem Ophülem. Jeho filmy mají propracované pohyby kamery, hloubkové kompozice scény, podobný přístup ke svícení a bohatě strukturované interiéry. Říká o něm, že miloval jeho velkorysé, nespoutané pohyby kamery, které působily dojmem, že prochází pořád dál a dál nekonečným labyrintem filmových kulis. Inscenování těchto úžasných kamerových pohybů na něj působilo jako nádherná baletní choreografie.

Kubrickův pohled na film můžeme poznat z jeho myšlenky, že je film podobný snu. Díváme-li se na film, v podstatě se přibližujeme snění.

KAPITOLA PRVNÍ: Myšlenky a symboly

Každý film provází původní myšlenka ať už je jakákoliv. Stanley Kubrick umí své myšlenky velmi dobře definovat a převést do filmu. Některé je složité odhalit. Ale stejně, jako jsme časem schopni rozpoznávat jednotlivé jedince podle chůze či hlasu, jsme schopni i po bližším studiu jeho specifických filmů rozpoznávat myšlenky, které se nám snaží za pomoci vizuálních symbolů sdělit. Kubrick očekává od diváka podvědomou emocionální reakci. Snaží se o vizuální zážitek s emocionálním a filosofickým obsahem. Měli bychom však mít na paměti, že dílo takové hloubky a složitosti nemusí mít jedinečný význam.

2001: Vesmírná odysea je neverbální zkušenost, z celého filmu o délce 2 hodiny 20 minut je pouze 40 minut dialogů. Scénář k filmu psal se slavným spisovatelem Arturem C. Clarkem. Film vznikl podle jeho povídky The Sentinel. Oba se shodli na fascinaci prostorem a časem. Srdcem filmu je evoluce a bůh v antropomorfní podobě. Film působí jako meditace o bytí s mnohovýznamovým poselstvím naplněným obavami o ovládnutí lidského života.

Lidské bytosti jsou zcela odkázány na technologie, které tvoří jejich svět. Kontrolují spánek, jídlo, pohyb. Dokonce i základní potřeba lidstva se již neobejde bez instrukcí. Proroctví Kubrickových filmů je zarážející. Nemůžeme opominout fakt, že tyto obavy se naplňují a pokud by došlo dnes k selhání systému, mohli bychom si konečně uvědomit, jak jsme pomocí technologií vytvořenými velkými korporacemi ovládání a jak se nám vkradly nenápadně do života. Dokážeme si ještě představit, že by nefungovala elektřina? Že bychom najednou museli žít bez mobilních telefonů, teplé vody, elektrického světla, zdravotnických přístrojů? Jistě, lidstvo by se adaptovalo, a velmi rychle, stejně tak, jak se adaptuje na nabízený svět plný technologických zázraků, který však není zdarma. Mnoho lidí v usilování o moderní technologické vymoženosti obětuje i celý život produkovaní financí za cenu, že nevidí své děti vyrůstat.

Film začíná dlouhými meditačními záběry na naši planetu Zemi, která ovšem v mnohém připomíná i jiné planety, tak jak jejich záběry z vesmírných družic známe dnes. Kubrick nás zavádí do čtyři miliony let staré Afriky. Primáti bojující o kořist, o jezírko vody, choulící se vzájemně k sobě. Jejich kontakt je ostrým kontrastem k odosobnění o čtyři miliony let později, kde k žádným kontaktům nedochází a pokud ano, jsou zprostředkovány pomocí počítače. Otec, který nemůže být pro svou důležitou práci se svou rodinou, nebo apatický Frank, kterého přání jeho rodičům k narozeninám nechává zcela bez emocí. Kubrick vizuálně ztvárňuje myšlenku absence blízkosti, přirozenosti a lásky.



Evoluční kontrast.

Mezi primáty se objeví neznámý předmět, černý monolit. Vůdčí primát, zvaný Moonwatcher, po doteku tohoto záhadného předmětu, bere do ruky kost, kterou používá jako první existující zbraň v evolučním vývoji lidstva. Kost vyhazuje k nebi, ta rotuje a za pomoci geniálního a slavného střihu se ocitáme ve vesmíru. Místo kosti vesmírná loď. Střih, pomocí něhož jsme se přesunuli o čtyři miliony let vpřed. Tento skok je podbarven hudbou Johanesse Strausse, *The Blue Danube*, jedním z nejznámějších a nejslavnějších valčíků. Kubrick zde pracuje s hudebním motivem zřejmě poprvé v kinematografii tímto způsobem. Hudba je součástí celého příběhu. Lidský tanec a energie valčíku, je promítnuta do motivu všudypřítomné rotace. Rotace slunce a měsíce, myšlenek, pohybu, energie a koloběhu života. Valčíkem poukazuje na evoluční pokrok. Uměleckou dovednost lidstva. *The Blue Danue* je mimo jiné i název první britské jaderné zbraně.



Střih, který nejen říká, kolik času v evolučním vývoji uběhlo, ale i to, že vesmírné lodě jsou zbraněmi, nebo součástí boje.

Barry Lyndon je o něco průhlednější než Odysea. Příběh není téměř abstrahován a je více zaměřen na jedince a jeho činy ve společnosti. Barry Lyndon byl pro Kubricka zřejmě vysvobozením. Dlouhé roky se potýkal s přípravou na film o Napoleonovi. Existuje kniha s názvem Stanley Kubrick's Napoleon, několikasetstránková publikace z jeho příprav. Bohužel v roce 1970 vešel úspěšně do kin film Sergeje Bondarčuka Waterloo. Kubrick i přes svou pečlivou přípravu od natáčení odstoupil. Dostává se mu však do ruky kniha Williama Makepeace Thackeraye The Luck of Barry Lyndon. Autora románu Vanity Fair a okamžitě se zamiloval.

Film je oživlým obrazem, uměleckým dílem. Obrazy malířů nejčastěji sledujeme v galeriích. Kino je pro Kubricka stejná galerie a je zajímavé, jak s touto myšlenkou pracuje. Barry Lyndonem se nás snaží vtáhnout pomocí magického plátna do 18. století tak, abychom jej podvědomě na tři hodiny zaměnili za realitu, ale nemá žádnou ambici diváka pobavit. Pozorujeme chladné vyprávění. Příběh plyne, a když skončí, chvíli trvá, než jsme vtaženi zpět do světa současného. Emoce nejsou bouřlivé, ale nelze na tento film zapomenout. Jeho obrazy máme stále před očima, stejně jako slavná malířská plátna.

Kromě neschopnosti na film zapomenout má s Odyseou společnou neokoukanou a obdivovanou atmosféru, a to i po čtyřiceti letech. Pro Barryho Lyndona platí to samé jako pro umělecká díla. Jejich kvalitu prověřuje čas. Film ve svém počátku neměl komerční úspěch a kritikou byl přijat s rozpaky. Dnes je film považován za jeden z nejlepších ve filmové historii.

Barry Lyndon je stejně jako Odysea a Eyes Wide Shut film více témat. V hlavním proudu je pak neutuchající snaha člověka po bohatství, slávě a dobrém společenském postavení, což se Barrymu téměř podaří nebýt jeho charakterových vad. Všechny intriky se nakonec ukazují jako zbytečné, protože před bohem jsme si všichni rovni. Skrytějším tématem je sociální prostředí a jeho vliv na nás. Nejen širší společnost, ale i ta nejbližší. Snaha Barryho najít náhradu za svého otce, který padl v nesmyslném souboji, je marná. Bez pevného mužského vzoru pak dospívá v intrikána, jenž pochopil, že ve zkažené společnosti bez takového chování nelze setrvat. Když se sám stane otcem, ranou osudu o jediného vlastního syna přichází. Veškeré jeho hříchy jsou potrestány. Otec a jeho hledání jsou v podstatě metaforami na hledání stability, kterou se v životě snažíme najít. Mýlně se pak domníváme, že nám ji zajistí úspěch nebo finance.

Vysoké společenské postavení však dosáhl Bill Hartford ve filmu Eyes Wide Shut. Velmi specifický, osobní a poslední film Stanleyho Kubricka. Vzniká na základě Snové novely Arthura Schnitzlera. Film o selhání sebevědomí vlivem sexuální touhy, o smyslu pro povinnost a věrnost. O tajných touhách a vnějších vlivech a silách v moderním a dekadentním světě. Kubrick se zmínil, že se celoživotně zabíral otázkou dlouhých manželských vztahů a nevěrou.

Film je neobvykle naplněn nedořečeností, která vzniká často až ve střížně. „Řekneš lidem, co věci znamenají, a od té chvíle už neznamenaí nic.“ Film je symbolikou zcela přeplněn stejně jako 2001: Vesmírná odysea. Tentokrát se tedy Kubrick nezabývá jedincem, nebo společností, ale rozebírá lidské emoce.

Týden po první kontrolní projekci Kubrick umírá na infarkt. Vypětí, se kterým na tomto filmu pracoval, a náhlá změna pracovního tempa byla pro jeho srdce příliš. Film je údajně nedokončen.

KAPITOLA DRUHÁ: Inspirace

Inspiraci Stanley Kubrick nachází nejen v malířských plátnech, ale také ve tvarech a prostoru a přírodě. Je vnímavý k okolí a také k emočním účinkům inspiračních zdrojů, které se odehrávají uvnitř jeho samotného. Tyto zdroje pak nepoužívá explicitně, ale vždy mají hlubší podtext. Přidává je do filmu stejně pečlivě a s rozvahou jako nanáší mistr malíř jednotlivé vrstvy olejových barev na plátno. Ty pak mezi sebou vzájemně komunikují a sjednocují jednotlivé fragmenty v celek. Pokud chceme tyto inspirační zdroje poznat musíme vidět film opakovaně a hledat. Nikde pod obrazy slavných malířů není vepsáno, jak obraz číst, musíme chtít tyto vizuální knihy vnímat a porozumět jim. Tak jak nás Kubrick navádí: „Jak bychom mohli obdivovat Monu Lisu, kdyby Leonardo napsal pod obraz: „Dáma se směje, protože skrývá tajemství její lásky“. To by připoutalo diváka k realitě, a já nechci, aby se toto stalo.

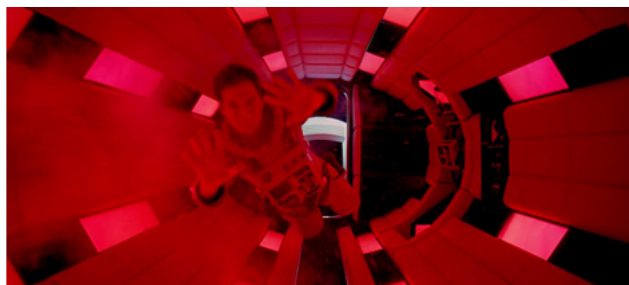
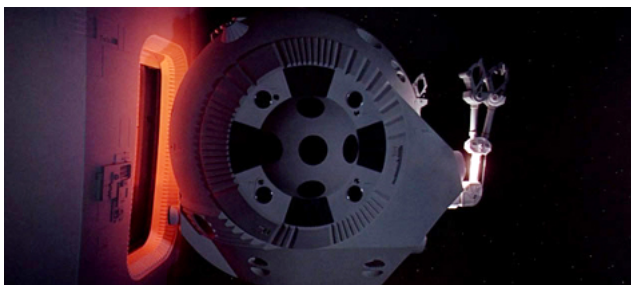
Ve filmu 2001: Vesmírná Odysea za první půlhodinu filmu neslyšíme jediného slova. Není nutné je používat, protože používáme obraz jako nástroj, který vypráví. Prvním výrazným tvarem, který spatříme, je černý monolit, který se objevuje znenadání mezi primáty. Jde o takzvanou „teaching machine“. Po doteku se vědomí primátů transformuje a vyvíjí. Učí se a dává jim nové možnosti rozhodnout se. Stanley Kubrick a Arthur C. Clark byli přímo inspirováni obrazy George Yatridèa. Konkrétně obrazy Dospívající a dítě (1963) a Leica a pomeranč (1963). Monolity na jeho obrazech komunikují nadpřirozeným způsobem.



Dospívající a dítě (1963), Leica a pomeranč (1963) a monolit alias „teaching machine“.

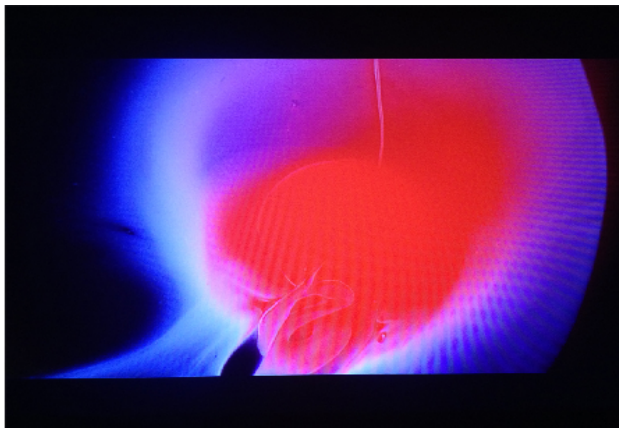
Monolit v čistém geometrickém tvaru je tedy inspirován obrazy. Druhým geometrickým a převažujícím tvarem v obraze je kruh, či koule a jejich variování. Jsou to základní geometrické tvary, s nimiž je lidstvo spojeno od počátku. Ať již vajíčko uložené v matčině lůně, nebo oko zprostředkující vidění obrazů a barev. Kruhem či koulí je HAL, hlavní vesmírná loď, slunce,

planety, oběžná dráha, oko, znovuzrozený Dave. Jednotlivé tvary mezi sebou vzájemně komunikují. Uveďme si příklad této komunikace. Ve scéně kdy se Dave snaží dostat zpět z kapsle do vesmírné lodi, je téměř nemožné, aby bez skafandru ve vzduchoprázdnu přežil, stejně jako je nemožné napasovat tvar koule do obdélníku. Tato scéna představuje metaforou pro nesnadnost procesu oplodnění a porod, jakožto základního předpokladu evoluce.



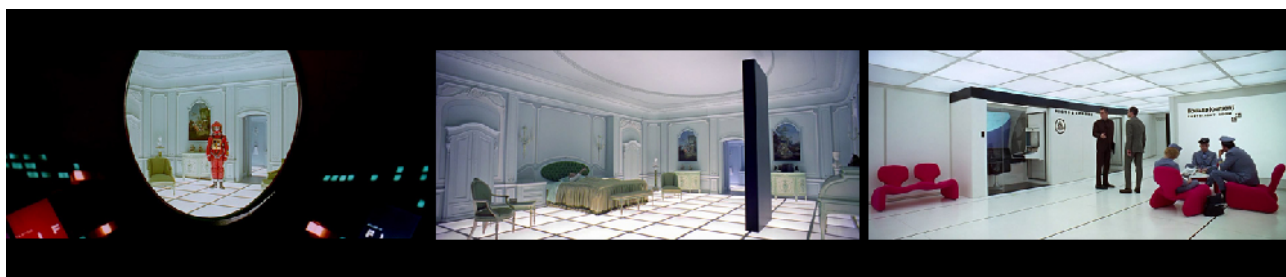
Důležitou součástí filmu jsou tvary a jejich vzájemná komunikace.

Antropomorfní HAL ztrácí po odpojení Davem svou „duši“ a stává se jen obyčejným počítačem. Loučí se písní Daisy Bell. Tato píseň byla ve skutečnosti první demonstrací počítače, který dokázal syntetizovat řeč v roce 1962. Pokud si pozorně všimneme, na palubní desce a na skafandru pak můžeme zahlédnout tři písmenka společnosti IBM. Není pravděpodobné, že by se IBM chtělo identifikovat se zabijáckým počítačem a jednalo by se o product placement. Pravděpodobnější je, že se snaží Kubrick upozornit na svůj negativní postoj k této korporaci, přetechizovanosti a opatrnosti v ovládnutí našeho života počítači, až už fyzického života, nebo duševního. Nikdy se k tomu však Kubrick nepřiznal a vyvracel toto tvrzení, že IBM jsou následná písmena po HAL. Vidím v tom Kubrickův odboj a jistý odpor ke snaze lidstva si zjednodušovat život a ochota. Lidé jsou ochotni za tyto vymoženosti vynaložit obrovské finanční prostředky, ale zároveň se stávají jejími otroky. Obavy plynoucí z možnosti ovládnutí a kontroly našich životů, kde se stáváme pokusnými zvířaty. Po odpojení Hala cestuje Dave do jiné dimenze. Celá sekvence má symbolický význam. Pokud si ji několikrát přehrajeme, vidíme jasné souvislosti mezi abstraktními obrazy. Jedná se růst plodu v děloze a pohlavní buňku cestující k vajíčku. Obraz předznamenává, co se bude dít.



Abstraktní obrazy v rámci obrazové sekvence při průchodu dimenzemi. Připomínající rostoucí plod a samčí pohlavní buňku.

Dave se ocitá v renesančně laděném hotelovém apartmá, jehož interiér byl inspirován pokoji v hotelu The Dorchester v Londýně, kde Kubrick hrával velmi často šachy s fyzikem Jeremym Bernsteinem. Na stěnách visí renesanční obrazy. Na jednotlivých obrazech jsou pak výjevy postav lidí, které se vzájemně dotýkají a komunikují spolu. Jde o muže i ženy v plenéru. Autora obrazů se mi bohužel vypátrat nepodařilo. Možná záměrně Kubrick autora neprozradil, aby neodváděl pozornost od smyslu použití a jejich významu.



Dave po výstupu ze své kapsle. Ruka vztažená na monolit jako jasný odkaz k inspiraci Leonardem Da Vincim a zopakování scénografického prvku v posunutém významu.

Klíčem k pochopení přítomnosti obrazů na stěnách je tedy renesance, čili znovuzrození, ke kterému v následujícím ději dochází. Můžeme tak chápat i prostor pokoje, který je stvořen jinými bytostmi. Klíčová, prosvětlená a nepřírozená podlaha je převrácený strop z úvodních scén na základně. Asociující místo na onom světě. Prostor je také jakousi dělohou, ve které dochází ke znovuzrození. Renesancí tedy Kubrick poukazuje k individualismu a humanismu. Navrací nás k člověku, k lidskému rozumu, poznání, životu a nové budoucnosti.

Pro filmový obraz je nezbytností výtvarná složka, bez jejíž inspirace jsou kameraman a režisér bezrukými. Na scéně se po neúspěšné spolupráci s jiným scénografem objevuje Ken Adam. Scénograf s bohatou historií, který spolupracoval na filmech jako je James Bond, Star Trek a

s Kubrickem spolupracoval na filmu *Dr. Strangelove* (1964). Inspirační proces začíná znovu na filmu *Barry Lyndon*. Ken Adams mluví o spolupráci s Kubrickem jako o nervy drásající. V garáži Kubricka vznikla provizorní tajná buňka, ve které byly po stěnách vylepené mapy s mnoha špendlíky, zapíchanými do míst, které by se mohly stát filmovou lokací. Spory byli na denním pořádku. Kubrick si po dohadování o architektuře domu, který mohl být potenciální lokací, neváhal zakoupit veškeré dostupné knihy o architektuře za vlády Jiřího III. a dokázat tak Adamovi, že se ve výběru mýlil. Měli k sobě armádu mladých fotografů, kteří jim neustále doručovali fotografie domů, vesnic a míst, která by odpovídala jejich představě. Nakonec byla vybrána jako hlavní lokace Irsko, ale natáčelo se i ve Skotsku, Německu a Anglii. Jedním ze základních kamenů filmu bylo velké množství knih o umění, které Kubrick kupoval a následně je s výčitkami „ničil“ pro účely studia. Tyto obrazy a malby sloužily jako podklady pro oblečení, nábytek, architekturu, vozy, ale také jako inspirace pro příběh. Kubrick v rozhovoru s Michele Cimentem uvádí zásadní věc, že dobrý průzkum je absolutní nutností. Studoval předměty do hloubky. Nabyté znalosti je pak schopen velmi dobře využít k lepšímu výsledku filmu. Skvělým příkladem jsou plátna Wiliama Hogarthda *Marriage A la Monde*.

V Anglii a Francii v 18. století začíná průmyslová revoluce, jejímž důsledkem roste finanční síla střední třídy, která chce kupovat umění. Jsou to země šlechty ztrácející moc, vlivem bohaté obchodnické třídy. Umění se tedy stává zbožím, které si může dovolit větší množství lidí. William Hogarth své malby chtěl použít jako předlohu pro tisky. Stává se tedy umělcem – obchodníkem. Je také považován za prvního malíře karikatur. Série obrazů z *Marriage a la Monde* (kolem 1733) v překladu „Moderní manželství“ je tedy inspirováno manželstvími 18. století, která byla většinou uzavírána z ekonomických důvodů. Hogarth se šlechtě vysmívá. Celá série vypráví příběh šlechtické rodiny Squanderfieldové, která prohýřila své jmění, a Lord Squanderfield musí oženit syna s dcerou bohatého obchodníka, aby si udržel své sídlo a majetek. Dcera bohatého obchodníka oplátkou dostane šlechtický titul. Tyto malby jsou tedy nejlepším příkladem, jak Kubrick s Alcottem a Adamem k práci přistupují. Malby nejsou tedy jen inspiračním zdrojem věcným, ale i tématickým.



Předloha a scéna. Obraz Williama Hogartha ze série Marriage a la Monde , Tête à Tête (1743) je obraz zobrazující manžela, který se vrátil po noci prohyřené pitím a zálety.



Obrazy od malířů Johna Constabla, Malvern Hall (1809) a George Stubbse, Eclipse (1769)



Galerie obrazů inspirována Johannem Zoffanmy, Tribuna v Uffizi 1779. V horním záběru se pak jedná o scénu, kde Barry kupuje velmi drahý obraz. Kubrick se tím odkazuje na rozvoj obchodu s uměním v 18. století.



Johann Heinricha Fussli, Noční můra. Hraběnka Lyndovobá trpí po smrti svého syna.



George La Tour, Magdalena se svíčkou (1640)

V posledním filmu *Eyes Wide Shut* se Kubrick nechává vést předlohou Snové novely. Schnitzlerova novela sice poskytla Kubrickovi dobrý základ, on ale nezůstává místně ani časově věrný. Inspiraci si přináší z dětství, kdy vyrůstal v prostředí New Yorku, který měl velmi rád a měl k němu silný vztah. New York z počátku 90. let se tedy stává současným ekvivalentem města Vídně počátku dvacátého století. Města, která jsou v daných časech označována za supervelmoc těsně před jejím pádem. Ovšem celý New York, až na výjimečné případy, je postaven ve studiích Pinewood ve Velké Británii. Billovy noční procházky městem New York pak můžeme chápat jako cestu podsvětím. Filmový obraz je pak inspirován myšlenkami z předlohy. Jak už ale bývá Kubrickovým zvykem, opět zde hrají velkou roli malířská plátna. Nikoliv přímo, ale jsou opět vkládána jako poselství přímo do scén. Obrazy na stěnách v bytě Hartfordových jsou od Kubrickovy manželky Christian a jeho dcery Vivien. Zobrazují zejména jídlo. Symbolický odkaz na konzum a to nejen v umění. Odkaz na myšlenku, že obrazy v moderní době povětšinou mají funkci jen vyplnění prostoru.

První záběry manželů Hartfordových po opuštění ložnice.



Dalším obrazem, který k nám promlouvá, je v kavárně, kde se Bill dozvídá z novinového článku o smrti prostitutky Mandy. Visí nad kavárenským stolem přímo nad Billovou hlavou Astarte Syriaca od Gabriela Rossetiho, jehož múza, známá modelka Jane Morrisová, která je na obraze vyobrazena, zemřela po předávkování opiem. V pozadí obrazu je však něco navíc. Jane Morrisová byla ženou Williama Morrisa, básníka a výtvarníka a přítele Danteho Gabriela Rossetiho. Ti společně s dalšími malíři založili v roce 1848 tajné uskupení Prerafaelité. Dávali najevo, stejně jako Kubrick, zdroje inspirace, především pak ranou renesancí. Zabývali se věčnými otázkami života, lásky, praradnosti a smrti. Druhá generace Prerafaelitů se zajímala především o fantaskno a snovost. Vše o co se zajímali, film obsahuje. Mandy je navíc také Billovou múzou touhy. V podkresu Mozartova Requiem. Celá scéna, byť vypadá velmi nevýznamná, má pod povrchem důležitý vzkaz.



Bill přichází do kavárny s novinami. Na stěně visí obraz Astarte Syriaca (1877) od Gabriela Rossetiho.

Film je tedy časově oproti novele posunut do jiného období. Celý se odehrává v čase vánočním. Tento čas je pro Kubricka nesmírným zdrojem inspirace. Především na poukazování na negativní stránky. Čas, který ve filmu nemá zdaleka nic společného s původní myšlenkou Vánoc. V celém filmu není nic z času vánočního pozitivního a příjemného. Naopak tento symbol používá jako

upozornění na touhu a očekávání, která jsou nenaplněna. Moderní doba přeměnila tyto svátky v chaos, konzum a navyšování zklamaných duší, ať se již zabýváme osamělostí, nebo přehnanými dětskými sny pod vlivem konzumu.

Dalším důležitým motivem jsou pak benátské masky, které byly nosívány, aby byl zahalen obličej promiskuita. Samozřejmě taková maska asociuje masky, které si nasazujeme ve společnosti.

KAPITOLA TŘETÍ: Světlo

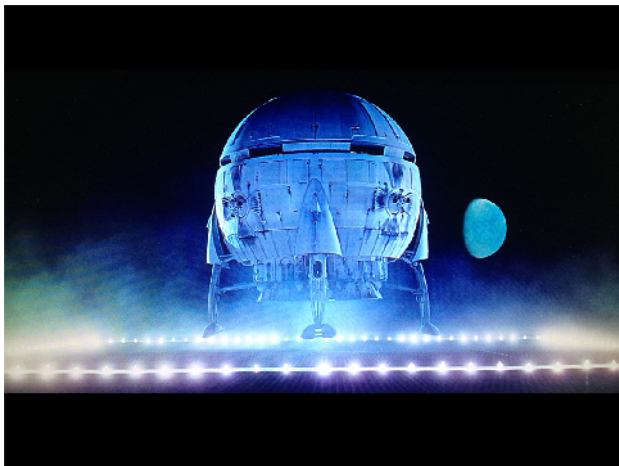
Světlo je další hlavní výrazový prostředek o kterém má Stanley Kubrick také přesnou představu. V jeho filmech se proměňuje a nabývá na různých intenzitách. Stejně jako barva je nositelem důležitých emocí a informací co nám záběr říká. Zda je svícena měkce, snově, nebo naopak silně stylizovaně až nepřirozeně. Jako nejvhodnějšími příklady nám mohou posloužit právě vybrané filmy u kterých se v každém případě setkáváme s odlišným světlotonálním řešením.

Světlo v Odysee by se dalo rozdělit do třech částí. První je čistě technické svícení vyžadující velkou náročnost pro přesné triky, a naprosto přesnou expozici při používání předních či zadních projekcí. Z následující fotografie také vidíme, že množství užitého světla bylo opravdu velké.



Druhé rozdělení bych nazvala technicko - realistické. Kromě ostatních výrazových prostředků měl Kubrick naprosto přesnou představu, jakým způsobem budou vesmírné modely zasvíceny, jaké budou povrchy modelů a finálně i jejich barva. Dodnes se zasvícení ať již trikových scén nebo kombinovaných jeví velmi realisticky a svědčí tedy o perfektní přípravě a expozici.

Třetí částí můžeme chápat světlo stylizované, které je právě úzce navázáno na barevnost, kterou rozebírám v kapitole šesté o barvě. Z hlediska zkoumání se tedy světlo ve 2001: Vesmírné odysee nejeví až tak zajímavé jako ve filmu Barry Lyndon, ale je to jen zdání. Například výtvarný účinek světla ve scéně při přistání vesmírné lodi je ohromující. Navíc v klasickém Kubrickovském oblíbeném červenomodrém kontrastu. Který se dle mého názoru konečně propisuje i do posledního filmu Eyes Wide Shut. Stejně jako rád opakuje motiv jednoho úhlu pohledu.



Modročervený kontrast objevující se i v dalších filmech Stanleyho Kubricka.

Vesmírná loď připomínající lidskou hlavu. Dock pro přistání kosmické „hlavy“ stejně jako v Eyes Wide Shut připomíná ženskou dělohu.



Nádherná scéna s přirozeným denním osvětlením.

Film Barry Lyndon od počátku provází fascinace obrazovým podáním. Některé interiérové scény jsou svícené pouze svíčkovým světlem a to koncepčně poprvé v historii filmu. Ve filmu jsou tyto scény při cíleném sledování velmi dobře rozeznatelné díky minimální hloubce ostrosti. Vznikají tak nádherné rozostřené záběry na hranici expozice, které umožňují použití přirozeného světla. Obraz získává pravdivou tvář a přibližuje se obrazům velkých malířů.

Kubrick a Alcott začali za použití speciálních objektivů natáčet překrásné scény osvětlené jen svíčkovým světlem, nebo zachycovali sluneční paprsky dopadající do místnosti. Natáčeli ohromující scény s přirozeným světlem dopadajícím na krajinu, které navíc v některých záběrech putuje a umocňuje atmosféru a plynutí času. Stěží by bylo možné čekat na dobré světlo, kdyby na natáčení nebylo vyčleněno celých 300 dnů.

Historické filmy však mimo realistické obrazové podání trpí povětšinou i dnes neduhy nedotaženosti a nevěrohodnosti. Ta je způsobena nevěrohodností kostýmů a interiérů. Bez dostatečných finančních prostředků působí oděv jako kostým a dekorace zůstává dekorací. Kubrick se tomuto chtěl od počátku vyhnout. Mimo jiné si samozřejmě musíme uvědomit, že nedílnou součástí byli rozdílné prostředky, které na film Kubrick měl. Myslím, že tato myšlenka na realistické zpracování, jako jedinou možnost realizace, ho provázela již při přípravách na Napoleona.

U Barryho Lyndona tedy funguje symbióza mezi kameramanem a Kubrickem. V posledním filmu je však tato úloha zcela zrušena. Hlavním kameramanem je Kubrick. Vybraný britský kameraman Larry Smith je najat nikoliv jako hlavní, ale jako „lighting cameraman“. Stará se jen o zasnícení. Kompozice a snímání je na Kubrickovi samotném. S Larrym Smithem se pak domluvili, že scény z ateliéru nebudou dosvětlovat jinými zdroji, než těmi, které se ve scéně skutečně nacházejí, jako je osvětlení na vánočním stromku, světla v chodbách a lampičky. Znalostmi fotochemických procesů a zkušenostmi z natáčení Barryho Lyndona je Kubrick přesvědčen, že svícení zdroji v obraze získá zvláštní atmosféru, a to se mu daří. Film, který se neustále pohybuje na hranici reality a snu a jeho originální atmosféra je toho důkazem. Scéna z večírku, která má specifickou, snovou atmosféru, kde celý obraz působí velmi měkce, je svícena právě jen vánočním osvětlením. Schody, po kterých pak kráčí Bill za Victorem, působí jako brána doprovázející člověka na onen svět. Jednotlivé žárovky jsou jako hvězdy na nebi. V celém filmu se Kubrick snaží kombinovat realistické svícení se stylizovaným. Je to opět zcizující efekt. Vše v interiéru vnímáme poměrně realisticky, ale barva světla za oknem působí velmi nereálně, stylizovaně. Samotné barevnosti tohoto světla se věnuje v poslední kapitole. Film se téměř celý odehrává v noci, stejně jako jsou sny spojeny s nočním

spánkem. Jen výjimečně je za okny normální světlý den. Je to snad probrání se ze špatného snu. Alice má poprvé rozpuštěné vlasy, poprvé kouří a má na sobě modrý svetr. Její tvář je osvětlena ranním světlem a v něm přichází jako probuzení se z noční můry přiznání jejího muže Billa k toulkám v touze.

Dalším důležitým motivem jsou samotná světla vánočního stromku. Zahalují vše do tajemství. Ve světlech ozdob Vánočních stromků jsou všechny aditivní barvy červená, zelená, modrá. Mimo dramaturgický záměr v tom spatřuji i jistou poctu tomuto objevu, díky kterému můžeme dnes točit barevné filmy.

KAPITOLA ČTVRTÁ: Technologie

Kubrickovy filmy se vyznačují mimo jiné i inovativní technologií užívanou při snímání. Zajímavé však je, že se Kubrick vždy snažil najít řešení takové, aby nebylo finančně zbytečně zatěžující. Jeho rozpočty na triky a neobvyklé technologie byly enormní, a tak by se předchozí tvrzení mohlo zdát trochu nesmyslné, ale musíme si uvědomit, že finance nikdy nebyly vynaloženy zbytečně, vždy sloužily ku prospěchu filmu, o čemž svědčí kvalita provedení jeho filmů, která přetrvává desetiletí.

Vesmírná odysea byla nominována na čtyři Oskary a získala pouze jeden za vizuální efekty, které byly v době uvedení filmu, ohromným vývojovým skokem.



Přelomová triková technologie. Servírka jdoucí v jednom záběru, jako ve stavu beztíže.

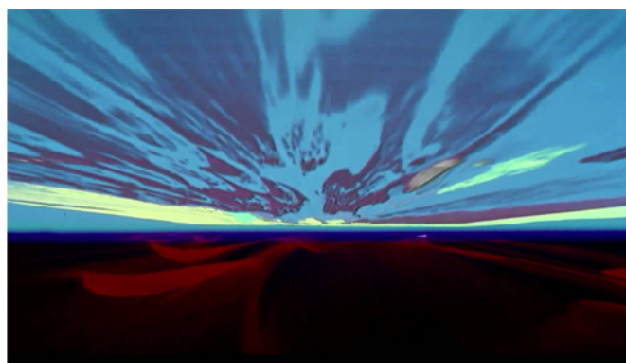
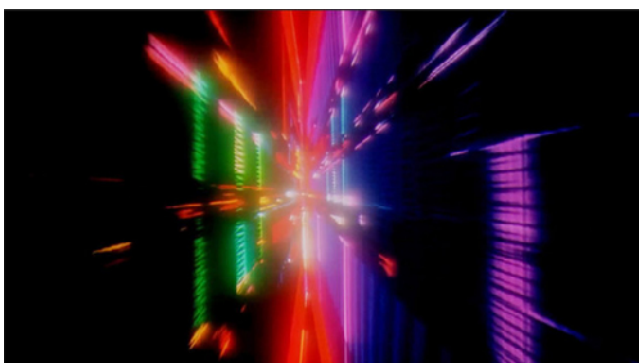
Kamera v záběru, kdy stevardka odnáší jídlo, byla spjata s přední a zadní částí dekorace, která se otáčela. Nejčastěji byly pak využívány technologie přední projekce a animace v kombinaci s fotografiemi.

První záběr zevnitř vesmírné lodi, je pohled do prostoru, ve kterém se pohybuje pero ve stavu beztíže. Tehdejší postprodukce zdaleka a logicky neumožňovala takové trikové možnosti jako dnes. Pero bylo oboustrannou lepicí páskou připevněno na vyleštěné sklo a sklem se před kamerou pohybovalo tak, aby simulovalo pohyb beztíže. Stevardka, která přichází, pouze pero od skla odtrhla. Při zpomalení a nazoomování záběru je tento nepřirozený pohyb vidět. Divák, který o postupu neví, si této nedokonalosti nevšimne.



Levitující pero v prostoru vesmírné lodi. Ukázka provedeného triku.

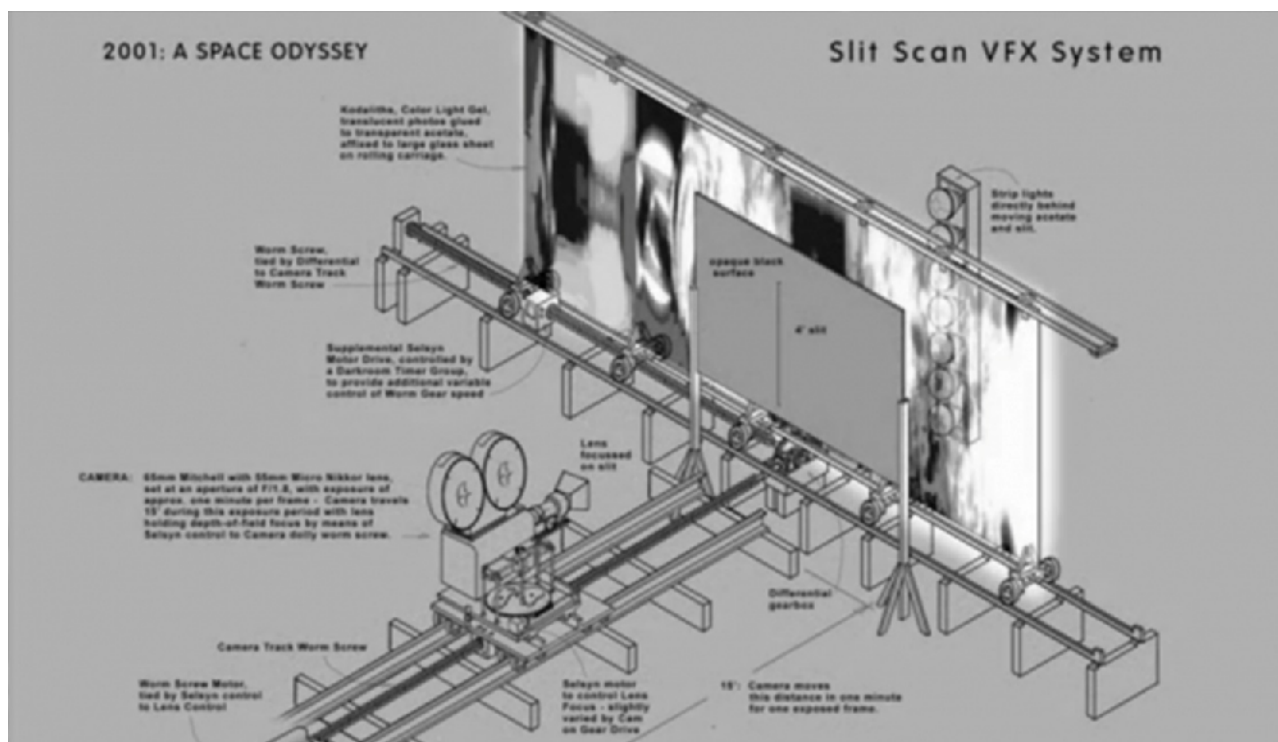
Kubrick řešil společně Douglosem Tumburlem, jak vytvořit přechody mezi dimenzemi. Musíme si připomenout, že počítačová animace byla v plenkách, a první zdařené přistání na měsíci se uskuteční až rok po premiéře tohoto filmu. Mimo znalosti základních obrazů sluneční soustavy je vesmír zcela v rovinně představivosti.



Barevné přechody v mezi dimenzemi za použití Slit Scanu.

Nyní přichází na scénu John Write, americký animátor, který je považován za otce počítačové animace a který vytvářel titulky pro film Alfreda Hitchcocka Vertigo s okem a spirálou, což je první počítačová animace ve filmu vůbec. Kdysi v jeho experimentálním filmu viděl Douglas natočené barevné záběry za použití dlouhé závěrky. Douglose napadla myšlenka obrazy promítnout a snímat kamerou v pohybu. Tomuto efektu se říká Slit Scan Effect. Takto se například snímala cílová rovina při dostizích koní. Kamerová optika snímá s předsazenou úzkou štěrbinou obraz, který se pohybuje. Efekt pohybu vesmírným prostorem dopředu pak zařizuje pohyblivý systém, na kterém je kamera upevněna. Jedná se vlastně o jízdu, ale na mechanický pohon.

Nákres Slit Scan systému.



Pro zajímavost. Interiér vesmírné lodi Davea a Franka byl postaven výrobcem letadel Vickers-Armstrong. Jeho velikost byla 12 metrů a byla zkonstruována tak, aby se otáčela rychlostí pět kilometrů za hodinu, stejně jako lidská chůze.

Odlišná, ale také přelomová technologie byla z hlediska optiky použita ve filmu Barry Lyndon. K natočení krásných scén, jejichž obrazy připomínají malířská plátna z 18. století, bylo zapotřebí speciálních objektivů. Nejprve si Kubrick zjistil, zda je k prodeji kamera Mitchell BNC. Tu zakoupil, aniž by komukoliv dal vědět, jaký má s ní záměr. Poté ji předělal tak, aby byla schopna pracovat se speciálními objektivy Carl Zeiss, které byly vyrobeny pro NASA a použity v programu Apollo, pro fotografování vesmírného prostoru. Světelnost těchto dvou objektivů je $f0,75$. Na některých scénách tedy můžeme pozorovat minimální hloubku ostroty. Obraz se tak blíží obrazu namalovanému. Tento nápad vycházel z Kubrickovi náročnosti na vizuální podání.



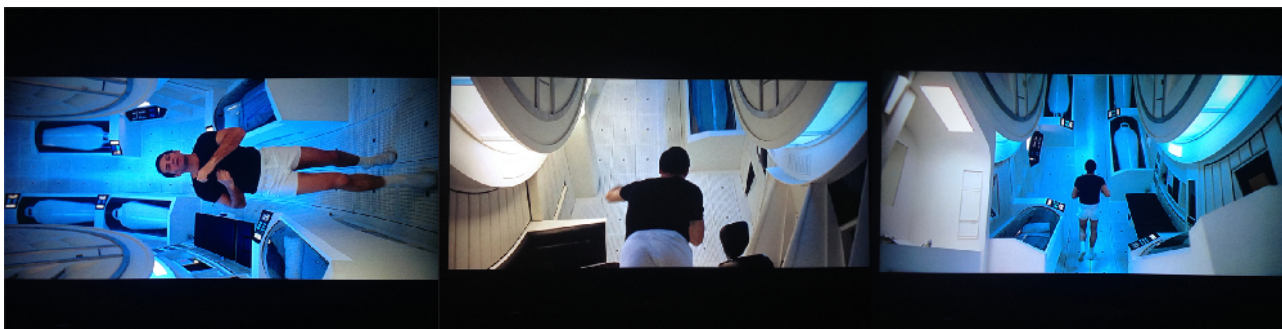
Kamera Mitchell BNC, kterou si osobně obstaral Stanley Kubrick a speciální světelný objektiv Zeiss.

I v *Eyes Wide Shut* byl zvolený technický park na nejvyšší úrovni a následoval poslední technické trendy, ale nešlo o využití vyloženě převratných technologických či technických nástrojů. Od počátku Kubrick počítal s využitím steadycamu. Vzhledem ke svým fotografickým zkušenostem věděl o chemických procesech filmu více než kdokoliv jiný. Vlastnil své měřicí přístroje, kterými v průběhu natáčení kontroloval expozici a tlačil filmovou surovinu do jejích limitů. Materiál byl pak lehce převolán, aby dostál našedlého a zastřeného nádechu.

KAPITOLA PÁTÁ: Snímání

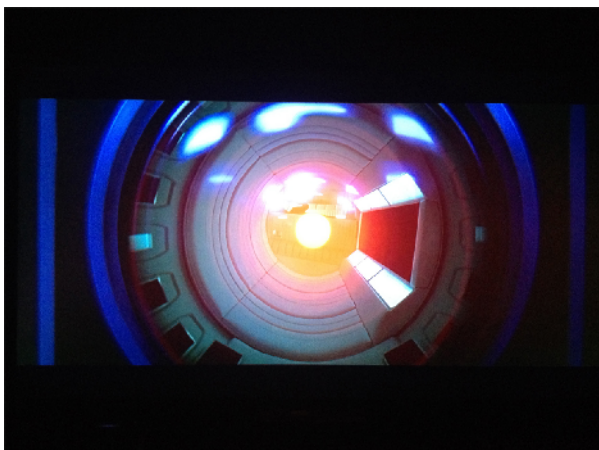
Od doby počátku kinematografie se konvence ve snímání stále mění. Kubrick ale příliš neexperimentuje, co týká záběrů. Jeho filmy patří spíše ke konzervativním. Nebojí se využít steadycamu, ale ctí pravidlo velikostí a jejich účinku na diváka. V jeho filmech je detailů doslova jako šafránu. Ve filmové řeči detail slouží k upozornění nebo zdůraznění. Pokud něco takového ve svém filmu chce učinit, udělá to s naprostou přesností. Ve filmu *Eyes Wide Shut* jsou tedy například v téměř tříhodinovém filmu detaily pouze dva.

Zaměříme se na třetí detail ve filmu *2001: Vesmírná odysea*, jedná se o levitující pero. Když si uvědomíme kontext, zjišťujeme jakou sílu takový detail může mít. Pero je nástroj, který se člověk naučil ovládat a pomocí něhož může zaznamenávat myšlenky, psát dopisy, knihy verše, kreslit, projektovat, ale také psát slova, která mohou zranit či zabít. Tedy silnější než zbraň, jako je kost, nebo vesmírná loď hlídající na oběžné dráze nukleární zbraně. Nástroj symbolizující naši evoluci, to čím se odlišujeme od jiných živočichů na této planetě. Je to pro mne jeden z nejsilnějších vizuálních předmětů v celém filmu. Detail pera z bližšího pohledu obsahuje další informace. Právě na onom peru je již malé červené kolečko, jako předzvěst emocionálně nevyrovnaného robota HAL 9000, který přichází na scénu později. Právě pero může zhmotňovat naše myšlenky a navrhnout robota, který se vymkne kontrole. Metaforicky si pak cestuje prostorem, bez kontroly svého majitele. Na dobových fotografiích můžeme často spatřit Kubricka, jak skrze režisérský hledáček hledá správný úhel pohledu, který nejlépe vystihne myšlenku nebo emoci. Série na sebe navazujících záběrů z různých úhlů na astronauta Franka, běžícího ve vesmírné lodi kolem dokola, je jasným přirovnáním člověka ke křečkovci, který se snaží v prostoru, který mu byl vnucen zabavit. Divák je pak pozorovatelem takového počínání zcela stejně, jako majitel uvězněného zvířete. Takové chování pak v obecné rovině nazýváme chovatelstvím, ale jedná se o zcela bizarní jev, na který Kubrick upozorňuje. Nejde tak ani o zvíře a chovatele, ale o mocnější a bezmocné.



Zajímavé, nesamoučelné úhly snímání.

Počítač HAL se naučil lhát a hraje i falešně šachy. Kubrickova oblíbená hra, která filmem také prostupuje. Zajímavým momentem je, jak vystihnout pomocí filmové řeči charakter počítače. HAL si řekne Daveovi, aby mu ukázal kresbu spících astronautů v hybernaci. Vizuálně, skrze subjektivní pohled počítače, který je deformován soudkovitostí a vignetací, vidíme kresbu, ale také si uvědomíme, že počítač přece nemůže posoudit malbu jako výraz umění. Je tedy jasné, že HAL se vymkl z lidské představy o tom, že počítače nemají duši a tudíž nás nemohou ovládat.



Dave ukazuje HALovi obrázky, které namaloval.

V emotivní scéně, kdy dochází k vypnutí HALa se nejvýrazněji projevuje pohyb kamery. Kamera byla doposud pevná, ze stativu. Proměna situace jde ruku v ruce s proměnou snímání. Kamera je z ruky, úhly jsou netradiční. Kamera je tzv. osvobozena stejně jako Dave.

Ve filmu Barry Lyndon je kamera natolik výrazným prostředkem, že za ni kameraman John Alcott, získal prvního Oscara v životě. Navíc v případě tohoto filmu byl kameraman nikoliv ovladačem kamery, ale velmi platným partnerem. S Kubrickem již spolupracoval na Mechanickém pomeranči (1971) a po Barrym Lyndonovi i na Osvícení (1980). Tím je zřejmé, že John Alcott byl přijat do rodiny. Společně s Kubrickem a výtvarníkem Kenem Adamem vytvořili vizuální stránku filmu, která vypadá jako oživlá malba z 18. století.

Jedním z formálních a nejvýraznějších výrazových prostředků ve filmu je zoomování. V sedmdesátých letech je zoom velmi neobvyklou technikou ve filmovém průmyslu. Byl spíše využíván v televizi pro živé sportovní přenosy. Ve filmu byl použit poprvé v 60. letech ve westernech s nízkými rozpočty. Zoom byl tedy v hraném filmu kontroverzní technikou snímání a ukazuje spíše iluzi pohybu oproti populární jízdě. Kubrick používá zoom poprvé ve filmu A Clockwork Orange (1971) pro otevření scény. V Barry Lyndonovi se stává zoom součástí koncepce celého filmu. V celém filmu napočítáme 36 zoomovaných scén. Zoom je zde vysoce metaforizován. Od detailu do celku a od celku do detailu velmi pomalu. Do záběru se tak dostávají další fragmenty

obrazu, pulsující světlo, nebo odhaluje překrásnou krajinu. Zoom má také tendenci snižovat význam jednotlivých postav a umísťuje je v jakýsi předobraz, ve kterém chybí emoce. Jízda mění geometrické vztahy mezi jednotlivými elementy v obraze a obraz se tedy jeví více dynamický. Zplošťující zoom zdůrazňuje marnost a povrchnost, která panovala v 18. století, a zároveň uvádí obraz do jasného rámu, který nám diktuje, co máme vidět, stejně tak jako jsou rámována malířská plátna. Zoom, který je nejprve na detailu obličeje postavy, způsobuje, že nejprve pocítujeme emoce, které postava prožívá, ale jakmile se kamera začne vzdalovat, vzdaluje se nám i postava. Je umístěna do kontextu prostoru a naše vnímání se mění. Emoce oslabují a nemají již takovou důležitost. Zcizující efekt zoomu nás nutí přemýšlet o události, která předcházela, konfrontovat se s ní a připravit se na další následující události stejně, jako v životě. Pokud však zoom začíná na předmětu a ne na postavě, jako je například při prvním střeleckém souboji, kde odzoomování začíná na zbraních, je kladen důraz na samotný akt střeleckého souboje a jeho (ne)smyslu.



Ukázka odzoomování z detailu zbraně na celek.

Zcela jiná situace je u filmu *Eyes Wide Shut*. Koncepti můžeme spatřovat v použití klasických a nejjednodušších postupů. Využití standartních velikostí záběrů, střídmost v užití rakursů, strhů nebo rychlých nájezdů při zdůraznění viděného, nebo opětovné středové kompozice v jednozáběrových scénách. Tentokrát Kubrick s formou neexperimentuje jako v případě zoomovaných scén v Barry Lyndonovi, protože film je již tak plný nedorečených scén a hrozilo by, že pokud by takto činil, s největší pravděpodobností by dílo nebylo vůbec čitelné.

Celkově převažuje snímání ze steadycamu. Klasická jízda ve filmu byla použita jen velmi sporadicky. Kamera jakoby tančí valčík celý film, stejně jako tančíme ve svazku manželském, stejně jako tančí lidé na hranici, ať již smrti, nebo jiných vážnějších životních událostech.

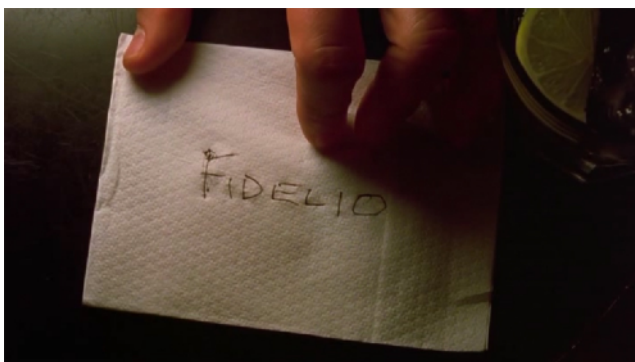
Představení obou postav je v celku. Alice je nahá, a zády ke kameře. Skrývá tajemství. Bill je otevřenější a dynamičtější. Když procházejí bytem z ložnice, sleduje je steadycam v dlouhé chůzi. Ložnice, intimní místo manželů, je velmi vzdálená a nese jejich tajemství. Je tedy vzdálená i společnému rodinnému životu. Z celé scény máme pocit, jako by dcera do jejich života ani

nepatřila. Bill ani neví, jak se jmenuje chůva pro jejich dceru.

Ve scéně kde se Alice otevřeně přiznává ke svým představám, je kamera najednou dynamická.

Billova sebejistota začíná dostávat trhliny. On sedí přikován k posteli a poslouchá. Kamera je naprosto statická, jakoby zmražená, stejně jako Bill. V závěru se začnou střídat vzácné bližší polodetaily na obličej jednoho a druhého a jsou oba statické. To považuji za gradaci emocí, kdy se jejich submisivní a dominantní role začínají srovnávat na jednu linii.

V celém filmu jsou pouze dva detaily. Prvním je heslo pro vstup do domu, kde se koná obřad, FIDELIO. Tím, že je jediný, je vyzdvížen nad vše ostatní svou důležitostí. Nejen ve smyslu obrazové skladby. Fidelio je jediná opera Beethowena, na které pracoval dvanáct let, a je o znovunalezení lásky ke stejné osobě. Druhým, ale zdaleka ne tak velkým detailem, je novinový článek o úmrtí královny krásy Amandy.

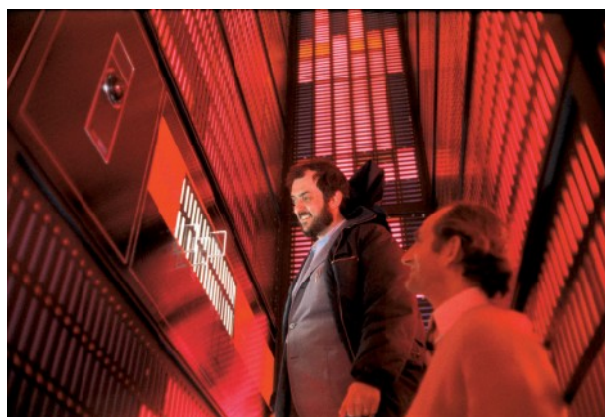
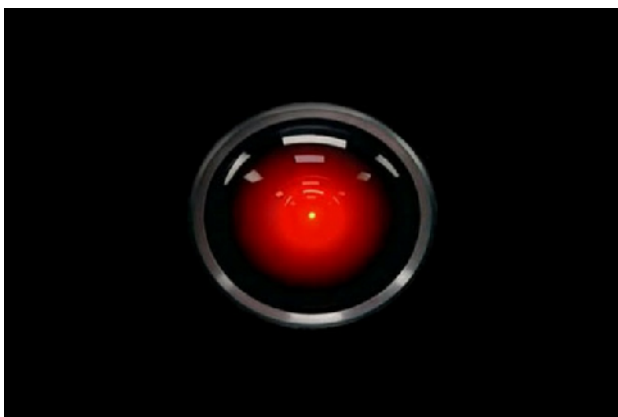


Jediné dva detaily v celém filmu.

Nejdelší scénou ve filmu je konfrontace Billa a Victora. Scéna trvá 13 minut a její natočení trvalo tři týdny. Celá je natočena ze steadycamu. Když se vrátí Bill od Victora domů, nachází svou ženu v posteli s maskou, kamera je nejprve statická a ihned následuje rychlý strh směrem na masku na posteli. Tento pohyb podporuje Billův šok z toho, co vidí. Evokující hudbou i záběrováním děsivé probuzení ze sna.

KAPITOLA ŠESTÁ: Symbolika barev

Barvy jsou nedílnou součástí práce kameramana. Barvy symbolizují, evokují, určují, navádí i předvídají. Barva je vázána na psychologický, kulturní, sociální a historický kontext. Barva je pro kameramana i režiséra neodmyslitelný výtvarný prvek. Učíme se je používat tak, aby divák podvědomě vnímal námi zamýšlené. Kubrick byl v tomto ohledu mistr. Poznání a pochopení funkce barevné dramaturgie považuji za jeden z nejdůležitějších výrazových prostředků kameramana.

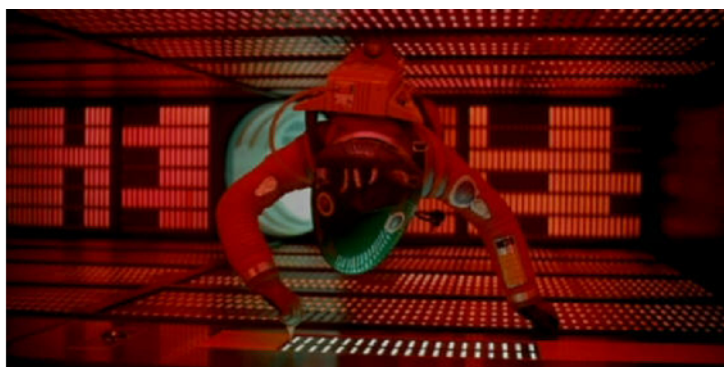


HAL je zpočátku „jen“ strojem, jeho barva je jen žluto-modrá, brzy se však promění celá jeho plocha v červenou. V momentě, kdy začne plně ovládat a manipulovat s posádkou jeho barva se změní na červenou HALův mozek, červeň s bílými jednotkami, jako bílými krvinkami.

Vesmírná odysea začíná sérií překrásných záběrů na naši planetu Zemi v rozličných barvách způsobených jen polohou slunce. Zde nám Kubrick napovídá, jaký jeho film bude. Stejně rozmanitý, jakou barevnou rozmanitost nám nabízí Slunce, jakožto hybatel životní energie a zdroj světla, které barvy vytváří. Lidské oko, je pak možné několikrát i abstrahované spatřit ve filmu, jako druhý článek nezbytný k vnímání barvy světla. Stejně jako ve filmu *Eyes Wide Shut*, Kubrick pracuje výrazně s červenou a modrou barvou. Hlavní, nebo-li převažující barvou, je červená. Symbolizuje krev a tedy oživení neživých věcí a také nebezpečí. Tato barva se postupně doslova vkrádá do filmu, její intenzita s postupem času stále narůstá. Je to barva HALa. Jeho barva funguje totožným způsobem, jako v *Eyes Wide Shut* barva modrá. Ta je vysílána domem orgií obarvující vše, co se ocitne byť jen myšlenkou v jeho dosahu. HAL si za pomoci své barvy vytyčuje svoje teritorium. Když se Dave dostane do centra mozku oživlého počítače HAL, aby ho odpojil, jeho interiér je zcela červený. Připomíná nám krevní řečiště v němž se nacházejí bílé a červené krvinky. Bílé krvinky se podílejí na fungování imunitního systému, tudíž jeho vypořádáním se stává HAL slabší a slabší, až zemře jako člověk. V poslední fázi filmu, kdy je HAL tzv. po smrti a Dave se

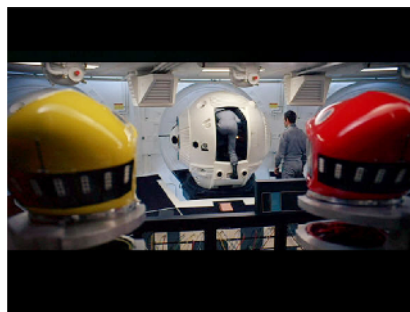
ocitá v jiné dimenzi, intenzita červené barvy slábne a postupně se zcela vytratí, stejně jako HALův vliv.

Červená je tedy barvou života a krve, žlutá nebezpečí. Kubrick pracuje se stejnou barevnou dramaturgií i ve filmu *Osvícení*. Kde žlutá je barvou asociující opatrnost a varování. Jack přijíždí do opuštěného hotelu automobilem žluté barvy značky Volkswagen. Tato automobilka sloužila za války Hitlerovi. Žlutá barva označovala Židy. Žlutá barva tedy symbolizuje hřích, žárlivost, zbabělost, nebezpečí, varování. Bílá pak nevinnost, naději a barvu bílých krvinek, jakožto organického materiálu. Odebíráním těchto bílých předmětů z mozku HALa logicky znamená umrtvení živé bytosti. Bez bílých krvinek nemůže člověk žít.



Ukázka barevné dramaturgie ve filmu Osvícení a 2001: Vesmírná odysea.

Podíváme-li se na scénu, kdy Frank pluje mrtev vesmírem, chápeme opětovné propojení hozené kosti k nebi a mrtvého Franka. Oba „předměty“ rotují vesmírem v prostoru a to jak v kompoziční symbióze, tak barevné. Promyšlený vizuální kontext dávající jasnou zprávu o významu. Frank má tedy barvu žlutou, jakožto zabítý a použitý jako nějaká nedůležitá věc v rámci vyšších zájmů, stejně jako likvidace Židů nacisty. Zajímavé jsou pak barvy helem ke skafandru. Červená helma je zapomenuta Davem při záchraně Franka v lodi. Ten se musí pokusit dostat do lodi zpět bez použití celého skafandru. Po návratu si však nasazuje helmu zelenou. Zelená je pro mne zde barva symbolizující vítězství lidské přirozenosti. Návrat k zdravému rozumu. Asociující přírodu a klid.

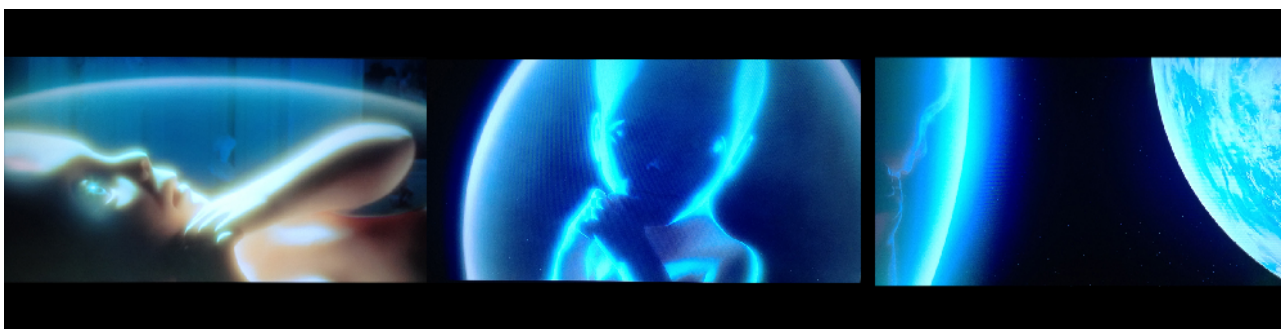


Frank jako kost. Helmy v odlišných barvách, které si nasazují astronauti. Jejich barvy označují charakter vývoje postav.

Celá scéna v jiné dimenzi začíná stárnutím Daeva. Zde se mění perspektiva prostoru, stejně jako se mění barva jeho kostýmů. Nejprve vchází v červeném skafandru, záhy se v časovém skoku objevuje v černé, která značí přicházející smrt. Těsně před smrtí má jeho kostým bílou barvu jako symbol neposkvrněnosti a přicházejícího znovuzrození do podoby nevinného Hvězdného dítěte. Následují barvy planety Země, které můžeme pozorovat z vesmíru. Hvězdné dítě putuje směrem k Zemi a symbolicky se obrací směrem k nám.

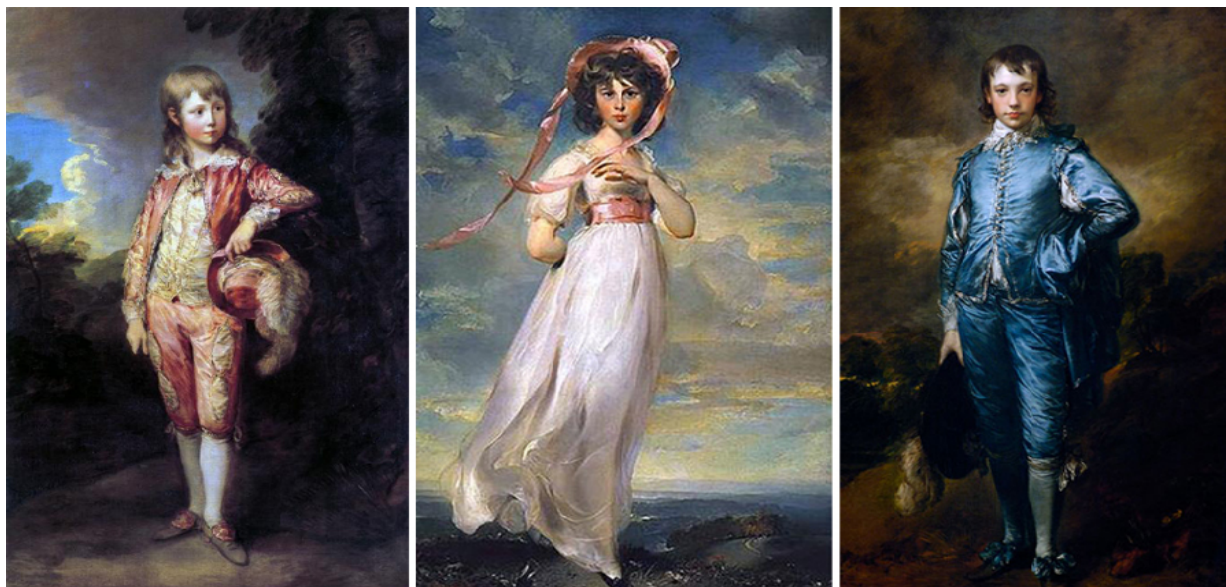


Daveova barevná proměna.



Znovuzrození a návrat na planetu Zemi.

Slavný obraz Thomase Gaisborougha, *The Blue Boy* (cca 1770), v překladu „modrý chlapec“. Portrét Johnathana Buttala se stal předlohou pro postavu Barryho. Obraz, který nastolil v nastávajícím 19., 20. a 21. století fakt, že barva modrá je barva definující muže a mužské elementy. Tento slavný obraz zakoupil bohatý budovatel železnic v roce 1921. Vlastnil další obraz Pinkie od Thomase Lawrence (1794) portrét jedenáctileté dívky Sarah Barrett Moultonové. Oba obrazy vždy vystavoval společně. Během několika let se do nedávna zavedená konvence (popisovaná v časopise *Earnshaw's Infants' Department*, a trade publication, June, 1918), že dívky nosí modrou, jelikož je roztomilejší a jemnější, a chlapci růžovou, protože je to barva rozhodnosti a síly, mění během několika let na pravý opak a to jak v průmyslu, tak umění.



The

*Pink Boy (cca 1782) a The Blue Boy (cca 1770) od Thomase Gaisborougha.
Pinkie od Thomase Lawrence (1794)*

Dalším dílem do inspirační mozaiky je fakt, že historici umění dlouho diskutovali o tom, zda má chlapec na obraze šlechtický původ či nikoliv. Dnes se uvádí, že jde o syna bohatého obchodníka. Obraz se také stal obrovským hitem a jeho cena neuvěřitelně rostla, až se stal druhým nejdražším obrazem na světě, který kdy byl prodán. Tyto aspekty pak všechny nacházíme ve filmu i v samotné postavě Barryho Lyndona. Modrou má na sobě při svatbě nejprve jeho nevlastní syn z prvního manželství Lady Lyndonové a pak jej přebírá sám, jako muž, který si vzal její srdce, a která na něj nikdy nezapomene.



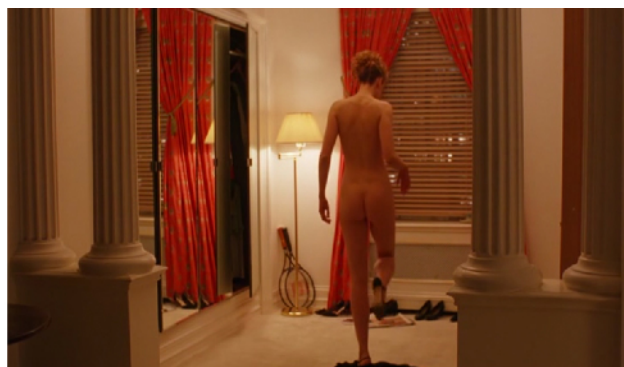
Modrá „mužská“ barva Barryho Lyndona, který skrze své ambice, přivlastnil i pozici, která mu nenáleží.

Již jsem se zmiňovala, že Kubrick dbal na věrohodnost podání historické doby a kostýmy z nových látek by působily stejně nevěrohodně, jako umělé svícení. Bylo tedy rozhodnuto, že se bude v maximální míře používat dobových látek. Na různých aukcích byly skupovány již opotřebované kostýmy z historických látek a byly pro potřebu filmu přešívány na navržené kostýmy. Původní látky byly nejen realisticky opotřebované, ale jejich materiál odrážel nádherné světlo.



Náročná kostýmní výprava filmu s přešívánými kostýmy.

Interpretace barev v *Eyes Wide Shut* není v každé situaci zcela jednoznačná a jednoduchá. Studená barva noci, studená nebezpečná červená a modré pozadí v oknech, je velmi stylizované. Tato stylizace nabízí hned z počátku otázku, zda se jedná o realitu nebo sen. Bill má po celý film černý smoking, naznačující blízkost smrti a nejen té fyzické, ale i vztahové. Jako by se pohyboval stále v temném podvědomí končící vlastní záhubou.



Výrazná barevná stylizace za okny. Kontrast v barvě i kostýmu.

V celém filmu nacházíme jednotný barevný motiv. Stylizované svícení modré barvy do oken a všudypřítomná červená. Modrá zde symbolizuje venkovní chlad, mystické prostředí a prostor pro přízraky. Červená život, touhu a nebezpečí.

Při příchodu manželů na večírek, jsou uvítáni manžely Zieglerovými. Manželka má na sobě ostře červené šaty. Pronikají svou barevností a strhávají na sebe pozornost. Čím víc noc na večíрку pokročila a zábava manželů Hartfordových je rozvolněnější, tím častěji se objevuje Victorova manželka v červených šatech v zadních plánech. Když vrcholí Billovo flirtování se dvěma modelkami a tanec jeho ženy s Maďarem, začínají se v pozadí objevovat další a další ženy v červených róbach. To si vysvětlují jako gradování Billovi a Aliciny sexuální touhy a otázku podlehnutí. Zároveň je to předzvěst Victorovy nevěry s prostitutkou Mandy.



Červená barva, jako všudypřítomný ukazatel sexuálního napětí.

Večírek je pro Billa přerušen nehodou s prostitutkou Mandy. Bill stoupá po schodech vzhůru, téměř, jako by vešel na onen svět. To se vzápětí potvrzuje, když zde nachází prostitutku, která se málem předávkovala. Když se Viktor snaží vše vysvětlit Billovi, je na jeho pozadí obraz „Paula 6 months on red“ od Christian Kubric. Opět červená barva. Žena očekávající dítě na červeném sofa.

Těhotenství jako výsledek fyzické lásky. Mandy leží v podobné poloze, jako Paula z obrazu, také v červeném křesle. Vedle křesla ležící Mandy je na zemi modré spodní prádlo. Když se probere za pomoci Billa, je zabalena do modré deky. Vedle krbu pak je ještě čínský drak v modré barvě, jehož symbol zde lze chápat jako mytologický, kdy dech čínského draka má schopnost léčit a oživovat. Billova postava tuto scénu ovládne, což je naznačeno barevně a předznamenává propojení Mandy s Billem do úzkého vztahu, kdy Mandy na oplátku zachrání Billa při odhalení v domě, kde se odehrávají orgie. .



Čistá barevná dramaturgie.

Obložení této koupelny je tmavě zelené, tedy na první pohled „vánoční barvy“, ale zelená je zde pro mne interpretována jako barva moci a oblouznění. Objevuje se totiž jen u Victora a poté u zesnulého velmi bohatého Billova pacienta, kde se čerstvá vdova vyznává ze své lásky k Billovi, působící jako přízrak. Ve spojení s Astarer Syria se však barva zelená jeví jako smrt samotná.

Bill na svých toulkách městem potkává prostitutku. Zde snad trochu až prvoplánově, opět červené vchodové dveře do domu prostitutky. Evokující ženský klín. Je to první příležitost manželce oplatit její „zradu“. Za okny tentokrát není modrá, možná, že se právě nacházíme v realitě.

Prostitutka má šaty fialové. Tuto barvu si interpretuji jako mix červené a modré. Rozpor Billova podvědomí, zda být své ženě nevěrný. Stejná fialová se totiž objeví až téměř na konci filmu a to ve chvíli, kdy se Bill vrací domů a na polštáři objeví vedle své ženy i benátskou masku. Povlečení, ve kterém leží Alice a maska, je fialové. Vše je vyzraženo, konec dobrodružství, které začalo s Mandy a skončilo právě teď.



Scénu s prostitutkou přeruší až telefonát Alice.

Na Alice doléhá také světlo přízraků noci. Je oblečena do modrého županu, obrazovka vydává modré světlo, bílá kuchyň odrazem získává modrý nádech. Dům skrývající tajemství orgií je celý polit modrou barvou. Je to jediný exteriér domu, který je v celém filmu. Jeho modrá zář se odráží do oken a láká tak Billa do svých spárů. Po té co Bill vkročí dovnitř, začne převažovat červená, jeho sexuální touha. Obřad se odehrává na divadelní ploše. Ta abstraktně opět připomíná ženský klín, objekt mužské touhy. Červená barva spojuje i předchozí interiéry. Pódium pod pianem v domě Victora, pódium v Jazzbaru a červený kulečnickový stůl v následující scéně.



Modře nasvícený dům, v němž se odehrávají orgie a svou barvu vysílá do prostoru jako živý organismus.

Při odhalení je Mandy, jeho záchránkyně, v pozadí osvětlena modrou barvou, jako přízrakem smrti, která se blíží. Za celou dobu není v domě jediné barevné světlo, které by evokovalo onu vánoční atmosféru Billova světa.



Patologie je plná modrých doplňků. Kulečnicková hra, jako mocenská hra na život a na smrt. Alice v denním světle a závěrečná scéna Billa a Alice, na pozadí hračkářství jako symbol konzumu.

Mandy je po smrti. Bill navštěvuje Victora, aby mu situaci vysvětlil. Barvy se opět opakují, kulečnick s červeným plátnem. Koule jako lidi. Síla moci je evokována velkým prostorem a širokými záběry. Horní světla v zelené barvě nad Billovou hlavou jasně ukazují, že Viktor má na tomto světě navrch. Jeho moc sahá za zdi jeho velkého domu. Po Billově přiznání Alice je za okny normální den. Alice má poprvé rozpuštěné vlasy, poprvé kouří a má na sobě modrý svetr. Převzala na sebe barvu noci. Skrze ni nyní vstupuje do Billova prostoru modrá barva, do jeho těsné blízkosti. Billova postava se také změnila. Poprvé má na sobě červený svetr. Interpretuji barvu, jako pohlcení a sevření ve spárech touhy. Není však zase zcela jasné, zda jsme se již ze snu probudili.

Závěr

Stanley Kubrick je velikánem filmu právem. Jeho sílu vidím v jeho schopnosti nenechat se strhnout dialogy ve scénáři. Věděl, že film je audiovizuální dílo a mnoho se dá vyprávět bez přeříkaných a vše vysvětlujících dialogů. Také v tom, jakým způsobem zkoumal ze všech možných stran každý detail. Jak tyto jednotlivé detaily spojí v jeden organický celek. V tom, jakým způsobem převáděl knižní předlohy do podoby scénáře, jak chápal a smýšlel o životě a světě kolem nás. V neposlední řadě je to důslednost a neuvěřitelná pracovitost. Jeho přístup k práci, který si držel od počátku, mu umožnil získat naprostou důvěru producentů a měl takové podmínky, jako žádný režisér ve filmové historii. Poslední film *Eyes Wide Shut*, který dodnes nenechává filmové fanoušky chladnými a stává se terčem konspiračních teorií, měl na natáčení neuvěřitelných 400 dní a je tím zapsán v Guinnessově knize rekordů. Ale bylo by marné si myslet, že šlo o rozmar. Protože Kubrick nebyl omezen časem a všechny scény mohl dokonale prozkoumávat, mohl říci přesně to, co chtěl. Nikdy to však nebral jako samozřejmost. O jeho filmech tedy můžeme mluvit jako o autentickém díle, které mělo vše, co potřebovalo. To, co bylo v jeho hlavě, se pak odehrávalo na plátně. I když nikdy nebudeme mít stejné podmínky pro natáčení, lze se dobře připravit a snažit se chápat věci v širších souvislostech, zkoumat. Bude-li tvůrce mít snahu vyprávět příběh co nejlépe a nejpravdivěji jak může, na jeho práci to bude znát. Pro mne je jeho práce vzorem a nekonečnou studnicí inspirace. Myslím, že jeho filmy mají i hlubší edukativní podtext. Když se do zkoumání jeho filmů člověk pustí, dozvídá se nové věci nejen z výtvarného a filmového umění, ale i sám o sobě. Stanley Kubrick je pro mě nejen velký režisér, ale i citlivý kameraman. V porovnání s jinými režiséry, kteří se nechávají mnohem více ovlivňovat svými kameramany, či dokonce nechávají celou vizuální koncepci s plnou důvěrou na nich byl Stanley Kubrick v hollywoodském měřítku ojedinělým případem. Hlavním určovatelem obrazové koncepce je ve všech svých filmech on sám. Stejně, jako měl jasnou představu o zasvěcení modelů ve *2001: Vesmírné odysee*, stejně tak má jasnou představu o záběrování, osvětlení, atmosféře i technologicko-chemickém procesu. Je tedy osobou, která spojuje dvě profese v jednu, ale podává stejný výkon, jako by to byli osoby dvě a ještě špičky ve svých oborech. Pracuje jako alchymista, ale s přesným výsledkem. Plátno je magické médium, dokáže vyvolat emoce a měnit náladu v prostoru a čase, dokáže přenést divákům část jedinečnosti, která je v každém z nás a to tak, jak to v jiném umění než filmovém není možné. Zanechal nám dílo zatím stále nedoceněné hodnoty.

Použitá literatura a zdroje:

Od snové novely k Eyes Wide Shut (2015) Jakub Felcman, Vilém Hakl, Marie Mravcová, Nakladatelství AMU

Frederic Raphael. Eyes Wide Open: A memoir of Staley Kubrick. New York: Ballantine books, 1999, s 75

The making of Kubrick's 2001, edited by Jerome Agel, 1970, The Agel Publishing Company, Inc.

Rozhovor s Michelem Cimentem (Michel Ciment. Kubrick: The Definitive edition. London: Faber a Faber, 2001, s. 156.)

Kubrick on Barry Lyndon, An interview with Michel Ciment
<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.bl.html>

„Kubrick: and beyond the cinema frame, An n – depth analysis of 2001: A Space Odyssey, Text
copyright © by Rob Ager 2008

Stanley Kubrick's Dream Machine: Psychoanalysis, Film and History“ Geoffrey Cocks

Stanley Kubrick: A Live in Pictures, dokumentární film, 2001, režie Jan Harlan

Douglas Trumbull, Master Class, Higher Learning
https://www.youtube.com/watch?v=FBaZQojd1_s

Scenes like paintings: Stanley Kubrick's sense of art in Barry Lyndon
http://www.academia.edu/10122870/Scenes_like_paintings_St Stanley_Kubrick_s_sense_of_art_in_Barry_Lyndon

"2001: The Making of a Myth", dokumentární film, režie Paul Joyce

"Standing on the Shoulders of Kubrick" , dokumentární film, režie Gary Leva

Evidenční list

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

| Jméno | Instituce | Datum | Podpis |
|-------|-----------|-------|--------|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |