

# Obrazy a fotografie jako filmový záběr

Bc. Jan Bradáč

---

Diplomová práce  
2010

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Kabinet teoretických studií  
akademický rok: 2009/2010

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Bc. Jan BRADÁČ  
Osobní číslo: K07112  
Studijní program: N 8206 Výtvarná umění  
Studijní obor: Multimedia a design

Téma práce: Teoretická část:  
Obrazy a fotografie jako filmový záběr.

Praktická část:  
Dokumentární film: Hámoty Václava Rožánka  
(ved.T.Binter)

Zásady pro vypracování:

**1. Teoretická část práce:**

Rozsah práce: minimálně 40 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s podpisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

**2. Praktická část práce:**

Dokumentární film, stopáž do 30 ti minut, režie: Jan Bradáč

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: tiskem

Seznam odborné literatury:

ADLER, Rudolf. Cesta k filmovému dokumentu. AMU, 1997.

AUMONT, Jacques. Obraz. AMU, 2005

BAZIN, André. Co je to film? ČSFÚ, 1979

DELEUZE, Gilles. Film 2. Obraz-čas. NFA, 2006.

McCloud, Scott. Jak rozumět komiksu. BBart, 2008.

Pondělíček, Ivo. Film jako svět fantómů a mýtů. Orbis, 1964.

Vedoucí teoretické části: Mgr. Markéta Dvořáčková

Vedoucí praktické části: Mgr. Tomáš Binter  
Ústav animace a audiovizie

Datum zadání diplomové práce: 1. prosince 2009

Termín odevzdání diplomové práce: 17. května 2010

Ve Zlíně dne 11. ledna 2009

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
Mgr. Markéta Dvořáčková  
ředitelka ústavu

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně ..... 7.5. 2010 .....

JAN BRAPAC   
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá problematikou používání obrazů a fotografií namísto pohyblivých filmových záběrů. Od obecnějšího hodnocení jednotlivých médií přechází k technické analýze jednotlivých možností jejich kombinování. Druhá polovina práce obsahuje hodnocení typických příkladů použití obrazů a fotografií jako plnohodnotné náhrady pohyblivých obrazů. Text uzavírá téma intermediality.

Klíčová slova: Obraz, fotografie, záběr, divák, animace, dokumentární film.

## **Abstract**

This work deals with an issue of using Picture and photographs instead of moving pictures. From general assessment of concrete media it approaches technical analysis of particular possibilities and their combinations. The second part of the work contains the assessment of typical examples of using pictures and photographs as a full-value compensation of moving pictures. The text summons up the topic of intermediality.

Keywords: picture, photography, film clip, film-goer (viewer), picture animation, documentary.

*Prohlašuji, že jsem na celé diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval.*

*V Českých Budějovicích dne 14.5.2010*

*Jan Bradáč*

*Jan Bradáč*

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>1 ZOBRAZOVÁNÍ</b> .....	<b>10</b>
<b>2 OBRAZY VE FILMU</b> .....	<b>15</b>
2.1 VÝTVARNICKÝ FILM.....	20
2.2 ANIMOVANÝ FILM A OBRAZY.....	27
<b>3 FOTOGRAFIE VE FILMU</b> .....	<b>30</b>
<b>4 ABSOLUTNÍ PŘÍKLADY</b> .....	<b>38</b>
4.1 FILM SLOŽENÝ Z FOTOGRAFIÍ.....	39
4.2 FILM SLOŽENÝ Z OBRAZŮ.....	41
4.3 FOTOGRAFIE JAKO POINTA.....	43
<b>5 PROLÍNÁNÍ</b> .....	<b>46</b>
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>51</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>53</b>
<b>SEZNAM FILMŮ</b> .....	<b>55</b>
<b>OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b> .....	<b>56</b>

## Úvod

Svou diplomovou práci chci předkládat jako subjektivní zamýšlení nad možnostmi využití obrazů a fotografií ve filmu.

Kinematografická a televizní tvorba již od svého vzniku začala absorbovat metody i konkrétní technické prvky známé z ostatních druhů umění. Může být tedy zajímavé pozorovat, jak se film chová, pokud vypravuje za pomoci svých starších souputníků v „oboru“ zobrazování, tedy fotografie a malířství.

V první kapitole, nazvané „Zobrazování“, se věnuji zákonitostem filmového a výtvarného umění. Jedná se o teoretický text, ve kterém vycházím ze všeobecně přijímaných poznatků vědy, teorie umění, a z textů, které jsou zásadní pro téma obraz a film.

„Techničtější“ analýza (srdce tohoto textu ve smyslu jeho případné použitelnosti jako návodu), tedy zkoumání z praktického hlediska, je v kapitolách 2. - 4.

Zde popisuji a detailněji hodnotím různé konkrétní tvůrčí způsoby (a samozřejmě zároveň také metody různých tvůrců) použití obrazů a fotografií namísto filmových záběrů.

Otázky, které si kladu, souvisejí zejména s možným rozporem, který může filmový tvůrce pocítit ve chvíli, kdy má ve svém filmu zobrazit výtvarné dílo. Existuje mnoho možností a filmový režisér již od počátečních příprav volí mezi různými metodami, například mezi popisným zprostředkováním diváckého vjemu, nebo kreativním přístupem a osobitému předvedení obrazu (fotografie).



Pátá kapitola naznačí možnou cestu směrem k prolnutí jednotlivých druhů vizuálního/audiovizuálního umění. Zabývá se tedy zejména výtvarným uměním, které během dvacátého století filmové (televizní) vyjadřování i jeho technologické postupy absorbovalo.

V této práci zmiňuji díla, která reprezentují určité modelové, typické postupy. Pro lepší názornost (zejména u případů porovnání dvou záběrů) jsou některé příklady předvedeny v obrazové příloze.

# 1 Zobrazování

Za nejstarší umělecký projev člověka pokládá kulturní antropologie zobrazování související s magií. Magické objekty—malby, kresby, sochy, napodobují skutečnost, aby ji ovlivnily v lidský prospěch. Jeskynní kresby zvířat mají zaručit jejich hojnost, dobrý lov.

Filmový teoretik André Bazin ve svém textu Ontologie fotografického obrazu (Co je to film?, 1979) předpokládá, že vznik umění můžeme spatřovat v balzamování.

Ve snaze uchovat člověka i po smrti, a to přímo jeho fyzické ostatky, nebo alespoň nápodobou, zpodobněním těla ve formě sošky.

Aristokracie ve svých sídlech mívá řadu portrétů předků nejen jako připomenutí dlouhé rodové linie, která dodává vážnosti jejich šlechtickému stavu, ale také ve smyslu magické tradice, kdy poslední místo na zdi je již vyhrazeno současnému vládci, pro jeho budoucí znesmrtelnění.

Magii napodobivou provozujeme mimoděk doposud. Kupříkladu nošením podobenek svých blízkých v peněžence, jako náhradu jejich fyzické přítomnosti v době odloučení.

Postupem času výtvarná díla ztrácela svůj primárně magický význam a malířství se utvářelo jako zpodobnění kombinace odrazu duchovních světů, symbolických významů a realistického zobrazení.

Tento symbiotický mix rozsekla v 15. století perspektiva.

Bazin uvažuje o „vynálezu“ perspektivy jako o rozhodující události v malířství. Od chvíle, kdy malíř dokázal vytvořit iluzi trojrozměrného prostoru, můžeme dělit jeho příští směřování na dva proudy. Symbolismus a realismus.

Problematika historického vývoje zobrazování je ve skutečnosti složitější. Pakliže se zde nebudu dále kriticky vymezovat vůči přímé linii „od renesance k filmu“, je to dáno zejména tím, že mám na mysli spíše technologické hledisko.

„Diktát“ realismu (nejen touha po dokonalém, věrném zobrazení u tvůrců samotných, ale velmi silně také jako společenská poptávka) se nesl dalšími obdobími. Tento požadavek musel nutně podněcovat tvůrčí osobnosti z různých oborů ke snaze o novátorské využívání technických vynálezů k pokusům o dosažení automatické reprodukce. K fotografii.

Fotografie tedy malířům částečně ulevila od tíhy povinnosti realistického zobrazení. Abstrakci se zároveň uvolnila cesta, neboť malířství se najednou zdálo být lidem přijatelné (realismus teď najdou u fotografa) jako okno do světa fantazie.

Vztah malířství a fotografie samozřejmě není pouze takto přímočarý. Vývoj není pouze jednosměrný.

Malíři a fotografové se ovlivňují neustále a různými způsoby. Výtvarníci třeba čerpají z dříve neznámých fotografických makrodetailů. Mohou také fotografie používat namísto skic (inspirativní nereálné světlo na kontrastních, nebo přeexponovaných fotkách).

„Fotografuji to, co nechci malovat, a maluji to, co nedokážu vyfotografovat.“ Man Ray (Sontagová, 2002, s. 164)

Stejně jako zůstává v repertoáru malířů realistická malba, ocitá se brzy po zrodu fotografie, abstrakce v pozornosti fotografů.

Fotografové se tedy již od počátku „dějin fotografie“ zabývali uměleckou fotografií, která se velmi rychle od prostých podobenek emancipovala. Obecně ale převaha světové fotografické produkce (svět je od ranných dob fotografie zahlcován amatérskými fotografiemi-dnes je toho příkladem internet, fotografují i mobilní telefony...) spočívá skutečně v prostých otiscích reality.

Vynález filmu poté na lidskou touhu (fotografiemi částečně ukojenou) po realistickém zaznamenávání světa, ve kterém žijeme, navázal.

Technologie filmového záznamu, nebo video záznamu, stejně jako fotografie, umožňuje (svou technickou podstatou) zachycení reality objektivně, věrně.

Divácké prožívání, podle Iva Pondělíčka (Film jako svět fantómů a mýtů, 1964), přináší u filmového díla psychologickou odlišnost oproti diváckému zážitku z výtvarných prací, závisící na magii prostoru kina, dramatičnosti filmového vyprávění a subjektivně vnímané dimenzi.

Ve filmovém zobrazování světa je nesporně stejnou měrou jako obraz, důležitý zvuk. Pro diváka v setmělém kině může zvuková složka filmu znamenat natolik sugestivní zážitek, že by sám o sobě dokázal předčít vjemy zaznamenávané okem.

Jistě by na mořské pobřeží přenesla naši mysl fotografie zvukově doprovázená křikem racků a šploucháním moře stejně dobře, ne-li lépe, než němý, filmový záběr stejného útesu.

Proto mohou například tak sugestivně a intenzivně účinkovat v Lynchových filmech statické záběry (obrazy) bez herecké akce, „tradičně“ doprovázené zlověstným hučením.

Profesorská přednáška Karla Vachka možnosti filmového zobrazování pojmenovává natolik sympaticky obrazně, že z ní s chutí část ocituji :

„Filmována může být i fotografie (zastavený filmový obraz) i napsané slovo, záleží na typografovi (jak bude vypadat), na tiskaři, na výrobcí papíru, na zvířeti, které dalo kůži vazači (co listy svázal) na desky a hřbet knihy, i na truhláři, co postavil knihovnu; záleží i na filmovém materiálu a kameře, kameramanovi, který natočil podklady pro vznik nových slov. Zvuk může být filmován - jeho stopa ve své grafické i digitalizované podobě! Všechny druhy umění padají do filmu jako přezrálé meruňky, při dopadu samy sobě plesknou a jsou konzervovány (vznik nových slov, umění a jeho obrazy spolu s ostatní skutečností tvoří jakýsi kruh) - co je vlastně specifikum filmu?

Je to zvuková i němá kamera (konzervační zařízení) a střih (rozhodování o tom, co bude ponecháno v zakonzervovaném stavu a kam to bude v díle uloženo, i o tom, co se vyhodí na skládku, shnije, či jen vyřadí mimo dílo a zapomene). Do filmu padají všechny vědy (nejen umění) a také náš život, i ten, který už zmizel v čase (pokud byl nafilMOVÁN a zachován, může být přistřížen - a pokud zmizel, nezmizel se vším všudy a může být rekonstruován a znovu nafilMOVÁN).“ (Vachek, 2004)

Dílo jako obraz vnitřního světa tvůrce. Zrcadlení myšlenkových a citových pochodů. Tak samozřejmě také můžeme nazírat na tvorbu. U filmu je však (až na výjimky) předpokládána časově i finančně náročná, kolektivní práce. Tudíž zachycení erupce momentálních emocí můžeme čekat možná u malíře expresionisty, méně již

u sochaře, nebo filmaře, kteří zde narážejí na jistá omezení. Už tedy jen z toho praktického důvodu, že proces jejich tvorby, kvůli technickým parametrům, trvá poněkud déle.

Filmový tvůrce je blízko konstruktérovi, který skládá z útržků reality nový svět. Slepjuje matné odrazy, stíny, a záblesky slábnoucích výbojů, ve snaze zatopit pod kotlem divákových dychtivých neuronů. Je jedno, kde se (technicky) takové stíny a záblesky vezmou, jestliže má autor dostatečně silnou ideu.

## 2 Obrazy ve filmu

První z kameramanů, kteří chtěli jako inspiraci pro svou práci vnímat obrazy malířů, jistě neudělali chybu, pokud si vybírali obrazy - „starých mistrů“, umění šerosvitu. Častou inspirací pak bývají tyto obrazy dodnes u filmů historických, a to zejména pokud se jedná o filmy, které pojednávají právě o malířích.

Krásným příkladem zdařilého kameramanského zhmotnění světa obrazů jednoho konkrétního malíře je práce kameramana Reinerja van Brummelena na Greenawayově snímku „Nightwatching“(Obr.1.), který zajímavým, atraktivním způsobem zobrazuje práci Rembrandta van Rijn na slavném obraze „Noční hlídka“.

V tomto snímku Rembrandtovy obrazy díky tvůrcům ožívají jednak v samotném ději (Peter Greenaway ve svém spekulativním příběhu, který se odehrává v době, kdy malíř přijímá nabídku vytvořit skupinový portrét amsterodamské milice, odkrývá tajemství tohoto slavného obrazu. V režisérově pojetí Rembrandt do svého obrazu zakomponoval poselství o pravé identitě vraha.), ale zároveň se svou barevností, kompozicí, prací se světlem přibližuje stylu malířových obrazů i kamera. Reiner van Brummelen vychází z malby takovým způsobem, že se jednotlivé záběry samy stávají takřka barokními obrazy.

Greenaway v tomto filmu (a také v některých svých dalších filmech) kromě přemítání o lidech a jejich ctnostech či nectnostech, naráží také na otázky týkající se umění, umělcovy svobody.

Příběhy slavných malířů filmaře tradičně lákají, inspirují a někteří se tak ocitli na filmovém pásu již v několika filmových, nebo televizních zpracováních. Neboť filmové portréty výtvarníků vznikaly již v dobách černobílého filmu.

Zobrazení jejich prací, obrazů v „hraném“ životopisném snímku ale nebývá většinou případem, kterým se zde chci zabývat.

Totíž vyplněním celého záběru obrazem, nebo částí obrazu tak, aby se sám stal záběrem.

Nepatří sem tedy situace, ve které si někdo (filmová postava) takový obraz prohlíží a následuje střih, po kterém vidíme detail prohlíženého obrazu. V takovémto případě se jedná o subjektivní pohled postavy z filmu (přestože technologicky či formálně takový záběr splňuje zadání). V této práci se mi ale jedná primárně o vztah divák – obraz.

Příkladem filmu o malíři je také Tarkovského Andrej Rublev. Tento film sice patří k filmům hraným, které v této práci podrobněji nezkoumám, protože nepoužívají obrazy jako náhradu záběru, ale film Andrej Rublev je výjimečný tím (je výjimečný v mnoha ohledech samozřejmě), že v závěrečné pasáži filmu, epilogu, postupuje způsobem, který může být ukázkovým vzorem práce na výtvarnickém filmu.

Z jinak černobílého filmu se během nájezdu do vyhasínajících uhlíků prolne do barevné pasáže, která je tvořena zprvu velkými detaily Rublevových ikon (Někdy jen matně tušíme, co je v detailu obrazu znázorněno, ze které ikony detail vůbec pochází. Poznáme například výrazný motiv z roucha svatého Řehoře), posléze vidíme celé figury. Tři králové jedoucí na koních v obraze Narození Páně, kamera pomalu přejíždí po dalších motivech. Jako skladebných prvků



zde tvůrci používají zejména prolínaček, ale také se objeví ostrý střih, rytmicky souznící s výraznou hudbou. Svými širokoúhlými záběry kameraman nepřekročí rám obrazů. Pohybujeme se tedy uvnitř světa Rublevových ikon a prostřednictvím těchto náboženských obrazů Tarkovskij v epilogu, orámovaném dohasínajícími žhavými uhlíky na začátku scény a deštěm na konci, znovu shrne téma celého filmu.

Několikaminutový epilog Tarkovskij zakončuje obrazem Nejsvětější Trojice. Nejprve opět vidíme detaily. Následuje pomalý přejezd shora dolů po celkové malbě, abychom se nakonec opět vrátili k detailům, které zachycují strukturu barev, materiálu. Kamera nyní po detailech švenkuje zprava doleva. Následuje přejezd po celku zdola nahoru, prolnutý přes tvář anděla do detailního švenku zleva doprava (ve zvuku poprvé zahřmí). Pak se objeví Kristus vykupitel. Vidíme nájezd na detail tváře a pak odjezd (podruhé zahřmí), který se prolne do detailu dřevěných desek, na něž začíná pršet (i ve zvuku). Posledním záběrem se vrátíme do exteriéru. Nejsme již v obrazech Andreje Rubleva, ale zpět v reálném světě. Barevnost filmu však zůstává. Vidíme koně u řeky. Prší.

„Celá tato závěrečná symbolická scéna je vlastním teologickým zhodnocením filmu. Z barevného obrazu vyhasínajícího obětního ohniště, z jeho popela jako vzkříšený život vystávají Rubljevovy ikony. Prolínají se jedna v druhou a jsou představeny všechny, které se pokládají za jím vytvořené. Ve svém komplexu vydávají svědectví o Kristově životě. Kamera snímá ikony v nepřetržitém pohybu, který ve svém souhrnu náznakově symbolizuje Kříž. A do centra (srdce) tohoto kříže zasazuje ikonu "Sv. Trojice". Jejím srdcem, tedy centrálním symbolem této ikony, je eucharistie - tělo Kristovo.

Jako oběť za hříchy člověka. Tarkovskij oba tyto významy důrazně a vědomě akcentuje. Proto jediným možným koncem tohoto

zpěvu radosti srdce je Spas - tvář Vzkříšeného Krista vítězného, který vysvobozuje a očisťuje celý svět krví své oběti (déšť - jako krev Kristova v eucharistii "očerstvuje" všechny - a v tomto dešti koně ve volné přírodě jako znak věrohodného obnovení [osvobození] celého světa pro život věčný.“ (Suchánek, 2007)

Výraznou možností využití obrazů ve filmu je také použití stylotvorné. Setkáme se s ním zejména v hraném filmu a obrazy zde fungují jako prostředek výtvarné stylizace. Napadají mne zde například filmy „Kdo chce zabít Jessii?“ a „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“.

První z filmů natočil Václav Vorlíček v roce 1966 a obrazy Káji Saudka využívá v úvodní titulkové pasáži jako navození komiksové atmosféry, která je pro film určující. Hrdina v podání herce Jiřího Sováka je čtenářem komiksových sešitů, kterému se díky novému přístroji zhmotní sny o postavách, o kterých si četl a tímto jednoduchým scénáristickým nápadem je divákům umožněn vstup do světa fantazie, ve kterém se pohybují superhrdinové, kteří hovoří výhradně pomocí komiksových bublin (Obr.3.).

Díky primitivním trikům a nutnosti ponechat dostatek času pro přečtení bubliny, dochází v těchto scénách ke zpomalení herecké akce až k téměř úplnému zastavení, a v těch okamžicích se filmový záběr skutečně stává políčkem komiksu.

Oldřich Lipský ve filmu „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ z roku 1970 opět používá estetiky komiksových obrazů Káji Saudka. Tentokrát ozvláštňuje pestrobarevnou frašku (tento film je na rozdíl od Vorlíčkova barevný) kreslenými obrazy i uvnitř příběhu. Stejně jako v „Jessii“ je přítomen čtenář komiksu, ale tentokrát je režisér ještě svobodnější, protože skrze čtenáře vstupujeme do příběhu z komiksového sešitu, což pro tvůrce představuje možnosti téměř

neomezené. Lipský využívá obrazů kdykoli. Pro podtržení vypjaté scény, jako vložený videoklip, pro změnu prostředí, nebo ve scéně automobilové honičky, která by díky omezenému rozpočtu bez použití sekvence složené ze Saudkových obrazů jistě nevypadala příliš akčně.

Tuto kapitolu dále dělím na dvě podkapitoly, které reprezentují nejběžnější kategorie filmových děl, ve kterých se s obrazy výtvarníků můžeme setkat.

První se věnuje dokumentárním filmům o výtvarnících (nazývám je výtvarnické filmy) – tedy portrétům výtvarníků, nebo také dokumentárním filmům o slavných obrazech.

Druhá podkapitola se věnuje používání nehybných obrazů ve filmu animovaném.

## 2.1 Výtvarnický film

S výtvarnými díly se ve filmech nejčastěji setkáváme v dokumentárních portrétech výtvarníků. Kromě životních osudů, atmosféry ateliéru nebo ukázek pracovního postupu a techniky, potřebuje režisér takového portrétu ukázat zejména samotné dílo portrétovaného.

Bazin správně říká, že film o obrazech není stejný případ, jako fotografie obrazu v knize, nebo diapozitiv na přednášce. Je to nové, svébytné, umělecké dílo.

Snímání neživého světa objektivem kamery umožňuje filmaři v souvztažnosti několika záběrů a díky budování nové skutečnosti prostřednictvím filmové montáže, vytvořit iluzorně realitu oživenou.

„Filmový záběr je nahoře, dole a po stranách omezen, je výřezem skutečnosti před kamerou (za kamerou) - jeho perspektiva je ovlivněna použitou optikou, poměr stran použité okeničky určuje formát. Prohlédněme si obrazy venkovských usedlostí, které namaloval Camille Corot. Do formátu nevstoupí nic, co nevzbuzuje klid - monumentální klid, chce se říci, přes nicotnost subjektu - ten muž musel dlouho hledat, než našel místa s těmito vlastnostmi, a pak je dokonale oddělil (vyřezal) z jejich okolí - byl to hledač vnitřního světla, jehož podobu (obdobu) či zrcadlo nalézal ve francouzské krajině; chci jen upozornit na to, co máme v rukou, když namíříme kameru - máme nástroj filozofův - máme vybrat, vyříznout, oddělit místo, odkud vychází vnitřní světlo, a pokud to zvládneme, bude vycházet i z nás.“ (Vachek, 2004)

Režisér Karel Vachek měl v předchozím citátu na mysli výřez ze skutečnosti. Ale místo, odkud vychází vnitřní světlo, můžeme najít kdekoli, zajisté i v obrazech.

Můžeme tedy do zobrazovaného výtvarného díla vstupovat díky objektivu v detailech. Dokonce v makrodetailech. Můžeme také využívat rakurz – volit netypický úhel pohledu.

V galerii totiž většinou pozorujeme obrazy pouze z úrovně přirozené výšky postavy, očí. Málokdo přijde k obrazu, aby ho prozkoumal z podhledu a ještě ke všemu z maximální blízkosti – možná by se mu za zády ozvalo důrazné zakašláání.

Nelze pominout ani výhodu technických možností kamery, která může v některých případech zaostřit větší detail, než lidské oko.

Akademický malíř Oldřich Smutný mi promítal videa, která vytvořil se svými přáteli ve Francii. Jedním z těchto krátkých experimentů, bylo video vytvořené celé pouze z fotografií, pořízených na Smutného výstavě v Lucembursku(2009). Smutný využil dostatečně vysokého rozlišení fotografií k tomu, aby své, na nich zaznamenané obrazy, úplně dekonstruoval.

Počítačem generované nájezdy, prolínačky, dvojexpoze, barevná manipulace, ale zejména výřezy. Oldřich Smutný své obrazy zkoumá pod drobnohledem s velikou chutí. Vidět makrodetaily, zvětšené stopy po jemných tazích štětcem, jakési nové obrazy, považuje za inspirativní (nedatovaný, nepublikovaný rozhovor, 2009).

Jaká jsou tedy po kladných možnostech využívání filmové techniky naopak úskalí?

Mohu poukázat i na tak samozřejmou skutečnost, že velikost televizní obrazovky je odlišná u jednotlivých diváků. O velikosti plátna v kině, ve vztahu k zobrazovanému, nemluvě.

Zakomponováním malířského obrazu se tedy z hlediska jeho skutečné velikosti (pro zachování důsledné věrnosti originálu) nemá cenu zabývat. Miniaturní grafika na filmovém plátně, nebo monumentální olej v televizi je prostě skutečnost, se kterou se filmový tvůrce musí vypořádat.

Lze zde pracovat s divákovou zkušeností, znalostí reálného světa, lze obraz nasnímat nejprve jako celek v rámci prostoru, místnosti, u které se představa poměrů velikostí může odvodit. Naopak u miniatury můžeme ukázat prst, minci, cokoli známé a umožňující divákovi se zorientovat.

Ve filmu „Hámoty Václava Rožánka“ kameraman Filip Klár několikrát používá přechodu dovnitř Rožánkova obrazu výše zmíněnou metodou. Nejprve vidíme obraz v ruce osoby, která o něm něco sděluje (Obr.2a.), a pak (když už máme díky srovnání s lidskou postavou představu o formátu obrazu) kamera teprve ruší prostor rámu a pohybuje se pouze v detailech (Obr.2b.). Navíc v tomto filmu kameraman zdůrazňuje vhodným využitím změny rakurzu výraznou plasticitu a strukturu díla, která je díky netradičnímu materiálu (několik vrstev asfaltu a latexu) skutečně zaznamenáníhodná.

Obrazy bývají často v jiné orientaci formátu, než je filmové, nebo televizní zobrazení. V případě vysokého, úzkého obrazu (kupříkladu aktu) může být celkový záběr natočen pouze s přítomností okolí obrazu mimo rám. To je ovšem z hlediska přirozeného vnímání lidským okem naprosto v pořádku a nepředstavuje pro diváka nic neobvyklého, neboť díky konstrukci, počtu a umístění očí, je lidské vidění také širokoúhlé.

Navíc když ke zmiňovanému aktu v galerii přistoupíme, abychom si jej detailněji prohlédli, postupujeme přesně tak, jak může postupovat filmař, který stříhem na polodetail aktu umožní divákovi

bližší pohled a švenkem od hlavy k patě tuto simulaci přirozeného diváckého vnímání obrazů jen završí.

„Filmové plátno radikálně ruší malířský prostor. Obraz je v rámu zasazen soustředivě, intenzívně; filmové plátno však - prostřednictvím děje v čase i potencionálními paralelami v prostoru - ubíhá mimo svou projekční plochu: je rozptýlené, extenzívní. Konečnost obrazu daná orámováním (či jiným „omezením svébytnosti“) zdůrazňuje stejnorodost malířského vidění, homogenitu sensoriky, stejnorodost jeho optiky. Původní obraz malířův musí být dotažen, musí probuzovat iluzi ukončenosti. Neexistuje čas mimo to, co se odehrává na malířově plátně; neexistuje – ve většině případů – ani prostor mimo toto plátno. Obraz v rámu je definitivou, novou skutečností ve skutečnosti původní.“ (Pondělíček, 1964, s. 55)

Ve Vachkově citátu o filmovém výřezu a hledání vnitřního světla se objevuje zmínka o poměru stran použité okeničky určujícím formát. Tento technický parametr ovlivňuje práci kameramana velmi silně právě v případech zakomponování předmětů tak pravoúhlých, jako jsou malířská plátna. V současnosti, kdy televizní vysílání kompletně přechází na formát 16:9 (dokumentární tvorba má největší prostor právě v televizi), najednou kolem vertikálních formátů obrazů, pokud je chceme zakomponovat celé, zbývá vpravo či vlevo mnohem více místa.

Širokoúhlé formáty kamerového záznamu jsou jistě ideální pro horizontálně orientované obrazy-„gaučáky“. Takto se samozřejmě mohu na otázku kompozice podívat v nadsázce. Ve skutečnosti toto omezení nepředstavuje problém. Bezesporu existuje nějaká možnost, jak úsporně umístit celý vertikální obraz do horizontálního rámce. Současný divák určitě nebude považovat kupříkladu diagonální

zakomponování obrazu za chybu. Nebude mít pocit, že obraz padá, nebo je špatně pověšený, nakloněný. Naštěstí je zvyklý.

„.....film přibližuje vždy dílo výtvarného umění v jiné optice a nutí diváka, aby je vnímal podle nového výtvarného systému, objeveného filmařem. A možná, že tento systém původní dílo malířovo „filmově znetvořuje“. Filmař už syntetizuje skutečnost jinou, ne tu, jakou syntetizoval a z přírody abstrahoval malíř; a právě snad tím každé filmové zachycení „zrazuje“ původní výtvarnou skutečnost malířovu. Je to „zrada“, o níž hovoří ve své hluboké studii o malířství a filmu zesnulý filmový teoretik André Bazin. Je to „zrada“ všeobecná – nemůže totiž jiná být, chce-li být film sám tvorbou, chce-li být uměleckým filmem. Nakonec se tato „zrada“ projeví i v kontemplaci, v prožitku díla.“ (Pondělíček, 1964, s. 54)

Samotný obraz můžeme vnímat jako autorskou interpretaci. Každý malíř zachycuje realitu, nebo svou představu, iluzi, jedinečně. Souběhem malířské autorské interpretace s filmařskou se tedy dostáváme do oblasti interpretace interpretace.

V samých prvopočátcích „výtvarnického filmu“ mohli být malíři a kunsthistorici tímto novým způsobem zobrazování znepokojeni. Fragmentace obrazu a další technické postupy možná působily poněkud nešetrně.

Dnes je pro diváka výtvarníka možná nepříjemnější, nežli manipulace obrazu prostřednictvím kamery a střížny, selhání filmového tvůrce v aspektech faktických (například chybně uvedená data v komentáři), nebo skutečně hrubé posunutí vyznění díla. Resnaisova „Guernica“ jistě funguje adekvátně, ve svém hrozivém vylínání tváří ze tmy, prolínačkách, nájezdech a dvojexpozicích doprovázených sugestivní hudbou, ale demonizovat takovýmto způsobem kupříkladu obraz Josefa Lady, by bylo poněkud přehnané.



Akademický malíř Roman Kubička mi v této souvislosti (posunutí významu, nepochopení smyslu díla), vyprávěl (nedatovaný, nepublikovaný rozhovor, 2009) příhodu ze své vernisáže, na jejímž zahájení kterýsi historik umění zasvěceně hovořil o vystavených Kubičkových obrazech. Vyzdvihoval zejména, podle něho, velmi zajímavý, intimní, osobní obraz „Smrt otce“, který jej skutečně hluboce zasáhl. Po zahájení výstavy pak přišel za malířem Kubičkou a trochu se mu omlouval za to, že o takto osobním, tragickém tématu, o takové citlivé věci veřejně hovořil, ale že ten obraz má opravdu obrovskou sílu. A že prostě musel...

Kubička mu odpověděl, že to vůbec nevadí, jelikož obraz namaloval podle novinové fotografie zemřelého papeže, a název obrazu byl titulkem ke článku, který fotografii doprovázel.

Kdyby Kubičkův obraz interpretoval takovýmto způsobem filmový tvůrce, mohla by se z drobné anekdoty stát pro diváky „pravda“.

Když se původní význam uměleckého díla objeví v jiném kontextu, nejedná se vždy o nepochopení, neúmyslnou chybu. Posunutí významu někdy bývá záměrné. Této metody může být zneužito například v politicky angažovaném filmu.

Takovéto nepochopení a posuny mohou nastávat při jakýchkoli výkladech uměleckých děl, pokud nemáme možnost komunikovat přímo s autorem, nebo se důkladněji seznámit s dílem malíře v širším kontextu, studovat prameny a pochopit výlučnost konkrétního autorského zobrazení.

Věcná reprodukce, nebo autorsky přínosné zachycení? Tato otázka sama o sobě neznamena žádný dogma, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Záleží na žánru, na tom, jaký cíl si tvůrce stanoví. Někdy může být konzervativně, klidně a citlivě zachycené výtvarné dílo součástí dokonale vystavěného autorského filmu.

Film Martina Řezníčka „Jan Křížek - Sochy a včely“ pracuje s obrazy a archivními fotografiemi nenásilně, meditativně. Ve zvukové stopě slyšíme jazzovou hudbu, která doplňuje vyprávění (vzpomínání) vdovy po výtvarníkovi Janu Křížkovi, Jiřiny Křížkové. Vypravěčku ve filmu hovořit nevidíme. Její hlas v obraze doplňují kromě Křížkových kreseb a archivních fotografií či záběrů, ještě výjevy ze zahrady a domu, ve kterém s manželem žili. Několik minut střídání pomalých švenků po Křížkových kresbách a černobílých fotografií pokračuje pomalým švenkem po zahradě, sochách, nebo na detail vajíček a nádob s jídlem na stole, pohledem oknem do zahrady a zase zpět ke kresbám.

V protikladu jsou pak počiny méně vydařené. Mám na mysli pokusy o „mystické“ zobrazení výtvarných děl, využívající různých rotací kamery, rychlých nájezdů do nitra obrazů, simulujících prolínáním plynulou jízdu kamsi, ale neumožňujících divákovi obrazy doopravdy vnímat. Na rozdíl od Řezníčka, který nás do světa Jana Křížka dokáže přenést nenásilně, ale o to hlouběji.

Možnosti klipovitě rozhábat obraz rychlými detaily či strhy může autor bezpečně využívat pouze v případě, kdy nemíní pouze ukázat svou kreativitu, ale přesně ví, že potřebuje dosáhnout určitého pocitu, který výsledný film podpoří, který do něho patří. Dílo malíře v té chvíli nepředstaví věrně, znázorní pouze svůj pocit z něho, což samozřejmě může být v danou chvíli přístup správnější, než otrocké, reprodukcující zobrazení. Nejčastěji se setkáváme s filmy, ve kterých autor obě varianty kombinuje.

## **2.2 Animovaný film a obrazy**

Pohyb filmového pásu, spolu s celým mechanismem jeho promítání za pomoci blikavého střídání světla a tmy, si jako diváci většinou neuvědomujeme. Vlastně nejspíš jen ve chvílích spontánních či záměrných chyb v projekci, nebo u pseudopodprahových záběrů (mám na mysli vstřížené okénko, nebo několik okének, zřetelně použitých v žánrových filmech, pojednávajících o manipulaci divákem, prostřednictvím podprahových záběrů).

Podprahové záběry jsou vlastně také statickým obrazem. Tento vjem je sice tak krátký, že jej běžně nezaregistrujeme, ale v naší paměti zůstane. Číslo na zaváděcím filmovém pásu, doprovázená pípnutím, která slouží(vala) k synchronizaci obrazu se zvukem, se nachází pouze na jediném filmovém okénku. Přesto jsou dobře čitelná, protože jako bílé symboly na černém poli mají při projekci možnost intenzivně zasvítit ve tmě.

Tímto způsobem je vlastně v animovaném (zejména kresleném) filmu promítáno 25 originálních výtvarných děl za vteřinu.

Kreslené animované filmy jsou logicky spojené s výtvarným uměním a s výtvarnými díly téměř absolutně. Autoři takových filmů bývají často zároveň výtvarníky.

Pro tuto diplomovou práci, která pro zobrazení výtvarného díla ve filmu předpokládá určité trvání, jsou k analýze vhodné spíše animované filmy bez, nebo s minimem animace.

Klasické kreslené animované filmy (pookénkové snímání) sice také pracují s výtvarnými originály, ale využívají doznívání zrakového vjemu, stojí pevně v poli filmovém.

V kategorii (ne)animovaných kreslených filmů se nachází jeden z absolutních příkladů, totiž sugestivní, originální mordýřská balada Jiřího Brdečky, ale pro absolutní příklady je vyhrazena čtvrtá kapitola, takže na tomto místě uvedu jiný příklad „animace“ nehybných „obrazů“.

Film, který sice bývá pokládán za animovaný, ale jeho podstatnou část tvoří rozpohybování neživých obrazů a objektů pouze pomocí stříhu, se jmenuje „Historia Naturae, Suita“ a v roce 1967 jej natočil výtvarník a režisér Jan Švankmajer.

Tento film je velmi rychle, rytmicky, podle hudby stříhanou exkurzí do chřtánu zoologie. Jednotlivé části mají nejen různé druhy živočichů, ale i hudby.

Iluze pohybu v neanimovaných pasážích vzniká střídáním velikostí záběrů a druhů snímaného „materiálu“. Nejprve se nám před očima v jakémsi groteskním tanci míhají vyobrazení mušlí ze starých atlasů, aby byla vzápětí doplněna mušlemi reálnými. Obrazy (rytiny) plazů se mísí s hadími kostrami, živými plazy, detaily žabího oka, žábou ve sklenici.

Tímto rychlým mixem (film je dlouhý devět minut a má osm kapitol) Švankmajer na hudbu Zdeňka Lišky dokáže vytvořit pocit hemžení a jakéhosi kypícího vývoje druhů.

Od foxtrotu měkkýšů se tak přes hmyz, ryby, plazy, ptáky, savce a opičí polku dostaneme až k lidskému valčíku.

Příkladem filmů, které také přistupují k výtvarným dílům interpretujícím způsobem, jsou animované filmy rozhýbávající slavné

obrazy. V takovém případě není tvůrce zprostředkovatelem pouze technickým, objektivním, ale rovnou oživuje a nově uchvacuje původní malířovu myšlenku, záměr. Vznikají filmy hravé, prezentující možnosti animovaného filmu a fantazii režiséra, ale s duchem původních obrazů se často mýjejí.

Velmi přesně tuto skutečnost pojmenoval režisér Šimon Koudela již názvem svého filmu „Tři variace na Picassovské téma“, kde správně používá slovo variace.

Takovéto filmové variace budou vyjadřovat spíše režisérův pocit z obrazu, nikoli pocity a tvůrčí záměry malíře, nebo samotnou podstatu a energii variovaného obrazu. Vždy bude přítomna také energie a osobní interpretace režiséra této variace. Podobně jako tomu je v případě svébytně pojatých pohledů na výtvarné dílo, které zmiňuji v předchozí kapitole.

### 3 Fotografie ve filmu

Fotografické umění bývá poněkud zjednodušeně vnímáno jako zobrazování, které je pro filmové kameramany uměním mateřským (nebo možná sesterským). Říkalo se prvním filmům tuším „oživlé fotografie“. Práce filmového kameramana v období černobílého filmu byla fotografickými postupy přímo ovlivněna. V titulcích se dokonce uvádělo fotografoval, namísto označení kamera.

Fotografie použitá ve filmu, díky technologické příbuznosti fotografického aparátu a filmové kamery, nepůsobí výrazně nepatříčně. V první chvíli divák ani nemusí poznat, že vidí zastavený obraz.

Filmařova práce s fotografií má podobné zákonitosti, jako jeho práce s malířskými obrazy. Existuje zde stejné omezení v podobě rámu. Kameraman bude také řešit onu „gaučákovou“ otázku kompozice ve vztahu k formátu (v těchto případech se často používají černé pruhy po obou stranách vertikálně orientované fotografie, zakomponované v tradičně horizontálně orientovaném formátu kamery). Pracovat můžeme stejným způsobem také při fragmentaci díla.

Filmy o fotografech a jejich dílech bývají vyprávěny velmi podobným způsobem, jako portréty výtvarníků. Dva zásadní rozdíly, oproti filmům výtvarnickým, ale vnímáme.

Jeden je technický. Fotografie na rozdíl od pastózní malby například, nemá faktickou hloubku. Takže změnou rakurzu při snímání fotografie dosáhneme jedině deformace perspektivy. Zatímco u malby může takovéto zobrazení představit fyzicky existující třetí rozměr (hmotu) obrazu.

Druhý rozdíl je spíše psychologického rázu. Co je na fotografii, je technickým otiskem reality. Jedná se vlastně o zastavený čas.

„Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se skutečnosti, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako například malba); není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, tak jako šlépěj, nebo posmrtná maska. Zatímco malba, i kdyby byla téměř fotograficky přesným přepisem skutečnosti, nebude nikdy víc než pouhou interpretací, fotografie je vždycky zachycením světelných vln přímo odrážených předměty – hmotnou stopou po předmětu, kterou žádná malba být nemůže.“ (Sontagová, 2002, s. 138)

Použití fotografie ve filmu by mohlo s trochou nadsázky znamenat i ty případy, které známe jako klišé z hraných, zejména žánrových, filmů. Jedná se například o scénářistickou metodu zkratky při představování postav (hrdina odchází z bytu a za ním si všimneme rodinného fota s pěti dětmi, momentky s obřím lososem v rukou a fotografie z promoce, takže máme během sedmi vteřin jasno o jeho životě), nebo klasickou fintu z thrillerů : fotografie na nočním stolku, které si všimne vrah odcházející z bytu. Po přepočítání osob na fotce se vrací zabít posledního svědka.

Tyto příklady ale nesouvisejí s problematikou, kterou se snažím rozkrýt ve své práci. U jedné z často používaných metod hraného filmu, takzvaná mrtvolky, zastaveného záběru, se ale zastavím. Bývá používána pro zdůraznění určitého pocitu, nebo běžně, jako formální

postup, na konci filmu před „příjezdem“ závěrečných titulků. Tento technický prvek již patří do kategorie fotografie namísto záběru, protože zastavený záběr se fotografií de facto stává. Vráťím se k němu ale až v následující kapitole.

Někdy se u filmů natočených podle skutečného lidského osudu na konci zobrazí fotografie, která zobrazí skutečnou podobu člověka, o němž film vyprávěl. Je to zvyklost, která prostě divákovi zdůrazňuje, že film byl natočen podle skutečnosti. O fotografii jako skutečné pointě, či spíše emocionálním vrcholu filmu, se zmíním také ve čtvrté části diplomové práce.

S fotografiemi se setkáváme nejčastěji v dokumentárním filmu. Známe různé žánry takových filmů. Ve filmech vědeckých narazíme na astronomickou fotografii, makrofotografii. Filmy medicínského zaměření ukazují třeba fotografii rentgenovou. Kriminalistické fotografie bývají pro svou charakteristickou odosobněnost a syrovost přínosné pro filmy, které se zabývají zločinem. Velmi často bývá ve filmu (například ekologickém) používána také letecká fotografie.

V dokumentárních filmech bývají takové fotografie používány z mnoha různých důvodů (estetických, dramaturgických a dalších). Běžným důvodem však bývá také nutnost. Kvůli neexistenci osoby či místa, ani archivních pohyblivých záběrů zobrazovaného, zobrazované události.

Filmaři mají několik základních možností jak s takovými archivními fotografiemi pracovat. Mohou používat výřezy, mohou švenkovat, najíždět, používat duchaplně montáž. Záměrně vynechávám trikové možnosti, protože i v těch jednodušších případech, kde fotografie není výrazně deformována, jako jsou třeba vrstvy či zmnožení, přece jen dochází k posunu estetickému, a také k obsahovému zkreslení.



Řezníčkův historický, dokumentární film „Sláva republice“, popisující Pražské povstání v roce 1945, buduje atmosféru věčně a neokázale. Používá klasické „mluvící hlavy“, které doplňuje černobílými fotografiemi (Obr.4a.,4b.). Ale jeho použití fotografie, fotografie jako zastavení času, jako nezpochybnitelné svědectví vypjatých událostí, podpořená výpovědí pamětníků pražského povstání a umně komponovanou ruchovou stopou, působí sugestivně, ukládá se jako silný vjem do divákovy paměti.

Naproti tomu režisér Mináč ve filmu „Síla Lidskosti“ pracuje systémem technické show. Vidíme knihu poznámek a výstřižků, ve které se jedna z vlepených fotografií trikem rozjede proti divákovi, až vyplní celou obrazovku a navíc motiv Prahy, který na fotografii byl, se změní v archivní filmový záběr podobný tomu z fotografie. Celý koncept filmu je divácky nesmírně vstřícný, a dlužno říci, že „Síla lidskosti“ byla za tuto vstřícnost odměněna úspěchem.

Obě tyto varianty přístupu k práci s historickou fotografií jsou naprosto legitimní. Kromě vkusu tvůrce a jeho osobního vnímání filmové práce, rozhoduje o variantě zpracování také „adresát“ výsledného filmu. Někdy se pod tlakem distributora, který chce logicky zaujmout co největší počet diváků, autoři přikloní k divácky atraktivnější tvůrčí metodě. Riskují ale, že s přímočarou srozumitelností, strhující zábavností, s dosažením přijatelnosti pro „všechny“ diváky, přijde film o svou hloubku. Režisérů, kteří toto dilema dokáží vybalancovat se ctí je bohužel méně, než těch ostatních.

Příklad dokonalého zúročení poctivého, důkladného, mnohaletého sbírání materiálů, historických záběrů a fotografií představuje cyklus celovečerních dokumentárních filmů „Zapomenuté transporty“ režiséra Lukáše Příbyla.

Lukáš Příbyl vypátral poslední žijící svědky nepředstavitelně krutých událostí v ghettech a vyhlazovacích táborech během druhé světové války. V jeho filmech přeživší vzpomínají, a v obraze je jejich výpověď doplněna pouze archivními fotografickými a filmovými materiály, které skutečně patří ke zmiňovanému místu a době. Tento neokázalý způsob filmového vyprávění silně účinkuje proto, že je pro Příbylův film jednoznačně vhodný. Síla výpovědi nepotřebuje žádné dotáčky, rekonstrukce či jiné technické berličky.

Časté bývá v dokumentárních filmech použití fotografie pro názorné zobrazení proměny místa v čase. Jako vhodný příklad zde uvedu film Jana Gogoly „Vila Inocent“, který je podle režisérovy slov o rozkladu, a ve kterém kameraman Vladan Vála v sekvenci, která zmiňovaný rozklad právě pomocí srovnání archivních fotografií interiérů i exteriérů vily (a její obyvatelky Marty Zabloudilové), pořízených někdy v době mezi první a druhou světovou válkou, se záběry současnými, velmi funkčně demonstruje. Kamera se v jednom záběru pohybuje uvnitř rozpadlé, špinavé, pavučinami pokryté vily a zastavuje se v naprosto stejné kompozici (Obr.5a.), jaká je na následujícím záběru- fotografii (Obr.5b.), kde je interiér vily zachycen v jeho šťastnější, prosluněné podobě. Následuje bližší archivní fotografie stejného místa- balkonu, na kterém stojí hrdinka filmu v dívčím věku (Obr.5c.), aby v následujícím záběru (Obr.5d.) opět přišla ke slovu. Válova kamera se současným záběrem v záměrně identické kompozici, jakou měla předchozí fotografie, ale se změněným okolím vily i proměněnou hrdinkou. Výsledný kontrast ještě umocňuje už tak ve filmu dostatečně obsažený silný dojem zmaru. Režisér Gogola v této scéně nechává Martu Zabloudilovou recitovat latinské verše, což má další kontrastní vyznění, jelikož klasická prvorepubliková vzdělanost silně kontrastuje s dnešní podobou paní Zabloudilové i s panelovými domy, které kolem

rozpadající se vily vyrostly. Tato silná scéna pokračuje protipohledem na hrdinku (zvenčí na balkon), která dokončí recitaci. Pak následuje velký celek zarostlé vily ve stejné situaci a scénu uzavře idylická fotografie celku vily, před kterou stojí celá rodina ve šťastnějším období hrdinčina života.

Občas se ve filmových recenzích setkávám s kritikou používání fotografií, které pouze ilustrují atmosféru, nebo jsou používány způsobem, označovaným hanlivým přívzkem klišé.

Jedná se zejména o dobové fotografie, které nejsou ničím nové (nepřináší žádnou novou informaci a mnohdy ani nejsou skutečně autentické co se místa a času ve vztahu k ději filmu týká), a nejspíše se pouze dobou vzniku a atmosférou hodí tvůrci k dosažení nějaké nálady, nebo jen obohacují strukturu filmu.

Nemohu tvrdit, že bych s takovou kritikou většinou nesouhlasil, ale myslím, že je vždy nutné posuzovat jednotlivé případy objektivně, pečlivě a s ohledem na širší souvislosti.

Ve filmu „Hámoty Václava Rožánka“ jsem s historickými fotografiemi pracoval také a pokud by film výše zmiňovaný recenzent viděl, mohl by kupříkladu pasáž s prvomájovým průvodem považovat za podobně lacinou. V komentáři slyšíme vyprávět o sedmdesátých letech, době prověrek a obtížích, které nastaly píseckému malíři Rožánkovi jako představiteli abstraktního malířství v komunisty ovládané zemi. Fotografie, které během tohoto komentáře vidíme, jsou obrazem té doby a většina diváků nepozná, že jsou to výjevy (schůze, prvomájový průvod...) pořízené skutečně v Písku.

Osobně jsem zažil takovou zpětnou vazbu, kdy jeden divák poznal na některé z těchto fotografií svého lékaře, ale to je opravdu ojedinělá záležitost, a kdybych použil dobové fotografie z jiného

místa, pro film jako takový by se významově nezměnilo nic. Předpokládám ale, že onen divák, který poznal, že jsem použil skutečné písecké reálie, teď více věří celému filmu.

K použití fotografií autentických mne ale nemotivovala snaha umožnit divákům z Písku poznat svou sousedku. Chtěl jsem zejména divákovi, který tu dobu nezažil a zajímá jej, jak svět tehdy vypadal, umožnit pohled co nejpravdivější.

Navíc samotné rozbití struktury filmu bývá mnohdy dramaturgicky žádoucí. Použití namísto „mluvících hlav“ sérii fotografií může zapůsobit osvěžujícím způsobem. Takže předem neodsuzuji ani skutečně ilustrativní použití fotografií, pokud to nejde jinak.

V pasáži pojednávající o zmarnění Rožánkových možností vystavovat po okupaci v roce 1968, jsem použil jednu fotografii Brežněva. Brežněv je symbol. Tady konkrétně symbol toho, že „přišli rusáci“, což slyšíme v komentáři. Tento případ může působit jako laciný symbol, za normálních okolností bych Brežněva takto nepoužil, ale ona to byla neznámá fotografie z jeho návštěvy Písku. Smějící se diktátor v Rožánkově městě. Vidina maximální autenticity, v tomto konkrétním případě, překonala můj autorský stud.

Výrazným představitelem fotografické produkce je portrétní fotografie. Pro filmaře pracujícího s historickými fotografiemi bývá takový portrét často nesmírně užitečný. Zcela zásadním se pak stává pro „medailonek“, filmový portrét. U již nežijících portrétovaných osobností je to samozřejmé, ale u portrétu žijícího člověka tyto podobanky (a nerozlišuji zde, jestli se jedná o umělecký portrét, nebo amatérské, domácí fotografie) podávají svědectví o minulé době. Zachycují portrétovaného v různých obdobích života a mohou tedy reprezentovat jeho jednotlivé „kapitoly“.

Technicky lze z takové portrétní fotografie vytvořit několik různých záběrů. Kameraman může pomalu (sugestivně) najíždět na detail očí. U domácích amatérských podobenek se dokonce může nalézt v detailním výřezu situace, gesto, či předmět, dokládající konkrétní filmový motiv (láhev alkoholu v ruce člověka, který měl problémy s pitím například).

Pro ukázkou konkrétní možnosti použití jediného fotografického portrétní ve filmu několikrát, se ještě jednou vrátím ke snímku „Hámoty Václava Rožánka“. Rožánkovu svatební fotografii jsem v tomto filmu použil dvakrát. Poprvé jako portrét Václava Rožánka (výřez jeho tváře z celkové fotografie – typického svatebního dvojportrétní), neboť jsem neměl k dispozici žádné jiné fotografie z Rožánkova mládí. Tento výřez jsem použil v pasáži pojednávající o jeho uměleckých začátcích. Podruhé již jako celkovou svatební fotografii pro pasáž o láskyplném vztahu manželů Rožánkových, kteří spolu byli přes padesát let.

Jasmina Blažević ve filmu „Cesta“ rozpochovala slavnou fotografii na které režisérka Věra Chytilová se zaujatým výrazem kamsi ukazuje prstem (zřejmě zrovna režíruje). Z této fotografie kameraman výřezy vyrobil sadu záběrů (Obr.6a.-6d.), které ve střížně rytmicky na hudbu poskládali v jakýsi předěl. Od velkého detailu ruky s vytrčeným ukazováčkem, přes krátký prostřih na p olodetail ruky i s předloktím, po celkovou fotografii.

Ve filmu Lucie Králové „Ztracená dovolená“ jsou fotografie dokonce jakýmsi hlavním hrdinou filmu. Napínavé a vtipné pátrání po majitelích ztracených fotografií z dovolené(Obr.7.) uvádím v této kapitole jako bonus, který ve svém detektivním snažení místy připomíná slavnou Antonioniho „Zvětšeninu“.

## 4 Absolutní příklady

Když jsem si jako téma své diplomové práce zvolil využití obrazů a fotografií ve filmových dílech, napadlo mne okamžitě, že pro demonstraci možností náhrady filmového materiálu nehybnými výtvarnými díly, budu chtít popsat i méně obvyklé využití. Totiž využití bezvýhradné.

Zastavený obraz je z hlediska filmového vyprávění fascinující. Filmová projekce, jako technická událost, trvá v čase. V kině divák nemůže (na rozdíl od návštěvníka galerie) rozhodovat, po jak dlouhý čas se bude na obraz dívat. Je lapen. A filmový tvůrce tohoto fenoménu musí správně využít. Následující tři absolutní příklady považuji za reprezentativní také proto, že jejich autoři příležitost, kterou jim kombinace obou médií nabídla, nepropásli.

V této kapitole tedy popíši film složený důsledně z fotografií, i takový, který se skládá pouze z obrazů. Třetí absolutní příklad, který nazývám Fotografie jako pointa, není absolutním ve smyslu absolutní důslednosti používání dané formy, ale ve smyslu účinku.

## 4.1 Film složený z fotografií

Film, který namísto pohyblivých filmových záběrů používá řadu fotografií, natočil v roce 1962 režisér Chris Marker. Jedná se o krátkometrážní černobílé sci-fi : „Rampa“ (La Jetée).

Příběh začíná odjezdem od letištní rampy, zní hudba a ruchy. V první fotografii téměř nerozeznáme, že se nejedná o filmový záběr – vzhledem k zobrazovanému (nepřehledné prostředí letiště), díky odjezdu kamery, ale i kvůli černobílému zobrazení a zvukové stopě, která záběr oživuje. Následuje ale série fotografií doprovázených hlasem vypravěče, krajina, dítě, holubi, kočka, hřbitov, rampa, tvář ženy(Obr.8a.).

Je obraz ženy vzpomínkou na minulost? Je to snad obraz lepšího světa? Hrdinova dětství?

Jako interpunkce fungují zatmívačky a roztmívačky, celkové tempo je pomalé.

Později se ocitneme v nepříjemném, tísnivém podzemním prostoru (Obr.8b.), hrdina dostává injekci, slyšíme tlukot srdce, šepot. Hrdina tedy umírá? Je vzpomínka na letiště obrazem, který muž uvidí v okamžiku smrti...nebo je dokonce zároveň okamžikem jeho smrti? Může snad cestovat časem a zabránit katastrofě, která už se stala?

Zastavený obraz v tomto filmu, jehož atmosféra je zneklidňující nejen kvůli netypické formě, ale i díky ponurému prostředí, které je v silném kontrastu s krásnou vzpomínkou hlavního hrdiny, způsobuje vpisování výjevů do paměti diváka mnohem důkladněji a naléhavěji, než by zde umožnily pohyblivé filmové

záběry. Marker tak s pomocí zastaveného času, sugestivně navozuje pocity člověka, který si vybavuje v paměti dávné vzpomínky.

Právě díky fotografiím a jejich odlišnému diváckému účinku, oproti filmovému záběru, je divák posléze přesvědčen, že čas, jak ho běžně známe a vnímáme, neexistuje.

Paměť je zde obrazem. Je otiskem času, který s pamětí úzce souvisí. Ale obraz, otisk času, záblesk paměti, nemusí být nutně objektivní pravdou.



## 4.2 Film složený z obrazů

Absolutním příkladem filmu, ve kterém jsou filmové záběry důsledně nahrazeny obrazy, je snímek „Jsouc na řece mlynář jeden“. Režisér Brdečka rozehrává příběh ve stylu staré kramářské písně pouze s využitím obrazů Evy Švankmajerové. Příběh je tragický, a jak se na mordýřskou baladu ze života sluší, také jednoduchý:

Po mnoha letech vojny se domů, do mlýna, vrací voják. Rodiče jsou zrovna v kostele. Po shledání se sestrou voják vymyslí, že své rodiče vyzkouší, jestli ho po těch letech ještě poznají. Sestra tedy bratra neprozradí a rodiče, kteří jeho pravou identitu neodhalí, uvěří své dceři, že u nich přenocuje neznámý pocestný. Mlynář s mlynářkou si všimnou peněz, které má pocestný u sebe a smluví se, že chlapa zamordují a oloupí. V noci svůj záměr tedy provedou a vojáka pak hodí do řeky. Ráno se dcera ptá na svého bratra a vše jim objasní. Chmurný příběh pak končí otcovou sebevraždou.

Sugestivní zpěv herce Miloše Kopeckého doplňují obrazy ilustrující děj, a blízcí se syrové, naléhavé popisnosti původních lidových tvůrců, kteří po poutích a jarmarcích zpívali své milostné, krvavé, či jiné historie a ukazovali na obrazech různé fáze děje jako dávní předchůdci komiksů.

Atmosféru hrůzného násilného činu a celkový tísnivý dojem dotvářejí pomalé prolínačky, kterými jsou spojovány jednotlivé záběry. Jedná se o záběry obrazů nejprve v celé velikosti, které se dále přibližují pomocí takzvaných přískoků po ose (pomalu prolínaných).

Tato pomalá a minimalistická montáž napomáhá vyvolání znepokojivého pocitu u diváka. Brdečkův a Švankmajerové film svým atakováním našich nevědomých, dávných strachů dokáže vytěžit ze zdánlivého minima maximální účinek.

Díky časovosti filmu, výtvarné expresivitě jednotlivých obrazů a zvukové složce, je divák pohlcen koncentrovanou silou, která je, právě díky působivosti filmového média (nejen kvůli přesně danému časovému úseku pro samotnou projekci) intenzivní více, než kupříkladu četba knihy se stejným textem a ilustracemi.

### 4.3 Fotografie jako pointa

Pro příklad nesmírně účinného využití jednotlivé (dokonce jedné jediné) fotografie jako filmového záběru jsem si vybral film „Člověčina“, který v roce 1974 natočil jako cvičení druhého ročníku FAMU režisér Fero Fenič.

Tento stylizovaný dokument popisuje událost z roku 1968, kdy zpovytkaný dav v Košicích zlynčoval ženu.

Přeexponované záběry evokující vytěšňování zlých vzpomínek na celou událost (jakoby pohledem ženina dítěte, které bylo svědkem matčina napadení) jsou ve filmu kombinovány s pokusem o anketu s Košičany, kteří se zpětně k incidentu staví odtažitě, nebo jej zlehčují.

V anketě Fenič používá principu „mrtvolky“, zastaveného záběru, kdy nejprve sledujeme reportážní záběr, ve kterém kamera přichází k náhodnému člověku na ulici, pak se obraz na chvíli zastaví na polodetailu zpovídaného, slyšíme odpověď, a poté se záběr znovu rozběhne a dotyčný odchází.

Tato forma byla možná nutná z technických důvodů – nemožnost zvukového záznamu, či pochopitelná neochota obyvatel vypovídat o události na kameru, ale ve výsledku funguje sugestivně. Navíc předznamenává finále.

Z ankety a celého filmu číší hloupost a lhostejnost davu. V kontrastu k davu jako nebezpečnému stádu je pak člověčina jediného muže. Hrdiny, který ženu zachránil.

Pointou filmu je fotografie samotné události, která je nečekaná, syrová a pokud už předcházející minuty filmu na diváka silně působí, v okamžiku posledního záběru, totiž oné fotografie, je divácký zážitek (šok, údiv, znechucení) povýšen na maximální hladinu, protože sebelepší rekonstrukce nedovede tolik, co jediná výmluvná fotografie skutečné reality.

Vidíme dav lidí, který před sebou žene nahou, téměř padesátiletou ženu plnou modřin a šrámů. Ve zvuku je čtena novinová zpráva o tomto případu.

Divák se díky fotografii ocitá na místě samém, vidí známé prostředí, povědomé typy lidí a ve chvíli, kdy se ocitne takhle blízko, je velmi pravděpodobné, že si sám sobě položí otázky, které nám sice Fenič nijak okatě nepodsouvá, ale jasně k nim směřuje:

Lynčující dav v mé současnosti? V prostoru, kde žiji? Který považuji za civilizovaný? Jak je to možné? Jak je možné, že se v davu z lidí stávají tak kruté a hloupé bytosti? A měl bych já odvahu se v takové situaci zachovat správně?

Zastavený čas může někdy vypovídat silněji, než rafinované konstrukce. Koncentrované emoce vtisklé do jednoho momentu zdařilé reportážní fotografie tak mnohdy účinkem předčí televizní zpravodajství.

„Fotografie si lze zapamatovat snadněji než pohyblivé obrazy, protože jsou čistým výřezem času, nikoli jeho tokem. Televize je proudem neuspořádaných obrazů, z nichž každý anuluje ten předchozí. Každá fotografie je privilegovaným momentem, proměněný v tenký předmět, který lze uchovávat a znovu prohlížet. Fotografie podobné té, jež se v roce 1972 dostala na titulní strany většiny světových novin – nahé vietnamské dítě právě zasažené

americkým napalmem, které běží s rozevřenýma rukama proti fotografovi, křičíc bolestí-, zvýšily zřejmě odpor veřejnosti vůči válce více než stovky hodin zvěrstev zprostředkovaných televizí.“ (Sontagová, 2002, s. 22)

V případě Feničova filmu a jeho pointy není filmové zobrazování tím, co divácky nejsilněji působí. Fenič ve vrcholu svého filmu totiž využívá energie a účinku původního média.

## 5 Prolínání

Ve vizuálním umění zákonitě nastávají situace, kdy již neovlivňuje malíř či fotograf filmového tvůrce, ale naopak výtvarníci nacházejí novou inspiraci v práci filmařů, nebo se dokonce sami postaví za kameru. Takové prohození rolí přináší nové pohledy na vizuální zobrazování. Tvůrce, který není klasickým filmařem, ale své zkušenosti čerpá z jiných uměleckých zdrojů, může nové médium osobitě uchopit a přetavit do netušených souvislostí. Například slavné jednozáběrové filmy Andyho Warhola, ze šedesátých let dvacátého století, působí díky statické kameře a absenci děje jako fotografie, obrazy(Obr.9.).

Bernadette Huber ve své videoinstalaci „Egon´s blue sex box“ rozpochovala postavy z Schieleho obrazů. Postupovala metodou animace za pomoci digitálního fotoaparátu a počítače. K tomuto účelu použila vystříhaných postav z kalendářů a pohlednic s reprodukcemi Schieleho kreseb a maleb. Erotické divadlo, které postavy díky autorce předvádějí, je groteskním představením, které využívá původního smyslného náboje Schieleho obrazů.

Kdyby se Bernadette Huber bývala prohlásila režisérkou, a toto video promítala na filmovém festivalu, nebylo by to nikterak zarážející. Ve vizuálním umění dochází k prolínání oborového zaměření autorů, a také zařazení výsledků jejich práce.

V oblasti audiovizuálního umění dochází k zajímavému jevu. Zdá se mi, že se v možnostech svobodně experimentovat, projevuje rozdíl mezi výtvarníky, nebo řekněme vizuálními umělci, a filmovými tvůrci. Klasičtí filmoví tvůrci jsou omezováni tím, že potřebují kina. V běžných kinech a televizi totiž není příliš mnoho prostoru pro netradiční díla, takže se skutečně svobodnými experimenty na poli videotvorby, se dnes setkáváme paradoxně nejčastěji v galeriích.

Mám samozřejmě na mysli běžné televizní a filmové prostředí. Jistě existují filmové festivaly a přehlídky, které svobodný prostor filmovým tvůrcům poskytují. Vítězové filmových festivalů se dostávají do filmové distribuce, do televizního vysílání. Studenti filmových škol někdy vytvářejí sympaticky odvážná díla. Klima, které vnímám kolem videotvorby prezentované v galeriích, mi ale přece jenom připadá poněkud příznivější.

Vzhledem k tomu, že tento dojem nemám potvrzený žádným reprezentativním srovnávacím průzkumem, mohli by mi patrně výtvarníci pohybující se v kategorii nových médií oponovat názorem přesně opačným.

Každopádně galerie bývá pro prezentaci videí svobodnějším prostorem už jen z toho důvodu, že na rozdíl od televize, nemusí příliš řešit otázku stopáže jednotlivých děl. Video se v galerii většinou promítá ve smyčce pořád dokola, což posouvá téma diváckého vnímání poněkud mimo zaběhnuté systémy. Ale to již nesouvisí s tématem této práce.

Vrátím se k pracem, které sice balancují na pomezí jednotlivých druhů umění, ale používají obrazy takovým způsobem, že by bylo nespravedlivé je v této práci neuvádět.

K takovým dílům patří zejména videa Jeana-Luca Godarda z cyklu "Historie(s) du cinéma" (Obr. 10.). Godard v tomto videoeseji, věnovanému dějinám filmu, využívá filmové záběry, fotografie, víceexpozice, zpomalení, titulky. Ve zvuku pak hudbu, komentář, nebo hypnotické úderý psacího stroje. Video, k jakému směřuje Godard, je skutečnou syntézou literatury, výtvarného umění a hudby.

„Godard používal video k tomu, aby nově promyslel možnosti, hranice a dějiny filmu. Prostřednictvím figur elektronické montáže a manipulace s rychlostí pohybu obrazu zviditelňoval rysy videografického obrazu a současně pomocí videa analyzoval kinematografii. Invaze videa do filmu mu nesloužila jen k dekonstruování filmu jako starší formy, ale také k projektování nového typu "psaní" v obrazech. Godard využívá video k tomu, aby dovedl obraz a zvuk k jejich percepčním a technickým limitům, a aby tak divákovi otevřel možnost participace na nových formách myšlení v obrazech a zvucích.“ (Szczepanik, 2002)

Fúzí výtvarného a filmového umění, je také Čistý film – a to konkrétně ty případy, kde jsou obrazy vytvořeny manuálně, přímo na filmová políčka. U animovaných filmů zmiňují, že se jedná o 25 (respektive 24) obrazů promítaných na plátno během jedné vteřiny.

To jsem ale ve srovnání s čistým filmem spíše žertoval. Protože animovaný film vzniklý nasnímáním pětadvaceti (u animovaných filmů to nemusí být nutně 25, běžně se jedna fáze snímá dvakrát) fází (obrazů), prochází procesem filmové expozice, čímž dochází, technicky vzato, k záznamu obrazu podobně jako je tomu u reálné krajiny, či herce.

Ve srovnání s klasicky exponovaným filmem je tedy manuální výtvarná práce přímo na filmový pás ryze výtvarným dílem a film se tak stává nástrojem rovným plátnu, nebo štětcí. A nemusí se nutně



jednat o abstraktní projevy čistých filmů. Kreslené filmy dělané rovnou na celuloid jsou bezesporu rovněž výtvarnými originály.

Jako příklady pokusů výtvarníků o vypořádání se s médiem filmovým, si na závěr dovolím uvést dva výrazné počiny. První se pokouší o výtvarný otisk celovečerního filmu. Druhý nahlíží do samotných střev kinematografické projekce.

Výtvarník Jiří Dokoupil tiskne na několikametrová plátna filmové obrazy. Jednotlivá okénka filmového pásu jsou na plátně většinou v horizontálních pruzích poskládána za sebou. Výsledek působí jako barevná abstrakce, ale při pohledu zblízka divák může jednotlivá políčka filmu rozeznat. Dokoupil takto na plátno přenáší kompletní celovečerní filmy. Vzniká tedy svérázný technický otisk filmu. Výtvarník aktivně nezasahuje do struktury obrazu. Barevné kombinace a jejich rozmístění na ploše plátna určuje sestřih filmu.

Dokoupil tedy narušuje základní předpoklad, že film skutečně existuje pouze při projekci, a trvá v čase. Dopřává divákovi možnost uvidět v jeden moment celý film. Tento technický otisk samozřejmě příliš mnoho nevyovídá o skutečném filmovém díle. Filmové příběhy působí na diváka mnoha dalšími vjemy. Bez času, příběhu, audiosložky, není film jistě úplně celý. Dokoupilovy obrazy jsou v důsledném hodnocení spíše vtípnou a zajímavou technickou hříčkou.

Jako příklad propojení filmu a výtvarného umění formou instalace použiji úryvek z textu Tomáše Pospiszyla (sám jsem výstavu neviděl), ze kterého je patrné, jak originálně pracoval s filmovým pásem výtvarník Ján Mančuška:

„V temné místnosti proti sobě stojí dvě propojené promítačky na 35 milimetrový film. Oběma aparáty probíhá společná filmová

smyčka. Po chvíli objevíme, že jeden z přístrojů promítá miniaturní pohyblivý obraz na místo, kudy druhým přístrojem probíhá filmový pás. Aby se obraz vešel na svou neobvyklou promítací plochu, tedy pás filmu, nemůže mít výsledná projekce větší šířku než 35 milimetrů. Vzhledem k jeho velikosti je nutné světelný obraz sledovat s maximální pozorností a z velké blízkosti. I když je použit černobílý film, obraz má chvějivé barevné kontury. Mezi vlastním filmovým pásem a projekcí je totiž umístěna malá poloprůhledná destička nahrazující plátno, mezera mezi touto destičkou a běžícím filmovým pásem je pravděpodobně za tyto barevné efekty zodpovědná. Aktéři filmu nehovoří, jejich akce však doprovází mluvený komentář, který zápolí s hlukem způsobeným chodem promítaček. Prezentací jinak skryté promítačky a filmového pásu dochází ke zničení iluze, kterou se snaží vytvořit běžný kinosál: zdánlivě autonomní existenci promítaného obrazu a zároveň děje, jenž na plátně probíhá. Killer Without a Case na první pohled působí, že Mančuškovým hlavním záměrem byla reflexe technických podmínek filmu. Celkovému dojmu dominuje obrovský promítací aparát, který sám na sebe promítá. Způsob, jakým přístroj instalaci dominuje – a který snad můžeme chápat jako metaforu pro technologický aparát vyprávění – si o podobné čtení říká. Technologie nutná k promítání filmu osvětluje sebe sama. Výsledná projekce přitom není větší než formát filmu, ze kterého je promítáno. Kruh je uzavřený, obraz se doslovně vrací zpátky do filmového pásu.“ (Pospiszyl, 2007, s.13)

Technologie hraje zásadní roli pro charakter díla nejen při natáčení, ale i v projekci. Stírání tradičních hranic mezi kinem, galerií, obrazem a videem pokračuje dále. Vizuální umění expanduje také do veřejného městského prostoru, proniká například na fasády budov.

## Závěr

Z analýzy typických příkladů využívání fotografií a obrazů jako filmového záběru se jasně ukazuje, že fotografie a obrazy jsou pro film zásadnější, než by se na první pohled mohlo zdát. A to nejen jako vlivná a inspirující příbuzná média, ale právě i v případech takového konkrétního využití, kterému je vyhrazena tato práce.

Nahrazení filmového záběru nehybným výtvarným dílem není pouhou hříčkou, nebo snad cestou z nouze, ale obohacením filmové řeči o výjimečný prvek. Sugestivní a k nejnítěrnějším divákovým pudům hovořící vizualitu.

Na konkrétních příkladech (z nichž některé jsou zástupci typických, obvyklých postupů a jiné těch méně používaných) je dobře vidět, že při práci s těmito médii lze postupovat všemi technickými způsoby a rozhoduje vždy autorský záměr. Záleží pouze na autorech filmu, jestli zvolí metodu, která původní obrazy radikálně přetvoří, nebo věrně zreprodukuje.

V prvním případě hrozí nebezpečí, že se autoři stanou pro diváka nesrozumitelnými, ve druhém případě pak mohou být považováni za povrchní. Všude tam, kde se ale filmový divák setkává s obrazem v myšlenkově pronikavých, nečekaných souvislostech, duchaplných konstrukcích a tvořivým umem opodstatněných formálních postupech, může tento obraz, nebo fotografie jeho zážitek výrazně umocnit.

Tento text je tedy představením jedné méně zmiňované oblasti (technické i filozofické) patřící do procesů filmové tvorby. Teoreticky se text týká i výtvarníků, ale z praktického hlediska jsem napsal práci filmařskou.

Tato práce může být nakonec vnímána také jako ukazatel, rozcestník, nabádající k podrobnějšímu studiu témat (problematik) obsažených v jednotlivých kapitolách. Odkazy na filmy a literaturu jsou tedy také doporučením pro další možné vnímání.

Použité příklady z jednotlivých filmů považuji za nejvhodnější pro doložení mých úvah o fungování či nefungování každé konkrétní metody.

Citace používám vždy tam, kde mohou problematiku, ke které se vyjadřuji, vhodně doplnit, obohatit, a bylo by pro diplomovou práci ke škodě, kdybych do ní tyto konkrétní myšlenky nezahrnul.

## Seznam použité literatury

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha : AMU, 1997. 81 s. ISBN 80-85883-22-8.

ANDĚL, Jaroslav. *Avantgarda o mnoha médiích. Josef Bartuška a skupina Linie 1931-1939*. Praha : Obecní dům, 2004. 277 s. ISBN 80-86339-25-4.

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : AMU, 2005. 335 s. ISBN 80-7331-045-7.

BAZIN, André. *Co je to film?* Praha : ČSFÚ, 1979. 240 s. ISBN 59-100-75

DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz-čas*. Praha : NFA, 2006. 371 s. ISBN 80-7004-127-7

FABUŠ, Palo. *Warholovy potréty času*. Literární noviny. 2009, č. 11, s. 13. Dostupný z WWW: <[www.literarky.cz](http://www.literarky.cz)>.

GODARD, Jean-Luc. *Příběh(y) filmu*. Příbram : Camera obscura, 2006. 304 s. ISBN 80-903678-2-8.

HANÁKOVÁ, Petra (ed.). *Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha : Academia, 2008. 216 s. ISBN 978-80-200-1625-6.

CHOUCHA, Nadia. *Surrealismus a magie*. Praha : VOLVOX GLOBATOR, 1994. 132 s. ISBN 80-85769-28-X.

KNÍŽÁK, Milan. *Jeden z možných postojů jak být s uměním*. Praha : VOTOBIA, 1997. 156 s. ISBN 80-7220-068-2.

MCCLLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Brno : BB/art s.r.o., 2008. 215 s. ISBN 978-80-7381-419-9.

POLÁKOVÁ, Sylva. *RELOKACE FILMOVÉHO OBRAZU / SVĚT MEDIÁLNÍCH FASÁD*. Cinepur [online]. 2009, č. 62 [cit. 2009-05-03]. Dostupný z WWW: <[www.cinepur.cz](http://www.cinepur.cz)>.

PONDĚLÍČEK, Ivo. *Film jako svět fantómů a mýtů*. Praha : Orbis, 1964. 236 s., 16. ISBN 11-067-64.

POSPISZYL, Tomáš. *Trojí reflexe Jána Mančušky*. Cinepur. 2007, č. 52, s. 13-15.

SOMMEROVÁ, Olga. *Filmový esej*. Praha : Malá Skála, 2000. 75 s. ISBN 80-902777-2-1.

SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha : Paseka, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

SUCHÁNEK, Vladimír. *Souhvězdí touhy*. Nostalghia [online]. 15.2.2007 [cit. 2010-05-10]. Dostupný z WWW: <[www.nostalghia.cz](http://www.nostalghia.cz)>.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha : Casablanca, 2009. 191 s. ISBN 978-80-903756-8-0.

SZCZEPANIK, Petr. *Intermedialita*. Cinepur [online]. 2002, č. 22 [cit. 2009-05-03]. Dostupný z WWW: <[www.cinepur.cz](http://www.cinepur.cz)>.

VACHEK, Karel. *Pseudomodlitba*. [s.l.], 2004. 6 s. Profesorská přednáška. Dostupný z WWW: <[www.famu.cz](http://www.famu.cz)>.

WELLS, Herbert George. *Válka světů a jiné příběhy z neskutečna*. Praha : Albatros, 1988. 345 s. ISBN 13-792-88 14/64.

## Seznam filmů

- Andrej Rublev, r. Andrej Tarkovskij, 1966
- Cesta, r. Jasmina Blažević, 2004
- Člověčina, r. Fero Fenič, 1974
- Čtyři vraždy stačí, drahoušku, r. Oldřich Lipský, 1970
- Empire, r. Andy Warhol, 1964
- Guernica, r. Alain Resnais, 1950
- Hámoty Václava Rožánka, r. Jan Bradáč, 2009
- Historia Naturae, Suita, r. Jan Švankmajer, 1967
- Histoire(s) du cinéma , Jean-Luc Godard, 1989 – 1998
- Jan Křížek – Sochy a včely, r. Martin Řezníček, 2005
- Jsouc na řece mlynář jeden, r. Jiří Brdečka, 1971
- Kdo chce zabít Jessii?, r. Václav Vorlíček, 1966
- La Jetée, r. Chris Marker, 1962
- Nightwatching, r. Peter Greenaway, 2007
- Síla lidskosti, r. Matej Mináč, 2002
- Sláva republice, r. Martin Řezníček, 2004
- Tři variace na Picassovské téma, r. Šimon Koudela, 1997
- Vila Inocent, r. Jan Gogola, 1996
- Zapomenuté transporty, r. Lukáš Příbyl, 2007 – 2009
- Ztracená dovolená, r. Lucie Králová, 2006
- Zvětšenina, r. Michelangelo Antonioni, 1966

## Obrazová příloha



Obr.1. „Nightwatching“ Zdroj: [www.outnow.ch](http://www.outnow.ch)



Obr.2a. „Hámoty Václava Rožánka“



Obr.2b. „Hámoty Václava Rožánka“





Obr.3. „Kdo chce zabít Jessii?“ Zdroj: [www.osobnosti.cz](http://www.osobnosti.cz)



Obr.4a. „Sláva republice“ Zdroj: [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com)



Obr.4b. „Sláva republice“ Zdroj: [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com)



Obr.5a., „Vila Inocent“ Zdroj: [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com)



Obr.5b., „Vila Inocent“ Zdroj: [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com)

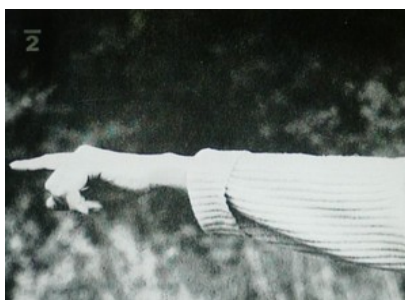


Obr.5c., „Vila Inocent“ Zdroj: [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com)



Obr.5d., „Vila Inocent“ Zdroj: [www.doc-air.com](http://www.doc-air.com)





Obr.6a-6d. „Cesta“ Zdroj: ČT



Obr.7. „Ztracená dovolená“ Zdroj: [www.filmcenter.cz](http://www.filmcenter.cz)



Obr.8a. „La Jetée“ Zdroj: [www.chrismarker.org](http://www.chrismarker.org)



Obr.8b. „La Jetée“ Zdroj: [www.criterion.com](http://www.criterion.com)



Obr.9. „Empire“ Zdroj: [www.moma.org](http://www.moma.org)



Obr.10. „Historie(s) du cinéma“ Zdroj: [www.mediaartnet.org](http://www.mediaartnet.org)