

Melancholie v současné inscenované fotografii

BcA. Kateřina Měšťánková

Diplomová práce
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav reklamní fotografie a grafiky

akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: BcA. Kateřina MĚŠŤÁNKOVÁ
Osobní číslo: K10428
Studijní program: N8206 Výtvarná umění
Studijní obor: Multimedia a design – Reklamní fotografie
Forma studia: prezenční

Téma práce:

- 1. Teoretická část:**
Melancholie v současné inscenované fotografii

- 2. Praktická část:**
 - a) reprezentativní publikace:**
Loosovy interiéry
 - b) volný výstavní soubor:**
Portréty

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: min. 35 stran textu + předepsané přílohy. Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části Diplomové práce po dobu max. 25 min. včetně obrazové prezentace. Přednáška není reprodukování obsahu práce.

2. Praktická část:

a) reprezentativní publikace na zvolené téma: cca 20 fotografií, odevzdává se definitivní podoba – vázaná publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol, doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený. Současně se odevzdává 10 ks zdrojových originálních fotografií ve formátu 30x40 cm nebo odvozeném, adjustovaných ve formě výstavních zvětšenin a instalovaných + artist's statement (400 – 500 slov). Publikace bude obsahovat krátký informativní text.

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií, odevzdává se 12 – 15 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát, libovolná technika, adjustováno + artist's statement (400 – 500 slov).

Současně budou všechny části praktické i teoretické práce odevzdány v digitální podobě na 2ks CD – teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech, včetně artist's statementu obou částí diplomové práce (vždy cca 400 – 500 slov).

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Lucia Fišerová**
Ústav reklamní fotografie a grafiky
Datum zadání diplomové práce: **1. října 2012**
Termín odevzdání diplomové práce: **17. května 2013**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2012


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel 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 ¹⁾;
- беру на ве́домии, же бакала́рская/дипломовá 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 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ 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 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít 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 Zlíně14. 12. 2012.....

BcA. Kateřina Měšťánková

.....
Jméno, příjmení, podpis

1) 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 nevýdělečně 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 rozmnoženiny.

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

2) 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, užije-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 vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) 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 své dílo užít či 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 jim 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 okolnosti až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídně k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Ve své diplomové práci se zaměřuji na fotografy, kteří ve svém díle pracují s emocí melancholie. Většinou se jedná o díla úzce spjatá s obecnou či osobní minulostí jednotlivých autorů.

„Píši o melancholii, abych se melancholii vyhnul. Neboť není větší příčiny melancholie než nečinnost a není na ni lepšího léku než zaměstnání.“¹

Klíčová slova: melancholie, sentiment, fotografie, vzpomínky, film, inscenace

ABSTRACT

In my diploma work I focus on photographers who work with the emotions of melancholy. Mostly these works are closely associated with general or personal history of the authors.

"I write about melancholy to avoid melancholy. For there is no greater cause of melancholy than idleness and is not better medicine than a work."¹

Keywords: melancholy, sentiment, photography, memory, movie, staged photography

Ráda bych poděkovala Mgr. Lucii Fišerové za podnětné rady a připomínky při vedení mé diplomové práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že přiložená diplomová práce je mým autorským dílem. Na práci jsem pracovala samostatně za použití literatury a zdrojů, které uvádím v příloze. Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně 1. května 2013

BcA. Kateřina Měšťánková

OBSAH

ÚVOD.....	10
1 VYMEZENÍ POJMU MELANCHOLIE.....	11
2 HISTORICKÝ EXKURZ.....	12
2.1. Antika – trest olympských bohů a černá žluč.....	12
2.2. Středověk – melancholie je hřích.....	13
2.3. Renesance – melancholie výsadou umělců.....	14
2.4. Baroko.....	15
2.5. Klasicismus – melancholičtí blázni.....	17
2.6. Romanstismus	18
2.7. Realismus.....	19
2.8. Počátek 20. století.....	20
3. MELANCHOLIE V SOUČASNÉ INSCENOVANÉ FOTOGRAFII.....	24
3.1. KRAJINA JAKO ÚTOČIŠTĚ MELANCHOLIKŮ.....	26
3.1.1. Opuštěná místa.....	27
Ákos Major.....	28
Michal Šeba.....	29
3.1.2. Postava v krajině.....	29
Elina Brotherus.....	30
Kalle Kataila.....	31
Ellen Kooi.....	32
Ruud van Empel.....	33
Liu Xiao Fang.....	34
Juliana Křížová a Jakub Vlček.....	35
3.2. PORTRÉT MELANCHOLIKA.....	36
Hendrik Kerstens.....	37
Desiree Dolron.....	38
Anni Leppälä.....	39
Tereza Vlčková.....	39
Jakub Jurdič.....	40
3.3 FRAGMENTY POMÍJIVOSTI.....	42
Petr Willert.....	43
Kamila Musilová.....	43
Joakim Eskildsen.....	44
3.4 FILMOVÁ INSPIRACE.....	46
3.4.1. Fotografové ovlivnění filmem.....	46
Philip Lorca diCorcia.....	46
Gregory Crewdson.....	47
Petra Hajdůchová.....	50
Erwin Olaf.....	50
3.4.2. Filmy ovlivněné fotografií.....	51

Melancholia.....	51
Single man.....	55
ZÁVĚR	57
SEZNAM CITACÍ	58
SEZNAM OBRÁZKŮ	59
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	61
SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	62

ÚVOD

„Píši o melancholii, abych se melancholii vyhnul. Neboť není větší příčiny melancholie než nečinnost a není na ni lepšího léku než zaměstnání.“¹

V době, kdy jsem uvažovala nad výběrem tématu své diplomové práce, začala jsem si více všimnat společných znaků, vyskytujících se v dílech mých oblíbených fotografů a prakticky i v tvorbě mé vlastní. Romantika, inscenace, portrét... všechna témata jako by kroužila kolem a nevystihovala pravou podstatu mého zájmu. Gró fotografií, které mne k nim přitahuje a které se v jistých obměnách opakuje u většiny mých oblíbených snímků. Posléze jsem si uvědomila, že můj zájem nevzbuzují ani tak jednotlivé symboly, barvy či prostředí, ale stejná nálada všech snímků... Melancholie.

Melancholie se v současné době odráží v dílech jednotlivých fotografů stále výrazněji a častěji. Jako by visela ve vzduchu. Začala jsem se tedy více zajímat o tuto emoci a její místo v uměleckých dílech. Postupně jsem přicházela na to, že se zdaleka nejedná o novodobý fenomén zastoupený pouze ve fotografii, ale že byla melancholie inspirací umělcům již od nepaměti. Stavy smutku bez zjevné příčiny, do kterých lidé upadali po staletí, byly předmětem zájmu umělců (ač již většího či menšího) téměř ve všech dějinných epochách. V současné době je melancholie opět ve středu uměleckého zájmu. Značná část současných fotografů, tvořící protipól vlně konceptuálních tendencí, se navrácí k duchovním otázkám, k nitru a osobním citům a vnáší opět silné emoce do svých děl. Tyto fotografie pak budou předmětem mého zájmu a ve své práci se také budu věnovat jejich autorům a historickému kontextu těchto děl.

„Samota! To je moje hoře!

Jak když obluda v temné noře,

ač vystrašená svitem dne,

tuší, že brzy zahyne

a děsí se tmy, i já mám strach

a již nyní se cítím na márách.

Melancholii nejtěžší

žádný žal rmutem nepředčí.“²

(Robert Burton)

1 VYMEZENÍ POJMU MELANCHOLIE

K zařazení uměleckých děl do kategorie melancholických je nejprve nutné vymezit si právě tento pojem.

„Pojem melancholie (černá žluč) označuje v dnes běžném užití duševní stav záдумčivosti či trudnomyslnosti a nečinnosti, zpravidla bez zřejmého přímého podnětu.“³

Proč ale některá díla za melancholická označujeme a jiná nikoli? Je nezbytné zobrazit konkrétní soubor znaků, předmětů či gest, aby v nás dílo vyvolalo právě pocit melancholie? Nebo je to jen divákova osobní zkušenost, která se mu vybaví v konfrontaci s daným vyobrazením?

Je pravdou, že něco jako „soubor znaků“, které nám evokují melancholii, existuje. Tyto aspekty, které obrazu propůjčují jeho melancholickou náladu, jsou platné již po staletí. Můžeme je nazvat „obrazovou tradicí“. Strnulý pohled, vodní hladina, tlumené barvy... První vyobrazení melancholie vycházela z tzv. melancholického gesta, kdy melancholická postava seděla v zamyšlení, s podepřenou hlavou, obklopena nejrůznějšími atributy. (viz Dürer, Melancholia). Dnešní pojetí melancholie je ale poněkud širší.

Působení emocí v uměleckých dílech je často úzce spjato s naší osobní zkušeností. Divák díky svým vlastním zážitkům dokáže konkrétněji vnímat dané dílo, v našem případě fotografii. Spojí si nastíněné situace se svojí vlastní realitou. Přesto je ale nezbytné, aby autor vybudoval kýženou emoci na nějakých obecně vnímatelných principech a je tedy možné sledovat opakování těchto zásad na jednotlivých snímcích. Ač má každý ze zmíněných autorů jedinečný rukopis, určité znaky je spojují. Napětí, strnulá gesta, chladné barvy...

Ve své práci se tedy zaměřím na fotografy, jejichž snímky ve mně neodbytně tento pocit vyvolávají. Na autory, kteří úmyslně přivádí diváka do tísnivých a mrazivých nálad daných situací, kteří záměrně své fotografie takto budují. Je to kritérium značně subjektivní. Při jeho výběru se ale budu snažit držet obecně platných (výše zmíněných) znaků.

2 HISTORICKÝ EXKURZ

Definice a náhled na melancholii nebyl vždy jednoznačný. Pojem melancholie prošel během historie mnoha podobami a výklady. Nahlíželo se na něj z medicínského, filosofického či teologického hlediska. Jedna z prvních odborných definic melancholie sahá až do období antiky. V následujících řádcích se tedy pokusím stručně nastínit vnímání melancholie v průběhu dějin.

2.1 Antika – trest olympských bohů a černá žluč

Melancholie byla v období antiky všeobecně vnímána jako choroba, seslaná bohy z Olympu jako trest. Již bájní hrdinové, v čele se slavným Héraklem (který v záchvatu zabil vlastní děti), mísili ve své povaze prvky melancholie – choroby a geniality. Antičtí filosofové a lékaři se ale snažili osvětlit a definovat příčiny vzniku melancholických stavů poněkud erudovaněji.

Slovo melancholie má původ v řeckém melas – černý, cholé – žluč. Jedním z prvních, kdo se zabýval teorií vzniku melancholie z medicínského hlediska, byl slavný řecký lékař Hippokratés (460 – 377 př.n.l.). Hippokratés vychází z teorie, že lidský organismus se skládá ze čtyř základních tělesných šťáv, na jejichž rovnováze závisí duševní zdraví člověka. Hippokratés definoval tyto tělesné šťávy (humory) zastoupené v lidském organismu a dle jejich převahy či nedostatku pojmenoval čtyři lidské temperamenty: sangvinik (sanguis – krev), choleric (cholé – žluč), flegmatik (phlegma – hlen) a melancholik (melas cholé – černá žluč). Melancholik, člověk smutný a přemýšlivý, získal pozici nejhoršího charakteru a byl protikladem nejvyváženějšímu a nejžádanějšímu temperamentu – sangvinikovi. Melancholikova smutná povaha tedy byla, dle Hippokratovy teorie, způsobena vlivem (nadmírou) černé žluči v těle.

Melancholie v antice tak byla na jedné straně považována za šílenství, za nevléčitelnou chorobu, způsobenou nahromaděním černé žluče v organismu, která ale na straně druhé postihovala výjimečně nadané jedince (tzv. melancholické génie), především básníky, filosofy či politiky.

2.2 Středověk – melancholie je hřích

Středověk převzal pojetí melancholie jako nemoci především díky překladům antických lékařských spisů. Považoval ji za důsledek intelektuální činnosti, ale především za nástroj ďáblův. Oproti teorii trestu olympských bohů byla ve středověku postavena teorie prvotního hříchu, jenž byl potrestán ztrátou rajske harmonie a nastolením melancholie.

Melancholie byla ve středověku rovněž dávána do souvislosti s leností (hřích smutku) a bylo tedy nutné proti stavům tzv. „melancholického smutku“ bojovat. Byla považována za jeden ze sedmi smrtelných hříchů, neboť s sebou nesla tzv. duchovní lenost, nedostatečný zájem o víru a vše kolem sebe.

Úžasným příkladem vyobrazení středověkého vnímání melancholie je dílo předního (pozdě gotického) holandského malíře Hieronyma Bosche (1450 – 1516). Bosch, jakožto zarytý kritik neduhů společnosti, vyobrazil melancholii mezi sedmi smrtelnými hříchů. Melancholie v té době byla často připisována učencům, mnichům a vzdělaným lidem, kteří vlivem přemíry vědění upadali v tyto stavy smutku a nečinnosti. Jednalo se pravděpodobně o stavy depresí.

V Boschově vyobrazení „Accidia“ („Lenost“) tak vidíme učenice, který s podepřenou hlavou zírá do prázdna (či dokonce spí) a útěchu nenalézá ani v gestu nabízené pomocné ruky řádové sestry.



1/ Hieronymus Bosch, Sedm smrtelných hříchů (1480), detail lenost

Ve středověku se rovněž rozšiřuje nový (astrologický) pohled na melancholii. Vzhledem ke křesťanské nelibosti ve vědě se tento názor a zkoumání vlivu planet šířil převážně

z východní polokoule. Melancholici jsou spojováni s vlivem (v té době nejvzdálenější objevené planety) Saturnu a s ní spojovaného boha Krona (lat. Saturn). Odtud je pak odvozeno četné zobrazování tzv. „Saturnových dětí“ (melancholiků). Motiv Saturna požírajícího své děti opět poukazuje na tenkou hranici mezi genialitou a šílenstvím, kam se melancholici odedávna řadili.

2.3 Renesance – melancholie výsadou umělců

Spolu s **renesancí** (a tedy znovuobjevením ideálů antiky) přestává být melancholie vnímána jako těžký hřích a je opět výsadou výjimečných lidí. Stává se dokonce jakousi módní záležitostí s puncem tvůrčí originality. Renesanční umělec je ztělesněním jedinečnosti a nadání a vyčleňuje se tak z běžné společnosti. Umělci již přestávají být anonymními řemeslníky (jako tomu bylo v období středověku) a spolu s rostoucí vážností a posílením jejich postavení ve společnosti vytvářejí obraz umělce – génia – melancholika. Často se stylizují do melancholických poloh, jelikož v této době je opět melancholie asociována se sensibilitou, tvůrčím nadáním a inteligencí.

Jedním z prvních zásadních děl spojených s melancholií velmi výrazně je rytina Albrechta Dürera (1471 – 1528) *Melencolia I* z roku 1514. Dürerova mědirytina byla předmětem nesčetného počtu studií, esejí a výkladů, které se zabývaly jeho alegorickým ztvárněním této emoce s využitím nejrozmanitějších symbolů a znaků.

Dürer personifikoval melancholii do ženského těla. Okřídlená Melancholie na jeho rytině sedí s hlavou podepřenou pěstí (tzv. „melancholické gesto“) se zrakem upřeným do neznáma, se zachmuřeným výrazem a rozčuchanými vlasy, jako by ani nevnímala dění kolem, upírá mysl kamsi do dále. Nevnímá ani své dva společníky, psa a andílka. Celá scéna působí chaotickým dojmem, který znázorňuje rozpoložení mysli Melancholie.

Dürer celou scénu zasypal nejrůznějšími atributy, které zastupují dobové úvahy o melancholické povaze. Rozeznáváme na obzoru vodní hladinu, odedávna úzce spjatou právě s melancholií. Nad vodní plochou letící kometu – symbol pomíjivosti a smrti, na břehu žebřík varující před pádem a zkázou, či kolem Melancholie poházené nepoužité nástroje, které představují marnost lidského snažení. Celý výjev zaštiťuje netopýr, na jehož křídlech čteme právě nápis „Melencolia I“. V mědirytu nalezneme nesčetně dalších

symbolů a vyobrazení, která jsou více či méně zahalena tajemstvím a nad jejichž významy se můžeme pouze dohadovat.

Dürerovo pojetí melancholie je od toho středověkého velmi novátorské. Ač pro své vyjádření využívá středověké symboliky, nezobrazuje Melancholii jako línou spící postavu, která se vzdala všech svých povinností, aby si mohla odpočinout. Melancholie v jeho díle znázorňuje stav mysli, zamyšlenou a neveselou povahu, která má ke sladce spící ženě velmi daleko. Mědirytina *Melencolia I* tak vzbudila ve své době nemalý ohlas a stala se předlohou a vzorem pro nespočetné další malíře.



2/ Albrecht Dürer, Melencolia I (1514)

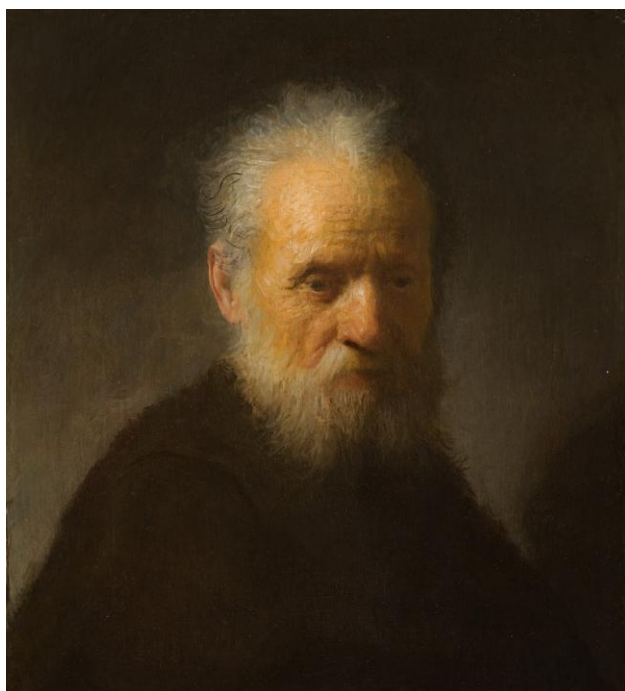
2.4 Baroko

V období baroka je opět kladen velký důraz na city a nitro člověka. Církev se snaží ohromit a zapůsobit a veškerá umělecká díla jsou tedy prostoupena velkou dávkou emocí. Téma melancholie provází nejedno barokní umělecké dílo. Typická melancholická gesta – podepřená hlava a nepřítomný výraz i nespočet obrazů alegorizujících Melancholii jsou dokladem všeobecné popularity této emoce. Bezpochyby je to vlivem barokního myšlení,

kdy je pozemský život vnímán jako pomíjivý a objevují se stále častěji myšlenky spojené s nesmyslností lidského snažení, se smrtelností a marností.

Neopomenutelnou osobností, která výrazně ovlivnila barokní estetiku, je bezpochyby holandský malíř Rembrandt van Rijn (1606 – 1669). Rembrandtovy portréty působí tajemně, tísnivě a přes svoji neokázalost i trochu (v dobrém slova smyslu) divadelně. Využitím šerosvitu umocňuje malíř mystické působení svých pláten a vyobrazuje v nich citlivě nitro portrétovaných. Samota stáří, ztráta blízkých, zklamání... to vše je čitelné ve tváři portrétovaných a často tedy i ve tváři umělce samotného.

Oproti barokním portrétům, které působí melancholicky především díky svému zpracování, vynikají obrazy španělského malíře Francisca Goyi (1746 – 1828) především svými naléhavými náměty. Goyovy obrazy a kresby jsou plné tíživé deprese, strachu a negativní energie. Tyto emoce pramení z umělceva zdravotního stavu i historických okolností, na které ve svém díle reagoval.



3/ Rembrandt, Starý muž s vousy (nedatováno) 4/ Goya, Spánek rozumu plodí příšery (1797 – 1799)

Melancholie v období baroka doslova prorůstá všemi uměleckými žánry, takže není překvapením, že roku 1621 vychází první vydání proslulé knihy Roberta Burtona Anatomie melancholie.

2.5 Klasicismus – melancholičtí blázni

Druhá polovina 18. století je obdobím technického pokroku, revolucí a příklonu k lidskému rozumu. Církev ztrácí své výsostné postavení a lidé kladou důraz na techniku, vědecké objevy a racionalitu. Filosofie nové doby je označována jako osvícenství.

S tímto novým vnímáním přichází i nový náhled na melancholii. Ta začíná být opět vnímána jako choroba, je diagnostikována a pro jedince trpící melancholickými stavy jsou zřizovány různé ústavy a blázince.

2.6 Romantismus

Po období osvícenství, kdy byly emoce na několik dekád stranou zájmu, přichází doslova rozkvět melancholie, který je spojen s příchodem romantických umělců a romantismu. Romantické krajiny, rozervaní hrdinové i zasněné krásky mají něco z melancholického smutku v sobě. Umělci se v té době zaměřují na osobní prožitek, cit a emoce, láká je tajemno a mystérium, navrací se k přírodě.

Jedním z romantických tvůrců, kteří se na počátku 19. století opět obrací ke svému nitru, emocím a pocitům, byl německý malíř Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Friedrich se ve své tvorbě věnuje především krajinomalbě. Na svých obrazech nejčastěji zachycuje dramatické krajiny, staré zříceniny či temné lesy. Z jeho krajin číší úzkost, tajemno a chlad. Friedrichovy obrazy jsou plny melancholie, zastoupené nejen v nitru jednotlivých postav, ale v celém okolním světě.

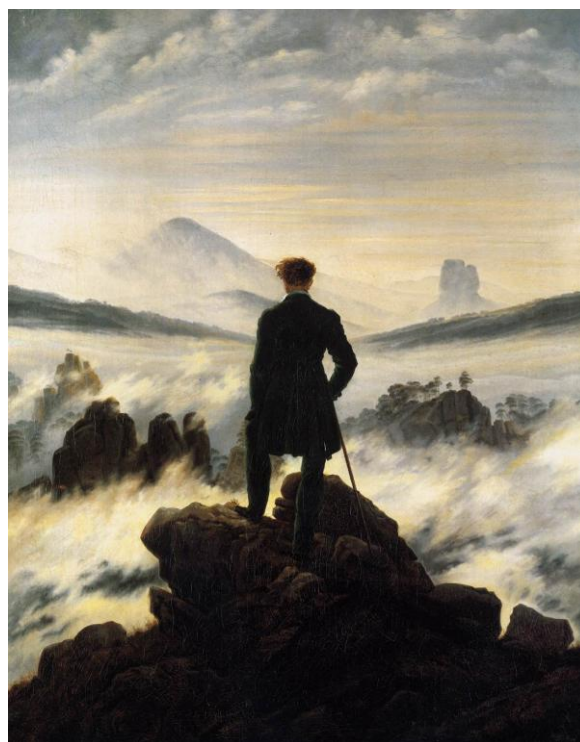
Jelikož byli romantičtí malíři fascinováni mysticitou, tajemnem a středověkými příběhy, není divu, že Friedrich částečně používá středověké vyjadřovací prostředky i v některých svých dílech. Ráda bych v této souvislosti zmínila jeho dřevoryt *Melancholie* (1801), kde evidentně využívá středověké symboly a odkazuje k Dürerovu dílu.

Melancholická ženská postava hledí (s hlavou jednou rukou podepřenou) k nekonečné vodní hladině, zadumaná do svých myšlenek je obklopena chaotickou a neupravenou květenou. Nad postavou se rozprostírá rozložitá pavučina, středověký symbol marnosti. Postavu zahalují seschlé staré stromy, které již nejeví známky života. Z celého výjevu sálá zmar, smrtelnost a neutěšenost.

Friedrichovo pojetí je od toho Dürerova již mnohem jednodušší, čistější a čitelnější a je to tedy další krůček k modernímu pojetí melancholie. Současní tvůrci opět stále častěji zasazují své melancholické hrdiny do dramatických neupravených krajin, zjednodušují „melancholické gesto“ a oprošťují se od symbolů, ale přesto stále zachovávají některé společné znaky a vědomě či nevědomě na Friedrichovo pojetí navazují.



5/ Caspar David Friedrich, Melancholie (1801)



6/ Caspar David Friedrich, Poutník (1818)

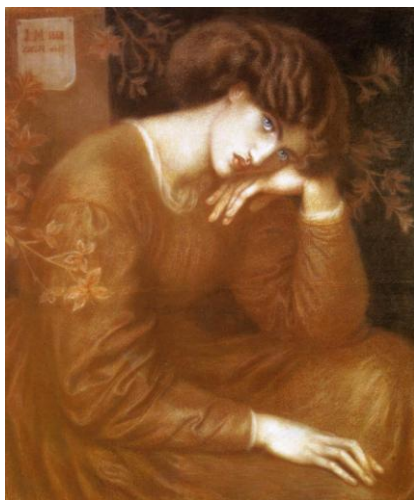
Romantismus, nostalgie a fascinace melancholií jsou pak nejvíce patrný v dílech malířů působící v polovině 19. století v Anglii ve skupině, která si říkala Prerafaelité. Díla členů této skupiny jsou plná emocí, citu a výrazné romantické stylizace. Múzami Prerafaelitů byly v drtivé většině ženy (milanky či manželky) zobrazované jako krásné jemné víly zdobené květinami, které ale neskrývaly zachmuřené přemýšlivé výrazy. Ač plátna Prerafaelitů řeší na první pohled banální tematiku, nesou v sobě obrazy této skupiny nemálo melancholie či přinejmenším nostalgie. Prerafaelité, jak již sám název skupiny napovídá, navazovali na umění renesance a středověku, především na umělce tvořící před Rafaelem Santim (1483 – 1520). Chtěli do umění opět vnést témata života a smrti, pomíjivosti a marnosti a tímto podtextem zabarvili svá plátna do tónů melancholie. Není

tedy pravdou, že by se nevěnovali podstatným tématům, ale ta bývala často přehlížena a kritika se v jejich případech zaměřovala na formu jejich sdělení a „krásu“ jejich obrazů.

„Ve světě umění je slovo krása téměř synonymem pro „zsinalost“. Řekneme-li, že umělecké dílo je krásné, je to jako bychom řekli o člověku, že je „milý“, to znamená, že důležitější vlastnosti zřejmě chybí.“⁴

Tento výrok platí, dle mého názoru, dokonale. Pokud je umělecké dílo příliš krásné, nemůže být pro kritiku uměním. Pozice umění, které mělo být hlubokým a pouhá krása mu nestačila, odsoudilo příliš krásné směry na okraj zájmu kritiky. Nebyl to problém pouze Prerafaelitů, ale posléze i impresionistů, kteří nebyli bráni v uměleckém světě dostatečně vážně.

Prerafaelité, pro svou romantickou naivitu dlouho vysmívané hnutí, zažívají nyní své znovuobjevení. Navrací se jim opět jejich výsostné místo, neboť to byli právě Prerafaelité, kteří následně inspirovali hnutí symbolismu a secese a v době průmyslové revoluce obraceli pozornost k emočnímu světu člověka.



7/ Dante Gabriel Rossetti, Jane Burden (1868)



8/ John Everett Millais, Ofélie (1851 – 1852)

2.7 Realismus

Umělci, kteří tvoří pod vlivem realismu (z lat. realis – skutečný), nacházejí svá témata především v problémech spojených s běžným životem. Zobrazují těžkosti průmyslové doby, městskou samotu, nezaměstnanost, anonymitu. Realismus si vzal za cíl zobrazit život co nejvěrněji, nejrealističtěji. Nová doba, plná technických vynálezů, si žádala umění naprosto objektivní, přesné, oprostěné od osobních vlivů a fantazie.

Z autorů, kteří byli realismem ovlivněni, bych ráda zmínila českého malíře Jakuba Schikanedera (1855 – 1924). Není pochyb o tom, že jeho obrazy, ač se zabývají tématy běžného života, doslova ztělesňují melancholii.

Častým motivem Schikanederových pláten se staly ženy a jejich těžký osud. Scény na jeho obrazech zobrazují stáří, sychravé dny, temná městská zákoutí a tragické životní situace. Schikanederovy postavy se nacházejí na pomezí náhlého smutku a dlouhotrvající deprese. Schikaneder silného emocionálního působení docíluje pomocí jednoduchých gest, výrazu tváří či postojí. Emoce na jeho plátnech umocňují okolní chmurné scenérie.



9/ Jakub Schikaneder, Smutná cesta (1886)

2.8 Počátek 20. století

Nové století přináší i nové pohledy na psychologii člověka. Spolu s rostoucím zájmem o psychologii se vyvíjí i náhled na melancholii. Nejvýraznější osobností zabývající se psychologií na počátku 20. století byl bezpochyby příborský rodák, lékař, psycholog a zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud (1856 – 1939). Roku 1917 Freud vydává pojednání „Smutek a melancholie“, kde rozebírá odlišnosti mezi těmito dvěma stavy. Smutek definuje jako úzkost nad ztrátou milovaného člověka či věci, naproti tomu u melancholie je příčina smutku neznámá.

„Melancholie je truchlení nad něčím, co již neexistuje, spojené s neschopností si tuto ztrátu připustit.“⁵

V této době se již nadobro melancholie odlišuje od lékařského termínu deprese, jenž je nově ustanoven pro melancholické stavy v lékařském slovníku. Deprese tedy definuje psychickou chorobu, zatímco melancholie si uchovává i jakýsi pozitivní (nebo lépe řečeno hořkosladký) nádech.

V tomto kontextu, tedy hořkosladké melancholie, bych ráda zmínila ryze portrétního italského malíře Amadea Modiglianiho (1884 – 1920).

„The melancholy angel“ (melancholický anděl). Takto nazval tohoto temperamentního italského umělce Marc Rostellini v názvu knihy věnované Modiglianiho tvorbě. Modiglianiho typicky zasněné postavy hledící prázdnýma očima do neznáma jsou doslova ztělesněním melancholie. Pravděpodobně byl takový i malířův život, neveselý, melancholický. Vzhledem k umělcově italskému bouřlivému naturelu, který byl ale svázán tělesnou slabostí (od dětství trpěl tuberkulózou) a k jeho neustálé finanční tísní je pravděpodobné, že ke svému výtvarnému rukopisu došel právě vlivem melancholických stavů. *„To, co jiní slyšeli, nebo o čem četli, já jsem prožil. Oni získali své vědění z knih, já tím, že jsem žil melancholií.“⁶*

Typické zhroucené postavy, tlumené barvy a velmi podobné prázdné výrazy protáhlých tváří. Modigliani jako by všechny portrétované stylizoval do obdobné, zasněné šablony. Sám malíř často poukazoval na to, že se nesnaží o zachycení skutečnosti, ale že se pokouší na svých obrazech nahlédnout do nitra člověka.

Ve své době nebyl Modigliani příliš ceněn, ale dnes se jeho plátna těší nebývalému zájmu veřejnosti i kritiků. Toho je důkazem i unikátní a jedna z nejdražší pojištěných výstav, která v poslední době proběhla v Obecním domě v Praze. Byla to právě výstava s prostým názvem „Modigliani“.



10/ Amadeo Modigliani, Jeanne Hébuterne (1918)

Dalším z umělců 1. poloviny 20. století, který se později stal velkou inspirací pro mnohé fotografy, byl americký malíř Edward Hopper (1882 – 1967). Hopperova tematika se obrací k běžnému americkému životu té doby, zaměřuje se na obyčejná místa, restaurace, čerpací stanice, prosté byty. Do těchto opuštěných, potměšilých městských scén zasazuje osamocené postavy, bloudící a zadumané. Samota ve městě. Tak by se dala definovat atmosféra většiny Hopperových pláten.

Hopper neměl k melancholii daleko. Jeho současníci ho popisují jako tichého a velmi citlivého introverta s dobrým vychováním. Jeho plátna prozrazují, co on nechtěl popisovat slovy. Totiž že se jeho postavy obracejí k vnitřnímu světu, k jakési meditaci.

Hopperovy scénérie jsou již oproštěny od všeho nadbytečného, působí tak téměř jako divadelní kulisy. Tiché ulice či byty, osvětlené většinou jen světlem lamp připomínají svou prázdnotou osamělá náměstí Hopperova surrealistického současníka Giorgia de Chirica

(1888 – 1978). Tísňivá nálada těchto míst je ještě vygradována absencí většího počtu postav. Portrétovaní, jako by byli sami v celém domě, ulici, městě.

Tísňivou náladu Hopperových scén umocňuje velmi zvláštní světelné pojetí. Hopper klade velký důraz na úlohu světla na svých obrazech. Pruhy světla, záře lamp, šero. Ač pracuje Hopper i s přirozeným denním světlem, často se setkáme na jeho plátnech s velmi nereálným světelným pojetím. Hopper pracuje se světlem dle své fantazie a potřeb a ne dle reálného vidění, ale to je právě to, co scény dělá tak odosobněné, tak podivně sladko – melancholické.



11/ Edward Hopper, Nightawks (1942)

3 MELANCHOLIE V SOUČASNÉ INSCENOVANÉ FOTOGRAFII

Zpracovat téma melancholie ve své diplomové práci pro mne bylo velmi lákavé. Teprve nedávno jsem si uvědomila, že je to právě tato emoce, tento stav mysli, který mě na snímcích přitahuje a zároveň ho (ať už vědomě či nevědomě) uplatňuji v práci své vlastní. Protože se jedná o kritérium především emoční, výběr zařazených děl a autorů může být samozřejmě diskutabilní. Při výběru autorů jsem se snažila držet vymezených pojmů, ale nakonec jsem se přeci jen nechala z části vést svým instinktem a citem. Nabízím tedy ve své práci značně osobní pohled na tuto tematiku a budu ráda, pokud i čtenář bude k práci přistupovat především prostřednictvím svých emocí.

Jak jsem již uvedla v předchozí kapitole, fotografie nestojí sama o sobě, je ovlivňována nejrůznějšími jinými médii a vzhledem ke svému „mládí“ čerpala a čerpá mnohé z výtvarného umění, z malířství. Možné vlivy malířství a tradici zobrazení melancholie jsem tedy již zmínila, teď bych se ráda zaměřila na fotografii jako takovou a na téma melancholie zpracované právě a jen fotografií.

Co je pro mne „melancholie ve fotografii“?

Pro téma melancholie v současné inscenované fotografii jsem se rozhodla poté, co jsem si uvědomila, že každým rokem přibývá fotografů, jejichž dílo má jakýsi nádech melancholie. Portréty plné tísnivé atmosféry, napětí a očekávání věcí budoucích či reflexe věcí minulých. Ticho před bouří, bezčasí.

Fotografové, které bych ráda zařadila do své práce, se většinou nezaměřují na onen „rozhodující okamžik“, jak ho definoval Henri Cartier-Bresson. Nezachycují konkrétní zlomový moment, nepředkládají nám jasnou výpověď. Jejich snímky jsou vesměs klidné, jako by se na nich nic neodehrávalo, ale divák přeci jen cítí „něco ve vzduchu“. Naskakuje mu husí kůže. To je pro mne stav melancholie zachycený na fotografii, to jsou snímky, o kterých bych se ráda zmínila, neboť melancholie je právě tento stav. Stav, jenž byl středověkým jazykem odsuzován jako lenost, ale který skrývá něco víc. Tajemný prožitek, který se odehrává v mysli portrétovaných a jehož příčiny si divák může pouze domýšlet.

Proč právě inscenovaná fotografie?

Melancholie se samozřejmě nevyskytuje pouze na snímcích inscenovaných. Je to nálada, která prostupuje situace běžného života a je tedy možné se s ní setkat i v dílech například ryze dokumentárních. Já jsem přesto pro svou práci zvolila kategorii inscenované fotografie. Vedl mě k tomu zájem o díla, jež jsou zkomponována, vystavěna a vyhledána záměrně samotným autorem. Fotografie, které jsou budovány jako malířská plátna, ve kterých autor dociluje dané emoce za použití všech možných prostředků a buduje je záměrně. Snaží se upozornit na výrazné rozšíření této emoce ve společnosti a proto se zabývá jejím ztvárněním. Spíše než o konkrétní situaci mu jde o emoci jako takovou. Proto se v následujících řádcích budu věnovat dílům především inscenovaným.



12/ Thomas Dworzak, Čečna (1996) – příklad melancholie v dokumentární fotografii

3.1 KRAJINA JAKO ÚTOČIŠTĚ MELANCHOLIKŮ

Tuto kapitolu bych ráda věnovala (dnes hojně rozšířenému fenoménu) portrétu v krajině. Fascinace spojením člověka s přírodou sahá do období romantismu. Tehdy většina autorů (ať už malířů, spisovatelů či básníků) konfrontovala své hrdiny s divokou přírodou. Často své příběhy zasazovali do prostředí hor a starých zřícenin, večerní krajiny či jinak dramatických scénérií. Hrdinové romantických básní či malířských pláten často utíkali do otevřené přírody, aby zde utišili svůj žal a svá rozervaná srdce. Krásným příkladem popisu romantické krajiny a dramatického osudu hrdiny je samozřejmě Máchův Máj.

*„Nad dálkou temných hor poslední požár plál;
v hluboké ticho to měsíce vzešla zář,
stříbřící hlavy té ubledlou mrtvou tvář
i tichý pahorek, jenž v břehu vody stál.
Města jsou vzdálená co bílý v modru mrak,
přes ně v kraj daleký nesl se mrtvý zrak,
v kraj, kde co dítě on – Ó krásný – krásný věk!
Daleko zanesl věk onen časů vztek,
dalekoť jeho sen, umrlý jeho stín (...)"⁷*

V oblasti fotografie přišla v současné době v tomto směru nová vlna zájmu. Fotografové se opět vydávají hledat tajemné a romantické kouty přírody, aby v konfrontaci s nimi zvětšili portréty a nitro současného městského člověka.

Než přejdu přímo k autorům, kteří se portrétu v krajině věnují, dovoluji si nastínit krátký exkurz přímo do krajinářské fotografie, která s tímto tématem přirozeně velmi úzce souvisí.

3.1.1 Opuštěná místa

Fotografie chmurných krajin, opuštěných míst a chladných prostor dokáží svou atmosférou, prázdnotou a napětím vytvořit v divákovi velmi naléhavý pocit melancholie. Ač se ve většině případů nejedná přímo o inscenovanou fotografii, jde o snímky, které

vyvolávají hluboké emoce a které jsou inspirací pro fotografy pracující s portrétem v krajině. Z tohoto důvodu se u nich na chvíli zastavím.

Vyobrazení krajiny má, v porovnání s ostatními žánry, poměrně krátkou historii. Do konce středověku sloužila krajina prakticky jen jako kulisa pro zobrazení dějinných událostí, významných staveb či portrétů. Byla zobrazována jen nejnútnejší část, umocňující či vysvětlující ústřední motiv. Krajinomalba jako taková byla považována za podřadnou, okrajovou záležitost. Malíři tvořili uzavřeni v ateliéru a případné krajinné motivy překreslovali především z pořízených skic.

Většímu zájmu se krajinomalba začala těšit až v 17.století, v období baroka. Holanďtí krajináři začali usilovat o co nejvěrnější zachycení krajiny. Brzy však jejich slávu zastínili svými idealizovanými krajinomalbami francouzští klasicističtí malíři Claude Lorrain a Nicolas Poussin.

Všeobecná obliba žánru krajinomalby ale přesto sahá až do doby pozdější, do období romantismu. Romantiční malíři často zobrazovali opuštěná místa, nejrůznější tajuplná zákoutí přírody či temné hrady a zříceniny. Krajinářství v této době nabírá značného rozmachu.

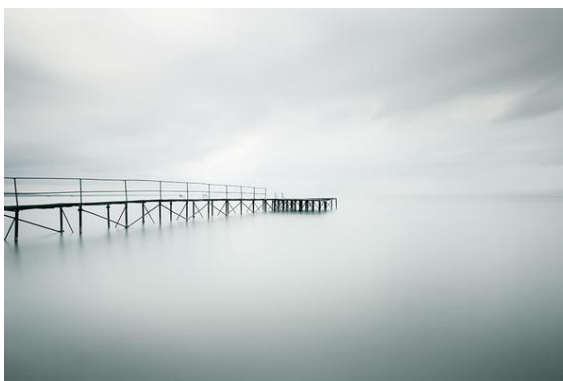
Fotografie připravila pro krajinářství příhodnější podmínky. Vzhledem k počátečním technickým obtížím (dlouhým expozičním časům) představovala statická krajina vhodný objekt pro zachycení. Krajinářská fotografie tedy našla záhy své místo.

Jako jeden z prvních, kdo experimentoval s žánrem krajinářské fotografie a možnostmi jejího vyobrazení, byl francouzský fotograf Gustave Le Gray (1820 – 1884). Ač se ve své práci věnuje autorům současným, ráda bych Le Graye zmínila v konfrontaci s nimi. Jeho postupy, díky nimž dosáhl tak dramatického působení svých snímků, jsou prakticky platné dodnes. Le Grayovy fotografie vznikaly skládáním většího množství negativů a tak i místa, která by pro nadbytek světla zůstala nevykreslena (oblaka), získávají díky této technice dramaticky tmavý nádech.



13/ Gustave Le Gray, Přímořská krajina (1856)

Ákos Major (1974, Maďarsko) je fotografem, jehož snímky působí svou tísnivou prázdnotou. Osamělé předměty, stavby či fragmenty lidské existence se ztrácejí v okolním prostoru, který tak podtrhuje jejich nepatrnost. Majorovy fotografie vyznívají až surreálně. Oproti výše zmíněným Le Grayovým dramatickým krajinám, působí Majorovy snímky mnohem chladněji. Ač Le Gray v kontextu dobových fotografií vytváří velmi dramatické dílo, Major snímky ještě více posouvá k pólu melancholie. Oproštuje je od jakéhokoli hřejivého světla, nastoluje chladné tóny, podtrhuje moment osamění.



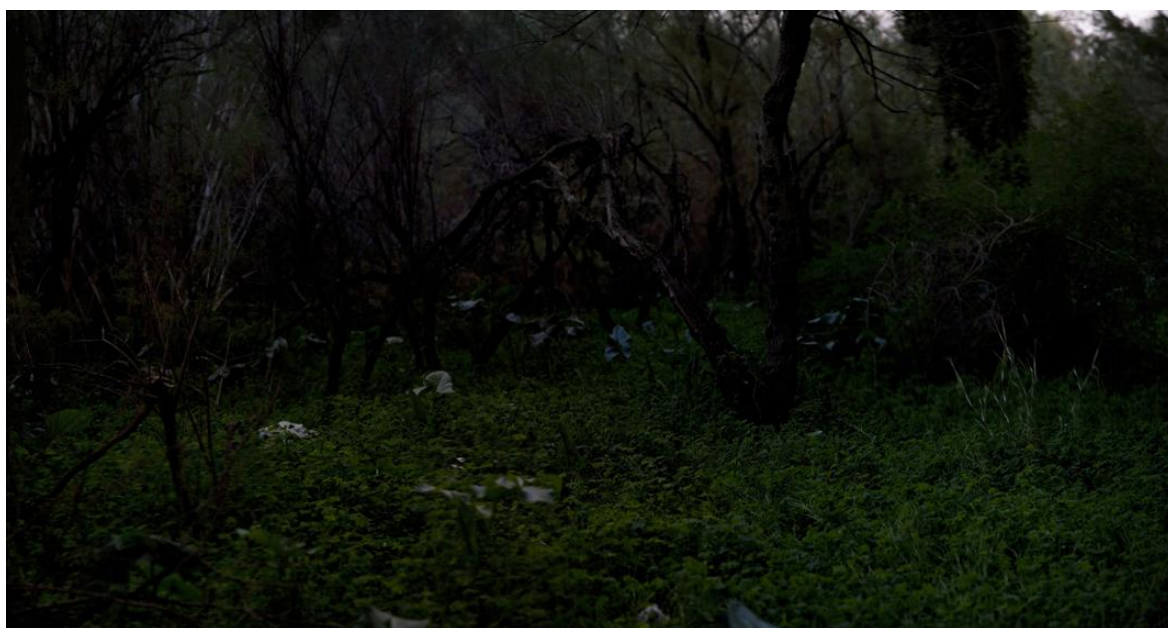
14/ Ákos Major, Waterscapes (2010)



15/ Ákos Major, Waterscapes (2010)

Současným českým autorem, který se věnuje specifické krajinářské fotografii je **Michal Šeba** (1980). Tento mladý autor, jehož snímky byly v roce 2010 k vidění na výstavě „Double Fantasy“ v galerii Rudolfinum, vytváří své tajemné noční fotografie krajin skládáním několika desítek různých záběrů. Získává tak obraz, který je kvalitnější, než co jakákoli dostupná velkoformátová kamera může nabídnout.

Snímky pro soubor „Krajinam“ vznikly za pobytu v hinduistickém klášteře nedaleko španělské Malagy. Fotograf snímky pořizoval při večerním či ranním světle a nabízí tak divákovi pohledy na noční krajinu, kterou není prakticky možné vidět pouhým okem.



16/ Michal Šeba, Krajinam (2007)

3.1.2 Postava v krajině

Jak již bylo zmíněno v úvodu, novodobý fenomén zobrazení postavy v krajině má kořeny v romantismu, vizuálně především v malířském díle Caspar David Friedricha. Spojení člověka s přírodou inspirovalo nejednoho malíře či fotografa.

Opět si dovolím malý exkurz do historie fotografie a to k fotografii Charlese Corberta (1868 – 1936), Melancholie. Snímek pochází z roku 1910. Jedná se o autochromatickou fotografii, která zobrazuje muže sedícího na břehu rybníčka. Muž je zachycen zezadu, ale z držení jeho těla (skloněné hlavy) je patrné, že jeho mysl je zadumaná a nepřítomná. Před mužovými zraky se rozprostírá hladina stojaté vody; vody, která byla odedávna

spojována se smutkem, slzami, smrtí. „Uzavřená voda pojímá do svého lůna smrt. Pro některé duše je voda hmotou beznaděje“⁸

Corbet tímto snímkem navázal na estetiku Caspara Davida Friedricha a stal se předobrazem tvorby mnohých současných fotografů. Doba se tedy mění, ale symboly, místa a postupy evidentně ani po více než sto letech neztratily na své sdělovací a emoční hodnotě.



17/ Charles Corbert, Melancholie (1910)

Vůdčí osobností tohoto žánru je v současné době bezpochyby finská fotografka **Elina Brotherus** (1972, Helsinky). Její autoportréty v krajině jsou dnes inspirací mnohým mladým fotografům. V celé své tvorbě se Brotherus věnuje především autoportrétu. Neznámější jsou ale její autoportréty v krajině, kdy je fotografka – modelka zobrazena zezadu, čelem k nekonečné severské krajině. Tyto fotografie neskryvaně vycházejí z díla zmiňovaného romantického malíře Caspar David Friedricha.

Sama Brotherus popisuje Friedrichův vliv takto: „Myslím, že Friedrich se primárně zajímal o krajinu a postavy na obrazech zobrazoval proto, aby svůj zájem legitimizoval. V mém případě je to naopak. Já jsem již vytvořila mnoho autoportrétů a tak krajinu využívám jako jakýsi prostředek s cílem umístit svou postavu na obraz.“⁹ Přes toto vysvětlení, které je nutné brát s nadsázkou, má dramatická krajina na fotografiích Brotherus své nezastupitelné místo. Jako by suplovala nitro a zrcadlila emoce, které se odrážejí ve tváři a mysli fotografky, jež zůstává divákovi skryta. Stejně tomu je i na obrazech Caspara

Davidu Friedricha. Postava s krajinou jsou v dokonalé symbióze a nehybnost portrétovaného ještě graduje náladu, jež dramatická krajina vyvolává.



18/ Elina Brotherus, Poutník 3 (2004)



19/ Elina Brotherus, Koupající se (2000)

Ve stejné době jako Brotherus začal na podobném projektu (tedy zobrazení portréту v otevřené krajině) pracovat i její spolužák z Helsinské školy **Kalle Kataila** (1978). Kataila rovněž vychází z tradice romantických malířů, oproti Brotherus však klade větší důraz na vyznění přírody, především nekonečné oblohy. Z jeho fotografií má divák dojem, jako by ho okolní krajina doslova pohlcovala. Kataila vybírá pro své snímky rovněž i městské scenerie.



20/ Kalle Kataila, Věž (2009)



21/ Kalle Kataila, Deštník (2008)

Jak jsem již předeslala, určité symboly a místa se v tvorbě jednotlivých autorů opakují. Dominantní úlohu v tomto směru bezpochyby zastává vodní plocha, která byla odedávna spojována s melancholií. Dalším oblíbeným prostředím je pak otevřená krajina. Krajina, která podtrhuje malost člověka, která svou dramatickostí znázorňuje stav myslí

zobrazovaného. „Milovat osamělou krajinu, když nás všichni opustili, znamená kompenzovat bolestnou nepřítomnost a vzpomínat na tu, která neopouští...“¹⁰

Další současnou autorkou, kterou bych ráda v tomto kontextu zmínila, je nizozemská fotografka **Ellen Kooi** (1962). Kooi vytváří portréty, které jako by se nacházely na pomezí reality a snu. Oproti syrovějšímu přístupu Eliny Brotherus, Kooi záměrně vyhledává a komponuje zasněné romantické scény. Portrétovaní působí velmi étericky, až nadpozemsky, stejně jako prostředí, ve kterém se nacházejí. Příroda a model jsou na jejích fotografiích ve velmi harmonickém souladu.



22/ Ellen Kooi, Lampy (2008)



23/ Ellen Kooi, Ofélie (2006)

Důležitým prvkem na snímcích Ellen Kooi je opět vodní hladina. Vodu využívá velmi často a v různých substancích, ať už jako plochu, páru či led. Některé její snímky odkazují na tvorbu J. E. Millaise a jeho Ofélii.

Postava Ofélie fascinovala autory odedávna. Její čistá ženská smrt ve vlnách se stala často opakovaným motivem. Voda je totiž symbolem mladé a krásné smrti.

*„Věšela věnce květů po větvích
a tu se pod ní zlomil uschlý pahýl.
Padla i s kvítím do plačících vod.
Šat se jí zešíroka rozestřel
a plula chvíli na něm jako víla.
Zpívala zlomky starých zbožných písní
jako bytost, která neví, co ji stihlo,
anebo pro ten živel stvořená.
Nemohlo to mít dlouhého trvání.
Ubohrou dívku stáhl ztěžklý šat
od melodických zpěvů k smrti v bahně....“¹¹*

Brotherus i Kooi dávají velký důraz na výběr vhodně působící krajiny. Studené severské scenérie, chladná rána či deštivé dny dodávají jejich snímkům patřičnou melancholickou atmosféru. **Ruud van Empel** (1958) pro svá díla rovněž vybírá neobvyklá prostředí, často ale v kontrastu s rozpolžením portrétovaných. Tento nizozemský fotograf, který své scenérie nejprve nasnímá v prostředí botanických skleníků, neskrývá svoji fascinaci exotickými květy a rostlinami. Výrazně jasné prostředí pak slouží jako scéna pro portréty, většinou dětských modelů, jejichž výrazy ale působí tajemně, melancholicky a někdy až hororově.

Zadumané dětské tváře, výrazná postprodukce a surrealistické prostředí dohromady vytváří překvapivě tíživou atmosféru. Ač se Empelovy snímky mohou zdát být na pomezí kýče, nemůžeme mu upřít originalitu a neotřelý přístup k danému tématu. Jeho práce, vycházející z naivního a surrealistického umění, má na poli současné fotografie bezpochyby své místo.



24/ Ruud van Empel, Dawn (2008)



25/ Ruud van Empel, World (2005)

Autorkou, která výběr snového prostředí dohnala až do extrému, je **Liu Xiao Fang** (1980, Čína). Portréty dětí, vznášejících se volným prostorem či zadumaně hledících do prázdna, jsou zasazeny do velmi nekonkrétních krajin. Důležitou úlohu v těchto scénách hraje volný prostor a obloha. Fotografie Xiao Fang vytváří dojem imaginárního prostoru, jakéhosi „Matrixu“, ve kterém se portrétovaní nachází. Fotografa nás tak jemně odkazuje k našim vzpomínkám, snům a představám, které jsme prožívali v dětství.



26/ Liu Xiao Fang, I remember (2010)



27/ Liu Xiao Fang, I remember (2008)

Abych neopomenula mladou českou scénu, ráda bych ještě zmínila soubor Transcendence (2009) fotografů **Juliany Křížové** (1986) a **Jakuba Vlčka** (1982). Cyklus velkoformátových inscenovaných snímků řeší problematiku dospívání a vnitřní rozpoležení mladého člověka v tomto období. Nepochopení, samota, reflexe minulosti. Všechny tyto pocity doplňují autoři okouzující a tajemnou přírodní scenérií.

„Obrazy Juliany Křížové a Jakuba Vlčka nás tak zavádějí do prostředí svým způsobem vznešených, znejistujících i současně ukazujících ke klidu a zejména duševnímu míru. Jejich soubor by se měl nejspíše jmenovat Potřeba transcendence, neboť si kladou otázky a pokouší se na ně odpovědět, ale přitom si uvědomují, že už samo dotazování je svým způsobem důležitější než klopotné nalézání odpovědí.“¹²



28/ Juliana Křížová a Jakub Vlček, Transcendence (2009)

3.2 PORTRÉT MELANCHOLIKA

Portrét byl předmětem zobrazení odedávna. Zachovat podobu tváří svých blízkých či velikánů doby bylo přirozeně lákavé pro lidi v každé epoše. Žádaný byl vždy portrét, který zobrazil člověka co nejvěrněji a v tom „nejlepším světle“. Mezi nejuznávanější portrétisty patřili ti malíři (a později fotografové), kteří dokázali zachytit věrně nejen tvář, ale zároveň nitro člověka, jeho naturel a povahu.

V současné době narůstá počet portrétů, které působí velmi tíživě. Portrétovaný, jako by se nacházel ve svém vlastním světě. Tyto melancholické podobizny většinou v sobě zároveň nesou i něco romantického a často záměrně odkazují na své malířské předchůdce.

V současném světě není čas na sentiment. Doba je moderní, rychlá, uspěchaná. Přesto, nebo právě proto, je ve společnosti touha po romantice, klidu a chvíli volně plynoucího času. Fotografové se tedy často snaží divákům tuto poklidnou a romantickou atmosféru zprostředkovat pomocí svých snímků.

Jednou z fotografek, jejíž odkaz můžeme v současných dílech rozpoznat, je Julia Margaret Cameron (1815 – 1879). Její snově zamlžené portréty jsou dodnes předlohou (většinou možná i nevědomou) mnoha fotografům. Jelikož Cameron prožila velkou část svého života v Británii a pohybovala se na soudobé kulturní scéně, znala a obdivovala díla Prerafaelitů, s nimiž se přátelila. Romantika a nálada výtvarných děl této skupiny je na jejích snímcích velmi patrná.

Julia Margaret Cameron tedy fotografovala nejen své slavné současníky (Charles Darwin, J. E. Millais), ale především rodinu a své blízké. Nejznámější jsou dnes patrně portréty jejich neteří a dospívajících dívek z jejího nejbližšího okolí.

Snímky Julie Margaret Cameron nám krásně zprostředkovávají romantickou náladu viktoriánské éry.



29/ Julia Margaret Cameron, Smutek/Ellen Terry (1864)



30/ Vivienne Mok, Portrét (2011)

Autorem, který se ve své vizualitě nechává otevřeně inspirovat minulostí a barokními malířskými plátny, je **Hendrik Kerstens** (1956, Nizozemí). Kerstensovým celoživotním modelem a inspirací je jeho dcera Paula, kterou zachycuje již od dětství. Portréty, na kterých ji ztvárňuje, odkazují k tvorbě holandských mistrů, především Vermeera a Rembrandta.

„Událostem minulým obvykle bývají přisuzovány atributy výjimečné důležitosti, mizející krásy, nejasné funkce a idylického vyústění.“¹³

Přesně takto velkoformátové Kerstensovy snímky působí. Jejich odkaz k minulosti je zastírá roušku tajemna. Neutrální barvy, ateliérové prostředí i oblečení mohou být objektem soudobé fotografie či barokního malířského plátna. Při bližším pohledu na Kerstensovy velkoformátové snímky ale divák zjistí, že se jedná jen o hru a na fotografii jsou nenásilně prezentovány velmi současné předměty (igelitový sáček, papírové cukrářské krajky, rulička toaletního papíru...).

Přes tuto nadsázku bych Kerstensovy portréty zařadila do kategorie melancholických, neboť jeho zaujetí minulostí (ať již výtvarnou, ale především rodinnou) je, dle mého názoru, hlavním motivem jeho tvorby.



31/ Hendrik Kerstens, Sáček (2007)



32/ Hendrik Kerstens, Stíníko (2008)

V Nizozemí je tradice holandských mistrů velmi silně zakořeněná. Podobnou fascinaci barokními plátny můžeme vidět i v díle další nizozemské autorky **Desiree Dolron** (1963). Dolron ve svém souboru „Xteriors“ za pomoci výrazné postprodukce dosahuje až malířské jemnosti svých fotografií. Vytváří dokonalé velkoformátové snímky, snažící se svojí kvalitou dostat právě těmto barokním portrétům.

Dolron si vybírá tematiku jak portrétní, tak komponuje scény přímo převzaté z malířských pláten. Svým dílem tak vzdává hold starým holandským mistrům, jejichž techniky a postupy v jemných obměnách převádí do vizuálního jazyka 21. století.



33/ Desiree Dolron, Xteriors (2001 – 2008)

Anni Leppälä (1981, Helsinky) je další fotografkou z vyhlášené a inspirativní Helsinské školy a její pojetí portrétu je tedy od toho nizozemského značně odlišné. Její práce čerpá ze vzpomínek na dětství a portréty tak dostávají naléhavě sentimentální nádech. Tváře portrétovaných jsou vesměs skryté či rozmazané, tak jako vzpomínky samy. Časté odvracení tváře od fotoaparátu umocňuje dojem, jako by se portrétovaný ohlížel do minulosti, od které se nedokáže či nechce odpoutat.

Soubor „Possibility of Constancy“ je založen na zkoumání osobní autorčiny historie. Neskrývaná touha po zmizelém dětství. Autorka se snaží pocit ztráty nahradit tím, že věci spojené s její osobní historií studuje a obklopuje se jimi: *„Jak se oprostit od pocitů, paměti? Svázat ji s předměty, přilepit ji na zed' ve formě fotografií.“*¹⁴

Jako model pro tento soubor využila Leppälä svou mladší sestru, za jejíž pomoci své vzpomínky znovu oživuje.



34/ Anni Leppälä, Possibility of Constancy (2007)

Soubor autoportrétů **Terezy Vlčkové** (1983) nelze v této kapitole opomenout. Už z názvu cyklu „Sentiment“ je patrné, jakým směrem se nálada snímků ubírá. Melancholie a sentiment se objevují i v jiných souborech Terezy Vlčkové („A perfect day, Elise“, „Two“), ale v tomto případě si mladá fotografka pohrává se sentimentem ještě mnohem výrazněji. Narozdíl od většiny zmiňovaných autorů se nesnaží vycházet ze svého osobního

života či vzpomínek, ale obrací pozornost ke své fantazii, přáním a snům a vytváří svůj vlastní „sentimentální“ svět, ve kterém se cítí dobře a kde vše podléhá jejím pravidlům a představám.

V práci *Sentiment* tak můžeme číst odkazy na konkrétní surrealistická díla (René Magritte), pohádky (*Alenka v říši divů*) i kultury (Čína). Tereza Vlčková nám tedy předkládá fragmenty svého vysněného světa a portrét sebe samé, jakou je ve svých představách.



35/ Tereza Vlčková, *Sentiment* (2010 – 2011)

Opačný přístup, tedy zobrazení sebe sama jak by nechtěl dopadnout, zvolil ve svém souboru „Jarmil“ **Jakub Jurdič** (1987). Jurdič představuje Jarmila jako neveselého introverta, který přes svůj dospělý věk žije se svou starou matkou. Jarmil pracuje jako skladník a jedinou jeho zálibou je sbírání odznáčků. Jeho čas plyne pomalu a monotónně. Z Jarmilova způsobu života je cítit rezignace, prázdnota, odcizení.

Jurdič svými melancholickými snímky apeluje na diváka, aby vzbudil soucit s lidmi, kteří se nedokáží vymanit ze sociální izolace.



36/ Jakub Jurdič, Jarmil (2010)

3.3 FRAGMENTY POMÍJIVOSTI

Vzpomínky jsou tématem nejednoho výše zmiňovaného souboru. Vzpomínky na lásku, dětství, či odkazy na dalekou a námi nepoznanou minulost, jsou inspirací mnohým fotografům. Není se čemu divit. Zachytit konkrétní okamžik, aby byla následná vzpomínka jasnější je odedávna posláním fotografie.

Autoři, které řadím do této kapitoly se snaží postihnout drobné a nenápadné detaily běžného života a vytvářejí tak živoucí vzpomínky, které jsou plné sentimentu vlastně již v době svého vzniku. Jejich díla jsou často poctou přítomnosti, která již pomalu odchází.

Fotografem, jenž ve svém díle často vzdával hold času a uvědomoval si nevyhnutelnost pomíjivosti všeho kolem nás, byl velikán české fotografie Josef Sudek (1896 – 1976). Jeho citlivé snímky vzbuzují respekt před zákony přírody a nechávají diváka si uvědomit lidskou zranitelnost i křehkost věcí kolem nás.

*"Obklopen sny, nabízí nám fotografie vzácné ceny. Své obrazy zařadil do světa absolutní krásy. Podařilo se mu transformovat sociální boje a starosti, bez nichž by moderní senzibilita byla sterilní, v hluboký obdiv k životu prostých věcí, jejichž půvab je pomíjivý a téměř nezachytitelný. Josef Sudek nám vrací ztracený ráj dětství, lásky a poezie...."*¹⁵

Již z názvů Sudkových fotografií („Poslední růže“...) a z témat, která ho zajímala, cítíme sentiment a snahu zachytit poslední paprsky krásy, jejíž konečnost si jasně uvědomujeme.



37/ Josef Sudek, Zátiší (1952)



38/ Josef Sudek, Poslední růže (1956)

Mladým českým fotografem, který velkou část své tvorby zasvětil životu své babičky, je **Petr Willert** (1981). Willertovy snímky zachycují drobné detaily ze života této starší ženy. Každodenní domácí práce, vycházky a záliby. Snímky postihují i ty nejmenší drobnosti a skládají mozaiku o životě, který je tak jiný od života dnešních mladých lidí.

„Babiččin byt v Uničově, městečku na severu Moravy, se nevyznačuje žádnou vnějškovou fotogeničností. Ani životní styl babičky se nikterak nevymyká „běžným“ babičkám, jak jej důvěrně zná generace dnešních dvacetiletých nebo třicátníků. Na druhé straně ale Petr Willert netěží ani z estetiky banality, která proběhla i českou kotlinou v devadesátých letech. Využívá spíše zkušenosti své generace, nostalgického a politickým kontextem nezátíženého pohledu na životní styl, který je dnes tak vyhoceně „demodé“, že jej nechtějí ani v bazarech.“¹⁶

Z Willertovy práce je cítit cosi dojemného, jeho úcta a láskyplná touha po zachování čistých vzpomínek na tento pomalu mizející svět.



39/ Petr Willert, Dobrá hospodyňka... (2010)



40/ Petr Willert, Babička (2011)

Zájem o generaci prarodičů a snaha postihnout atmosféru jejich způsobu života se objevuje i v díle mladé české autorky **Kamily Musilové** (1983). Její přístup není dokumentární, jako je tomu v tvorbě Petra Willerta, ale pracuje s instalací nalezených objektů. V souboru jednoduše nazvaném „Dědeček a babička“ Musilová instaluje a fotografuje předměty úzce spjaté se životem jejich prarodičů. Ač se na žádném ze snímků neobjevují konkrétní tváře, můžeme si o nich a jejich mikrosvětě udělat celkem jasnou představu.

Soubor „Dědeček a babička“ je plný nostalgie, sentimentu i vzpomínek, ačkoli se jedná o dokumentaci probíhajícího života a životního stylu. Pro mne je jeho síla právě v tomto uvědomění pomíjivosti, stejně jako např. ve fotografii Sudkovy „Poslední růže“.



41/ Kamila Musilová, Dědeček a babička (2010)

Soubor „Home Works“ dánského fotografa **Joakim Eskildsen** (1971) zaznamenává místa, na kterých Eskildsen se svojí mladou rodinou během posledních roků bydlel. Během šesti let vystřídala rodina několik různých míst pobytu a postupně se jim narodily dvě děti. Všechny tyto události, spolu s poetikou jednotlivých míst, Eskildsen na svých fotografiích mimoděk dokumentuje. „*Celý proces zakládání rodiny je pro mne velmi nový a zajímavý. Děti mi byly inspirací, společně s nimi jsem získal nový pohled na jednotlivá místa a jejich objevování.*“¹⁷

Děti na Eskildsenových snímcích mají postupem času stále větší a větší prostor, více se prosazují a účastní celého procesu fotografování. Přirozeně tedy vznikl soubor zaznamenávající nenásilně dětství a růst Eskildsenových dvou dětí.



42/ Joakim Eskildsen, Home Works (od 2005)

3.4 FILMOVÁ INSPIRACE

Fotografie a film byly odedávna velmi úzce spjaty. Tato dvě média, stejně jako dříve malířství a fotografie, se navzájem ovlivňovala a inspirovala a toto platí dodnes.

Fotografové často sahají po filmových kamerách, aby svá díla rozpochovali a naopak. Jazyk filmu a fotografie je tedy v současnosti velmi podobný. Tyto podobnosti jsou v některých případech velmi blízké, skoro až totožné, a ráda bych se tedy u těchto konkrétních děl pozastavila.

3.4.1 Fotografové ovlivnění filmem

Prvním fotografem, kterého bych ráda zmínila v této kapitole je **Philip Lorca diCorcia** (1951, USA). DiCorcia svými snímky předznamenává vlnu fotografů, kteří vycházejí a nechávají se inspirovat filmovou estetikou.

DiCorcia vychází z až barokního poslání světla a klade důraz na gesta a situace, ve kterých se lidé na jeho snímcích nacházejí. Na první pohled diCorcia zachycuje každodenní situace, fotografie ale zanechávají v divákově mysli cosi tíživého, nevyřčeného. Obyčejná scéna, působící až filmovou dokonalostí, nás nutí k zamyšlení nad smyslem konkrétního banálního okamžiku. Táhne nás kamsi dál za fotografické zobrazení. Nutí nás vybavit si scény, které se odehrály před, či které následují po vyobrazeném momentu. DiCorciovy snímky jsou střípky z běžného života, mystické momenty, které se odehrávají těsně před či po „rozhodujícím okamžiku“ a vyvolávají v nás pocit nekonečné melancholie opuštěného jedince.

Ať už se diCorcia inspiroval filmovou estetikou záměrně či nikoli, jeho snímky bezpochyby filmové scény připomínají. Jak charakterizuje jeho tvorbu Sean O'Hagan z britského *The Guardian*: „*DiCorciovy fotografie jsou velmi emoční a pečlivě aranžované scény z běžného života a svou estetikou mi evokují některé zasněné filmové scénérie Gus Van Santových filmů.*“¹⁸

DiCorcia tak vědomě či nevědomě inspiroval mnoho fotografů, kteří v současné době pod vlivem filmové estetiky tvoří.



43/ Philip Lorca diCorcia, Hustlers (1990 – 1992)

Fotografem, který dovedl filmovou inspiraci k dokonalosti, je **Gregory Crewdson** (1962, USA). Jeho velkoformátové snímky, značně čerpající z filmové estetiky, uvízly v paměti mnohých. Do povědomí v Čechách se Crewdson dostal především díky souborné výstavě, kterou hostila galerie Rudolfinum v roce 2008.

Tvorba Gregory Crewdsona reflektuje, jak sám autor říká, niterný stav americké společnosti přes estetiku filmu. Crewdsonovy snímky jsou stavěny po vzoru filmových scén a vytvářejí tak atmosféru nereálného prostředí, které je nám ale velmi blízké právě z filmového plátna. Crewdson sám přiznává, že mu inspirací byla díla Alfréda Hitchcocka či Davida Lynche. Ostatně se nebrání ani využití herců na svých fotografiích. Proslavená je například fotografie s Liv Tyler plovoucí na hladině v zatopeném obývacím pokoji, která by se opět dala konfrontovat s Millaisovou Ofélií.

Crewdsonova práce je podobná té režijní nejen využitím herců na fotografiích. Autor se nevydal cestou většiny fotografů, tedy že by na svůj fotoaparát sám zaznamenával dění kolem. Vzal na sebe úlohu jakéhosi fotografa – režiséra a na svých snímcích spolupracuje s desítkami odborníků a v podstatě ani není tím, kdo by „mačkal spoušť“. Crewdson je zkrátka otcem myšlenky a realizuje ji za pomoci rozsáhlého štábu. Sám přiznává, že práce na jednom snímku trvá kolikrát i několik týdnů, kdy odborníci hledají vhodné lokace, rekvizity, kostýmy a protagonisty. Výsledkem jsou pak tajemné scény, které využívají všem

známé prostředí rodinných domů, maloměstských ulic či městské přírody, ale jejichž aktéři se nacházejí v jakýchsi mystických situacích.



44/ Gregory Crewdson, Ofélie ze série Soumrak (2001)



45/ přípravy na snímek Ofélie

Společným jmenovatelem Crewdsonovy tvorby je tajemno, tísnivá atmosféra a odcizení. Portrétovaní, jako by ztráceli naději, chuť k životu, jako by propadali zoufalství, či se chystali k něčemu zlému. Melancholická nálada je patrná snad v každém Crewdsonově snímku, je nedílnou součástí jeho fotografií, jeho uměleckého rukopisu, jím vytvořeného světa.

Crewdson na svých fotografiích koncentruje tajemno inspirované filmem, obrazy i podivnými životními příběhy. Postavy na snímcích zauímají obvykle velmi divadelní pózy, jako by ustrnuly nehybně v okamžiku, který nejlépe vystihuje danou situaci. Působí strojeně, ale zároveň se nejedná o žádná přehnaná gesta. Možná jsou gesta až moc obyčejná, statická a tím podivná. Na malířských plátnech by nás taková stylizace zajisté nezarazila, v konfrontaci s fotografií jsou ale, řekněme, nevšední.

Co se týká výběru prostředí, zasazuje Crewdson své scény převážně do 50. let 20. století. Dobové automobily, ulice, vybavení bytu i oděvy dodávají snímkům nádech upravenosti, noblesy a zašlé krásy. Opět je tady velmi pěkně čitelná inspirace Hitchcockovými filmy. Na obrázku pro srovnání snímek z Hitchcockova Vertiga.



46/ Alfred Hitchcock, Vertigo (1958)



47/ Gregory Crewdson, Muž v lese ze série Beneath the Roses (2003)

Gregory Crewdson se stal velkou inspirací pro současné fotografy a to nejen svými přednáškami na univerzitě v Yale, ale především svým tajuplným dílem, které nás unáší na tajemné vlně fantazie. „*Rád se potápím do snového světa, který jsem sám stvořil, který jsem si zvolil a nad nímž mám naprostou kontrolu.*“ řekl kdysi David Lynch a Gregory Crewdson tuto citaci rovněž s oblibou používá.

V této souvislosti bych ráda zmínila soubor **Petry Hajdůchové** (1988) „Úryvky – od rozbřesku do soumraku“, který, dle mého názoru, částečně čerpá z vizuality Gregory Crewdsona. Petra Hajdůchová svými fotografiemi ilustrovala pověsti z oblasti Bílých Karpat, přesněji obce Kopanice. Autorkou textů je spisovatelka Alena Bartošíková, která si vytvořila ke kraji rovněž citovou vazbu a místní pověsti i pohádky od zdejších obyvatel zaznamenala. Spoluprací těchto dvou autorek vznikla velmi poutavá publikace, která podhaluje historii a atmosféru tohoto, jinak ne příliš známého místa.



48/ Petra Hajdůchová, Úryvky – od rozbřesku do soumraku (2012)

Dalším autorem, který (na rozdíl od výše zmiňovaných) překročil pomyslnou hranici a stal se zároveň filmařem i fotografem, je holandský rodák **Erwin Olaf** (1959). Olafovy snímky, představené české veřejnosti roku 2009 výstavou „Erwin Olaf: Chorografie citů“ v galerii Langhans, v sobě snoubí estetiku módní fotografie, umělecké fotografie a filmu. Ve svém souboru *Grief* (2007) Olaf buduje dokonale vizuální scény katalogových domů amerických 50. let, ve kterých ale jejich precizně vystrojení představitelé prožívají krizové životní zlomy. Ztráta blízkých, pocit blížícího se nebezpečí, prázdnota. Celou scénu ještě umocňují

melancholicky desaturované barvy. Snímky souboru Grief doplňují ještě videa, která dodávají daným situacím další rozměr.

Práce Erwina Olafa je filmovou estetikou inspirována, ale zároveň se sama stává vzorem filmařů. Dovolím si tedy vrátit se k souboru Grief ještě v následující podkapitole v konfrontaci s Fordovým filmem „Single Man“.

3.4.2 Filmy ovlivněné fotografií

V této podkapitole bych ráda nastínila snímky, které byly (dle mého názoru) ovlivněny vizualitou konkrétních fotografií. Výběr filmů je tedy čistě subjektivní. Nesnažím se zde o výčet filmů, které mají něco společného s médiem fotografie (např. Antonioniho Zvětšenina, Rampa...), ale které v současnosti nesou vizuální jazyk podobný konkrétním fotografickým rukopisům.

Prvním snímkem, který nemohu ve své práci opomenout (už pro jeho název), je film dánského režiséra **Larse von Triera**, „**Melancholia**“ (2011). Trier ve svém snímku rozehrává příběh o nevyhnutelnosti konce světa a temných chvílích před tímto okamžikem. Jak těžké je vědět a prožít důstojně poslední okamžiky před katastrofou, kterou nelze odvrátit. Trier zde poukazuje na malost člověka v některých životních situacích a klade si otázku, zda někdy není lepší žít ve sladké nevědomosti, než se obávat boje, který nelze vyhrát.

Melancholia se odehrává ve velmi jemných nuancích a je vystavěna na úžasně propracované vizuální stránce. Trier komponuje scény jako obrazy, odkazuje na nejrůznější výtvarná díla a romantizující podoba celého filmu pak krásně kontrastuje s jeho pochmurným dějem. Od počátku klade režisér na vizualitu snímku velký důraz. V prvních scénách filmu, které jsou vlastně předobrazem věcí budoucích, balancuje na pomezí filmu a fotografie a nechává diváka vychutnat si zpomalené záběry dokonale stylizovaných, nasvětlených a postprodukovaných scén. Lehký pohyb jen posiluje atmosféru konkrétní situace, násobí divákův zážitek. Počátek filmu je tak velmi klidným naladěním do melancholické atmosféry, je jakousi procházkou galerií, při níž režisér uklidní divákovy smysly a navede je tím správným směrem.

Když tedy zůstaneme na poli fotografie, ráda bych celkovou atmosféru přírodních scénérií konfrontovala se snímky **Nicka Rochowského** (1981). Samozřejmě se může jednat o podobnost čistě náhodnou, ale využití elektrických výbojů, bodového světla a divoké krajiny vyvolávající velmi znepokojivý dojem, je stejným jmenovatelem v díle Triaera i Rochowského.

„Jenou z mých prvních vzpomínek na les je moje setkání při rodinné procházce. Hrál jsem si se svojí sestrou a najednou jsem se rozhodl, že se rozběhnu. Běžel jsem po mýtině a když jsem se dostal na okraj lesa, rychle jsem zpomalil a zastavil. Bez ohledu na denní světlo byla na okraji mýtiny při vstupu do lesa tma. Na moment mě sevřel nečekaný strach. Pak jsme všichni pokračovali v procházce.“ Takto definuje svůj první dojem z kontaktu s lesem Rochowski. Rochowského spojení s lesem provázelo po celou dobu jeho dospívání. Žil ve vesnici blízko rozsáhlého lesa Penn Wood.

Ve svém souboru *The Liminal Points* se tedy vrací k této dětské fascinaci lesem, ale již v méně konkrétní rovině. Vybírá si nejrůznější přírodní scénérie a pohrává si s hranicí mezi světlem a tmou, lesem a mýtinou, realitou a mystikou.

Svémi fotografiemi se Rochowski snaží navrátit do stavu dětské mysli a postihnout to, co mu v dětském věku připadalo tajemné.



49/ Lars von Trier, *Melancholia* (2011)



50/ Nick Rochowski, The Liminal Points (2008 – 2011)

Teď se ale ještě vrátím zpět k dílu Larse Triera. Ve filmu *Melancholia* Trier odkazuje i na konkrétní umělecká díla. Působivost těchto scén je pak o to větší, že se divákovi asociují tyto scény ve formě jakéhosi dejavu. Trier tímto graduje tajemno dané situace a umocňuje podivnost odehrávajících se věcí.

Nejvýraznější je pak tento odkaz již v ústřední scéně/ fotografii, použité pro plakát k filmu. Scéna, kdy zoufalá Justine v předtuše nadcházejícího upadá do hluboké melancholie a bezvládně se nechává ve svatebních šatech unášet plynoucí vodou. Spojení čisté dívky, vody, květů a tajemna je absolutní alfou a omegou ve vyobrazení melancholie. Trier tedy nejen velmi výrazně navazuje na Ofélii Johna Everetta Millaise, ale zároveň čerpá ze symbolů užívaných malíři již po staletí.



51/ Lars von Trier, Melancholia (2011)

Kromě tohoto odkazu zobrazuje Trier ve svém snímku přímo i výtvarná díla konkrétní. Nejvýraznější postavení mezi obrazy citovanými ve snímku má pak malba nizozemského malíře Pieter Brueghela, Lovci ve sněhu – Zima (1565). Stejný obraz se vyskytuje v Tarkovského filmu Solaris a možná právě tímto chtěl Trier k Tarkovského snímku diváka odkázat. Vzhledem k velmi výraznému využití této olejomalby, tedy hned v prologu filmu, je ale pravděpodobnější, že režisér zamýšlel předně využít působení samotného díla.

Brueghelovi Lovci v sobě nesou očekávání i zklamání. Promrzlí lovci se vrací z neúspěšného lovu do vsi, která si žije svým vlastním životem, kde na ně nikdo nečeká. Děti bruslí na zamrzlém rybníku, krajina spí pod sněhem, je cítit napětí. V komíně vzdálené chaloupky je možno rozpoznat plamen, šlehající vysoko nad střechu obydlí. Katastrofa visí ve vzduchu. Nekonečný boj člověka s přírodou a se smrtí. To je Brueghelova Zima a to je i poselství Trierovy Melancholie.



52/ Pieter Brueghel, Lovci ve sněhu (1565)

Dalším snímkem, který bych ráda zmínila, je filmový debut (původně známého módního návrháře) **Toma Forda** „**Single Man**“ (2009). Příběh pojednává o ztrátě milované osoby a neschopnosti srovnat se s touto skutečností a začlenit se zpět do života.

Ústřední hrdina, vysokoškolský profesor George, ztácí po autonehodě svého dlouholetého partnera Jima. Film se začíná v den, kdy se George rozhodne ukončit své trápení, svůj nekonečný stesk, se kterým se nedokáže vyrovnat. Jeho dny jsou od smrti Jima tvořeny z nespočetného množství vzpomínek, které mu nedovolují žít a myslet na budoucnost. Poutají ho silně k minulosti a vyvolávají v něm pocity zoufalství, zbytečnosti, melancholie. Nevěří, že by dokázal zapomenout na svého bývalého partnera, že by mohl překonat tyto stavy žalu, že by mohl ještě někdy milovat a být milován. Snímek je silným zamyšlením nad hodnotami a smyslem života.

Film je zasazen do Ameriky 40. až 60. let. Veškeré předměty, kostýmy i prostředí jsou velmi pečlivě vybírány, stylizovány a nasvíceny a snímek je vizuálně vyladěný do nejmenšího detailu.

Po prvním zhlédnutí filmu „Single Man“ jsem nabyla dojmu, jako bych sledovala rozpohybované snímky výše zmíněného nizozemského fotografa a filmaře **Erwina Olafa**. Ten se ve svém souboru „Grief“ zabývá podobnými životními situacemi, pocity ze ztráty blízkých, obavami z budoucnosti. Olafovy fotografie vynikají výraznou stylizací, dokonalou

promyšleností scén a perfektním stylingem hlavních protagonistů. Své fotografie Olaf rovněž s oblibou zasazuje do prostředí měšťanských amerických předměstských domů 50. – 60. let a je tedy pravděpodobné, že mohly být vizuální předlohou filmu Toma Forda.



53/ Tom Ford, Single man (2009)



54/ Erwin Olaf, Grief (2007)

Podobná vizualita ale není jediným pojítkem mezi tvorbou Erwina Olafa a filmem Single Man. Jak Fordův snímek, tak Olafovy fotografie (a rovněž jeho krátká videa) jsou prodchnuty emocí zoufalství, prázdnoty, nekonečného plynutí času. Atmosféru v nich tvoří momenty očekávání, ticha, nebezpečného klidu před bouří. Hluboké emoce nejsou pateticky ukazovány světu, ale přesto visí ve vzduchu. Ač se může na první pohled zdát, že je vše v pořádku, něco se přeci děje...

ZÁVĚR

Ke své diplomové práci „Melancholie v současné inscenované fotografii“ jsem přistupovala především skrze své osobní emoce. Preferovala jsem práci s díly, která mne osobně dokáží emočně zasáhnout. Toto kritérium výběru pro mne bylo důležitější než jakékoli jiné řazení. Následně jsem se snažila odkrýt motivace, přístupy a způsoby tvorby autorů, jejichž dílo je, dle mého názoru, emocí melancholie prodchnuté.

James Elkins ve své knize „Proč lidé pláčou před obrazy“ píše: *„Obraz není okno, které by nám umožňovalo průhled do jiné kultury: obraz je třeba interpretovat. Výtvarná díla jsou výpovědí o určité době a určitých místech, a jejich významy bychom měli pomalu a pilně nastudovat. Nelze je intuitivně uchopit pouze prostřednictvím emocí.“* o pár stránek dál ale podotýká *„...záplava informací ale potlačuje naši schopnost skutečně něco cítit. (...) Prakticky všichni akademici patří k těm, kteří při pohledu na obrazy nepláčou.“*¹⁹ Snažila jsem se tedy i ve své diplomové práci ponechat prostor pro osobní názor na náhled na zmiňovaná díla, prostor pro emoce.

Pokud bych měla shrnout jednotlivé zmiňované soubory, zdůraznila bych, že autory ve většině spojuje velmi silná inklinace k minulosti (ať již osobní či obecné), nostalgii, snění a výrazné výtvarné estetice. Melancholie se v dílech většinou vyskytuje ve spojení s nevyhnutelným plynutím času, s osobní ztrátou či úvahami o pomíjivosti, samotě a smrtelnosti.

Postupy autorů se dokonce v různých obměnách jemně opakují. Prvky na fotografiích, vytvářející či podporující v divákovi tyto emoce, se zásadně nemění od doby romantismu. Spojení člověka s přírodou, využití prvku vody či izolace postavy v prostoru jsou jasnými výtvarnými zkratkami k docílení melancholického emočního vyjádření.

*„Říká se, že malířství 20. století je složité – spíše než bezprostřední reakci vyžaduje analýzu.“*²⁰ podotýká Elkins na jiné stránce své knihy. Jsem ráda, že fotografie 21. století se v určitém proudu tomuto tvrzení vymyká a někteří mladí autoři se opět navracejí k emočnímu poslání umění.

SEZNAM CITACÍ

- 1 BURTON, Robert. Anatomie melancholie. Praha: Prostor 2006. ISBN 80-7260-123-7, s. 30
- 2 BURTON, Robert, ref. 1, s. 21
- 3 Wikipedia (<http://cs.wikipedia.org/wiki/Melancholie>)
- 4 ELKINS, James. Proč lidé pláčou před obrazy. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1509-9., s. 37
- 5 FREUD Sigmund. „Truchlení a melancholie“ Práce k sexuální teorii a učení o neurózách, Vybrané spisy III, Praha 1993. ISBN 80-201-0226-4.
- 6 BURTON, Robert, ref. 1, s. 32 (Sallustius Crispus)
- 7 MÁCHA, Karel Hynek. Máj. Praha: Fragment, 2010. ISBN 978-80-253-1065-6.
- 8 BACHELARD, Gaston. Voda a sny. Praha: Mladá fronta 1997. ISBN 80-204-0638-7., s. 110
- 9 Elina Brotherus, Interview (<http://www.obieg.pl/english/7506>)
- 10 BACHELARD, Gaston, ref. 8, s. 137
- 11 SHAKESPEARE, WILLIAM. Tragický příběh dánského prince Hamleta. Praha 1959
- 12 ŠTĚRBA, Pavel. Katalog Blatenský fotofestival 2010. MAKO Blatná, 2010. Citace Miroslava Vojtěchovského
- 13 BAŇKA, Pavel. Časopis Fotograf Rodina. Roč. 8, 2009, č.13. ISSN 1213-9602, s. 94
- 14 Anni Leppälä, Artists statement (www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artist.php?id=9001)
- 15 ŘEZÁČ, Jan. Josef Sudek Slovník místo paměti, www.bookfan.eu
- 16 POSPĚCH, Tomáš. Kurátorský text Něco z babičky, Fotograf gallery (www.fotograf.net)
- 17 ESKILSEN, Joakim. Osobní stránky autora (www.joakimeskildsen.com)
- 18 O'HAGAN, Sean. The Guardian.
(<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/may/17/philip-lorca-dicorcia-polaroids-exhibition>)
- 19 ELKINS, James, ref. 4, s. 58, 80
- 20 ELKINS, James, ref. 4, s. 176

SEZNAM OBRÁZKŮ

- 1/ Hieronymus Bosch, Sedm smrtelných hříchů (1480), detail lenost
- 2/ Albrecht Dürer, Melencolia I (1514)
- 3/ Rembrandt, Starý muž s vousy (nedatováno)
- 4/ Goya, Spánek rozumu plodí příšery (1797 – 1799)
- 5/ Caspar David Friedrich, Melancholie (1801)
- 6/ Caspar David Friedrich, Poutník (1818)
- 7/ Dante Gabriel Rossetti, Jane Burden (1868)
- 8/ John Everett Millais, Ofélie (1851 – 1852)
- 9/ Jakub Schikaneder, Smutná cesta (1886)
- 10/ Amadeo Modigliani, Jeanne Hébuterne (1918)
- 11/ Edward Hopper, Nightawks (1942)
- 12/ Thomas Dworzak, Čečna (1996) – příklad melancholie v dokumentární fotografii
- 13/ Gustave Le Gray, Přímořská krajina (1856)
- 14/ Ákos Major, Waterscapes (2010)
- 15/ Ákos Major, Waterscapes (2010)
- 16/ Michal Šeba, Krajinam (2007)
- 17/ Charles Corbert, Melancholie (1910)
- 18/ Elina Brotherus, Poutník 3 (2004)
- 19/ Elina Brotherus, Koupající se (2000)
- 20/ Kalle Kataila, Věž (2009)
- 21/ Kalle Kataila, Deštník (2008)
- 22/ Ellen Kooi, Lampy (2008)
- 23/ Ellen Kooi, Ofélie (2006)
- 24/ Ruud van Empel, Dawn (2008)
- 25/ Ruud van Empel, World (2005)
- 26/ Liu Xiao Fang, I remember (2010)
- 27/ Liu Xiao Fang, I remember (2008)
- 28/ Juliana Křížová a Jakub Vlček, Transcendence (2009)

- 29/ Julia Margaret Cameron, Smutek/Ellen Terry (1864)
- 30/ Vivienne Mok, Portrét (2011)
- 31/ Hendrik Kerstens, Sáček (2007)
- 32/ Hendrik Kerstens, Stíníko (2008)
- 33/ Desiree Dolron, Xteriors (2001 – 2008)
- 34/ Anni Leppälä, Possibility of Constancy (2007)
- 35/ Tereza Vlčková, Sentiment (2010 – 2011)
- 36/ Jakub Jurdič, Jarmil (2010)
- 37/ Josef Sudek, Zátíší (1952)
- 38/ Josef Sudek, Poslední růže (1956)
- 39/ Petr Willert, Dobrá hospodyňka... (2010)
- 40/ Petr Willert, Babička (2011)
- 41/ Kamila Musilová, Dědeček a babička (2010)
- 42/ Joakim Eskildsen, Home Works (od 2005)
- 43/ Philip Lorca diCorcia, Hustlers (1990 – 1992)
- 44/ Gregory Crewdson, Ofélie ze série Soumrak (2001)
- 45/ přípravy na snímek Ofélie
- 46/ Alfred Hitchcock, Vertigo (1958)
- 47/ Gregory Crewdson, Muž v lese ze série Beneath the Roses (2003)
- 48/ Petra Hajdůchová, Úryvky – od rozbřesku do soumraku (2012)
- 49/ Lars von Trier, Melancholia (2011)
- 50/ Nick Rochowski, The Liminal Points (2008 – 2011)
- 51/ Lars von Trier, Melancholia (2011)
- 52/ Pieter Brueghel, Lovci ve sněhu (1565)
- 53/ Tom Ford, Single man (2009)
- 54/ Erwin Olaf, Grief (2007)

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. BACHELARD, Gaston. Voda a sny. Praha: Mladá fronta 1997. ISBN 80-204-0638-7.
2. BAŇKA, Pavel. Časopis Fotograf Rodina. Roč. 8, 2009, č.13. ISSN 1213-9602.
3. BURTON, Robert. Anatomie melancholie. Praha: Prostor 2006. ISBN 80-7260-123-7.
4. ELKINS, James. Proč lidé pláčou před obrazy. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1509-9.
5. FREUD Sigmund. „Truchlení a melancholie“ Práce k sexuální teorii a učení o neurózách, Vybrané spisy III, Praha 1993. ISBN 80-201-0226-4.
6. INGERLE, Petr a CHAMONIKOLA, Kaliopi. Melancholie. Moravská galerie v Brně, Brno 2000. ISBN 80-7027-106-X.
7. MÁCHA, Karel Hynek. Máj. Praha: Fragment, 2010. ISBN 978-80-253-1065-6.
8. MRÁZKOVÁ, Daniela. Příběh fotografie. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1985.
9. OLAF, Erwin. New York: Aperture foundation. ISBN 978-1-59711-061-7.
10. RICKETTS, Melissa. Mistři světového malířství – Renesance. Vyd. 1. REBO Productions, 2005. ISBN 80-7234-429-3.
11. SHAKESPEARE, WILLIAM. Tragický příběh dánského prince Hamleta. Praha 1959.
12. ŠTĚRBA, Pavel. Katalog Blatenský fotofestival 2010. MAKO Blatná, 2010.
13. The George Eastman House Collection. Dějiny fotografie. Praha: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-426-4.
14. WILLERT, Petr. Současná fotografie krajiny v České republice. Zlín, 2011. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, ateliér Reklamní fotografie
15. ŽŮREK, Radim. Romantika a poetika v současné fotografii. Opava, 2012. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filosoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie

SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

http://cs.wikipedia.org/wiki/Melancholie	čteno 26.12.2012
http://www.erwinolaf.com/	čteno 26.12.2012
http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/gregory-crewdson	čteno 26.12.2012
http://veverkova.blog.idnes.cz/c/35859/Gregory-Crewdson-reziser-fotografii.html	čteno 26.12.2012
<a href="http://www.rozhlas.cz/zpravy/vytvarno/_zprava/v-praze-zacina-modiglianiho-vystava-pojistena-je-na-vice-
nez-miliardu--820890">http://www.rozhlas.cz/zpravy/vytvarno/_zprava/v-praze-zacina-modiglianiho-vystava-pojistena-je-na-vice- nez-miliardu--820890	čteno 28.12.2012
http://www.obieg.pl/english/7506	čteno 20.01.2013
http://www.elinabrotherus.com	čteno 20.01.2013
http://www.rochowski.net/filter/Work/The-Liminal-Points-Project	čteno 20.01.2013
http://cs.wikipedia.org/wiki/Krajinomalba	čteno 10.02.2013
http://www.ellenkooi.nl	čteno 14.03.2013
http://web.ruudvanempel.nl	čteno 14.03.2013
http://www.julianakrizova.com/personal/	čteno 14.03.2013
http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=54&katid=4&claid=377	čteno 22.04.2013
http://www.designmagazin.cz/umeni/14766-sny-i-fantazie-krajin-na-vystave-v-galerii-rudolfinum.html	čteno 22.04.2013
http://www.michalseba.com/project/landscapes/	čteno 22.04.2013
http://www.rozhlas.cz/radiowave/bourani/_zprava/bourani-s-michalem-sebou--1130308	posloucháno 22.04.2013
http://www.lupomesky.cz/maj/	čteno 22.04.2013
http://en.wikipedia.org/wiki/Philip-Lorca_diCorcia	čteno 22.04.2013
http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artist.php?id=9001	čteno 22.04.2013
http://fotografgallery.cz/vystavy/2010/10/petr-willert-neco-z-babicky/	čteno 23.04.2013
http://www.hendrikerstens.com/	čteno 23.04.2013
http://www.joakimeskildsen.com/default.asp?Action=Menu&Item=124	čteno 23.04.2013
http://www.terezavlckova.com	čteno 29.04.2013
http://www.kamilamusilova.com	čteno 29.04.2013
http://www.bookfan.eu/kniha/122513/Josef-Sudek-Slovník-místo-paměti	čteno 29.04.2013