

Za hranice filmového obrazu aneb umění ikebana a jeho odraz ve filmech Hirošiho Tešigahary

Adéla Honová

Bakalářská práce
2024



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2023/2024

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Adéla Honová
Osobní číslo:	K21222
Studijní program:	B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Režie a scenáristika
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Za hranice filmového obrazu aneb umění Ikebana a jeho odraz ve filmech Hirošiho Tešigahary 2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. viz Zásady pro vypracování

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- PRONNIKOV, Vladimír Aleksejevič a LADANOV, Ivan Dmitrijevič. *Japonci jak je neznáme*. Praha: Lidové nakladatelství Praha, 1989. ISBN 80-7022-040-6.
- LÍMAN, Antonín. *Mistři japonského filmu: 13 esejů*. Praha: Paseka, 2012. ISBN 978-80-7432-198-6.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Přel. J. Hrdlička. Praha : Malvern, 2009. s.245. ISBN 978-80-86702-61-2.
- ELIADE, Mircea a ANTONOVÁ, Barbora. *Obrazy a symboly*. 1rd. Brno: Computer press, 2004. ISBN 80-722-6902-X.
- MERSCH, Dieter a PETŘÍČEK, Miroslav. *Epistemologie estetična*. Praha: Univerzita Karlova: Karolinum, 2020. ISBN 978-80-246-4030-3.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-132-1.
- RICHIE, Donald. *A hundred years of Japanese film: a concise history, with a selective guide to DVDs and videos*. Tokyo: Kodansha International, 2005. ISBN 4-7700-2995-0
- JAKERLE, Ladislav. *Ikebana*. SZN – Státní zemědělské nakladatelství, 1966. ISBN 07-020-66.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Markéta Dvořáčková**
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části: **MgA. Irena Kocí, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2023**

Termín odevzdání bakalářské práce: **17. května 2024**

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2023

**PROHLÁŠENÍ AUTORA
BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE****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;
- podle § 60 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 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;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 13. 05. 2024

Jméno a příjmení studenta: Adéla Honová


/ podpis studenta

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce si klade za cíl prozkoumat provázanost filmové tvorby a tradičního umění ikebana prostřednictvím analýzy filmů japonského režiséra Hirošiho Tešigahary. Cílem je odhalit, jak estetika i filozofie ikebany proniká do struktury či vizuální stránky jeho filmů a jak tato netradiční symbióza ovlivňuje diváckou percepci.

Pro analýzu jsem si zvolila dva filmy: Antonio Gaudí (1984) a The Face of Another (Tanin no Kao, 1966).

Klíčová slova: Hiroši Tešigahara, ikebana, japonská kinematografie, umělecký film

ABSTRACT

This bachelor's thesis aims to explore the interconnection between film creation and the traditional art of ikebana through the analysis of films by Japanese director Hiroši Tešigahara. The goal is to uncover how the aesthetics and philosophy of ikebana permeate the structure and visual aspects of his films and how this unconventional symbiosis influences the audience's perception. For analysis, two films have been selected: Antonio Gaudí (1984) and The Face of Another (Tanin no Kao, 1966).

Keywords: Hiroshi Teshigahara, ikebana, japanese cinema, art cinema

Ráda bych poděkovala paní Mgr. Markétě Dvořáčkové za odborné vedení mé bakalářské práce, za pomoc, množství inspirativních podnětů, rad a volnost, kterou mi při psaní nejen těchto řádků dala. Dále bych chtěla vyjádřit velké díky mé rodině a přátelům, kteří mi byli oporou po celou dobu mého studia, zejména pak Anitě Ullverové za trpělivost, kterou se mnou měla, a za velkou podporu.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

OBSAH	7
ÚVOD	8
I. TEORETICKÁ ČÁST	10
1 HIROŠI TEŠIGAHARA: ŽIVOT A DÍLO	11
1.1 KLÍČOVÉ FILMY A JEJICH KONTEXT	12
1.2 TEŠIGAHARA A (NE)TRADIČNÍ IKEBANA	13
1.2.1 Bambusové instalace	14
2 IKEBANA	15
2.1.1 Styly ikebany.....	16
2.2 UMĚNÍ, ŘEMESLO ČI HRA?	16
2.3 METODY ARANŽOVÁNÍ.....	17
2.4 VOLNÝ A AVANTGARDNÍ STYL IKEBANY	19
II. ANALYTICKÁ ČÁST	20
3 ANALÝZA FILMŮ	21
3.1 METODY PRÁCE	21
3.2 ANTONIO GAUDÍ	22
3.3 TVÁŘ TOHO DRUHÉHO	25
3.4 JINÉ UMĚLECKÉ FORMY VE FILMECH HIROŠIHO TEŠIGAHARY	28
4 ZA HRANICE MÉ FILMOVÉ TVORBY	30
4.1 CO JÍ BOUŘKA?	31
4.2 LARVA	32
ZÁVĚR	34
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	36
SEZNAM OBRÁZKŮ	38

ÚVOD

„In art, there must never be any borderlines.“¹

Hiroši Tešigahara je nejen japonský režisér, kaligraf, sochař či ikebanista, ale především objevitel. Jeho tvorba i osobnost jsou mi důležitým inspiračním zdrojem, nejen pro osobitý filmařský rukopis, ale především pro schopnost vnímat umění jako celek, nemající žádné uměle vytyčené a neprostupné hranice.

V mnoha podobách umění a jejich vzájemně se prolínajících formách existuje potenciál pro vzájemnou inspiraci a propojení bez hranic. V této bakalářské práci bych chtěla podrobněji prostoupit nahlížení na obrazy, přítomné ve zdánlivě rozdílných, ale i zdánlivě oddělených uměleckých formách. Tato interdisciplinární povaha umění nabízí jedinečnou příležitost zkoumat, jakým způsobem lze přenášet principy jedné formy na jinou. Zajímá mě, jak lze při tvorbě či nahlížení na filmové obrazy využít zkušenost s dílem zdánlivě odlišného charakteru. Konkrétně pak budu na toto téma nahlížet v kontextu netradiční symbiózy filmu a tradičního umění ikebana.²

Je jedno, jestli právě sama tvořím, či sleduji filmy, v obou případech je pro mě důležité hledat kontext., nacházet cesty a vazby ve zdánlivě neslučitelném, protože tak lze najít nové, ještě nepoznané či nepozorované. Možná proto jsem našla v Tešigaharově tvorbě takové zalíbení. Mé první setkání s jeho dílem bylo na filmovém plátně, a aniž bych zvládla přesně pojmenovat proč či co, něco na jeho tvorbě mě učarovalo. Po důkladnějším seznámení se nejen s jeho filmovou tvorbou ale především osobností a tvůrčím přístupem, nacházím pomalu ale jistě odpovědi. Při čtení, malbě, aranžování či práci s filmovým médiem se více či méně úmyslně stáváme zároveň objeviteli. A jedním z těch nejdůležitějších objevů byl pro mne právě Hiroši Tešigahara a jeho tvorba, jako zhmotnění mých myšlenek o synergii uměleckých forem.

Teoretická část této práce se bude zabývat představením tradičního i volného způsobu aranžování ikebany a podrobnějším seznámením se s osobností a dílem „renesančního“ umělce Hirošiho Tešigahary. Vášně pro kreativní vyjádření, neomezující se pouze na jedno pole působnosti je významným atributem jeho tvorby. Je to právě Tešigaharova schopnost volně prostupovat mezi světy, zdánlivě odlišnými, která skýtá

¹ ASHTON, Dore. *The Delicate Thread: Tešigahara's Life in Art*. 1rd. Kodansha International, 1997. ISBN 978-4770018267.

² ikebana, tedy „oživené květiny“ je tradiční japonské umění aranžování květin.

příležitost nahlédnout na problematiku kategorizace umění a vytyčování hranic v něm. Jakým způsobem se tato jeho zkušenost s odlišnými uměleckými formami projevuje ve filmové struktuře, narativu či formě?

Konkrétně bude na jeho filmovou tvorbu nahlíženo v kontextu nekonvenčních ikebanových instalací, kterých je též autorem. I u nich totiž posouvá zažitá očekávání a pravidla za hranice běžných květinových aranžmá. Lze vypožorovat mezi těmito zdánlivě odlišnými formami synergické tendence, ať už ve smýšlení nad nimi či jejich konání?

Část analytická pak bude podrobněji zkoumat tyto otázky na konkrétních filmech Hirošiho Tešigahary. K rozboru jsem si vybrala dva snímky, které pro mě reprezentují dva význačné směry režisérovy tvorby.

Prvním vybraným snímkem je *Antonio Gaudí* (1984), dokumentární film o světovém architektovi a jeho unikátních stavbách, kterým budu nastavovat zrcadlo v podobě organických obrazů Tešigaharových filmů a aranžmá.

Dalším vybraným filmem je *Tvář toho druhého* (Tanin no Kao, 1966), celovečerní fikční film, který se od Gaudího liší formálně i obsahem, díky čemuž reprezentuje další vrstvu Tešigaharovy tvorby. Odklánějící se od reálného světa, představuje tento film na první pohled analytickou výzvu k hledání květů mezi rušnými ulicemi Tokia

Tyto dva filmy lišící se od sebe žánry, dobou vzniku i stopáží, byly vybrané s cílem prozkoumat, zda a jakým způsobem se režisérova tvůrčí zkušenost s různými formami umění a specificky s ikebanou, propisuje do jeho osobité filmové tvorby.

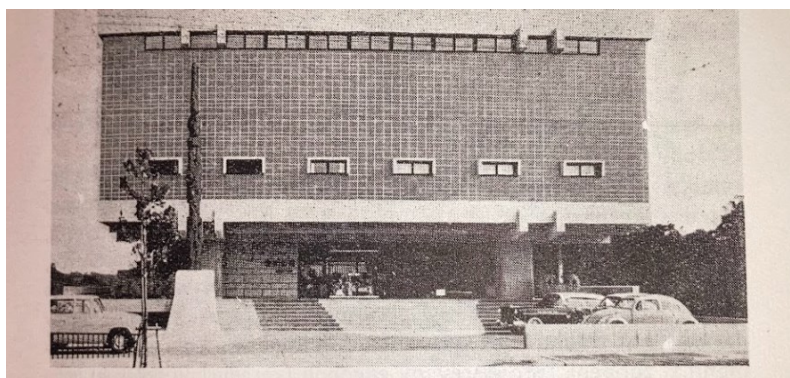
Tešigahara je příkladem umělce, který nejen tvrdí, že v umění nesmí být žádné hranice, ale také je sám aktivně prostupuje. Chtěla bych si touto prací ověřit do jaké míry je možné tuto filosofii aplikovat nejen v jeho díle, ale také v mém vlastním uvažování a přístupu k filmu. Myslím, že umělecká tvorba opravdu není omezena na setrvání v jednom poli působnosti, ale může se volně (třeba i podvědomě) inspirovat a přenášet principy z jedné formy do druhé. Zkoumání propojení ikebanových aranžmá a filmového média je pro mě výzvou, jak si nejen prohloubit znalosti o tvorbě, tak významného režiséra, ale především o sobě samé. O tom, jak je třeba při tvorbě hledat a zkoušet objevovat nové, doposud nepoznané vztahy mezi zdánlivě odlišnými uměleckými disciplínami a možná ještě dále. V dnešní době, kdy jsou otázky autentičnosti hlasitější, než kdy dříve je možná právě tahle lidská schopnost prostupovat mezi pomyslnými hranicemi tím, co nám otevírá dveře k nekonečné inspiraci.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 HIROŠI TEŠIGAHARA: ŽIVOT A DÍLO

V Tešigarově rodině se řemeslný um, cit pro tvar a tvůrčí inovativnost dědí po generace, pro lepší ukotvení Hirošiho vztahu k ikebaně ale i ostatním uměleckým formám je tak stěžejní poohlédnout se hlouběji za jeho kořeny.

Hiroši Tešigahara přišel na svět roku 1927 v Tokiu. Obklopen uměním a kulturou trávil své formativní roky v atmosféře plné kreativních podnětů, což silně ovlivnilo jeho vidění a vnímání světa. Není tak tajemstvím, že Hirošiho prvním učitelem a tvůrčím vzorem byl právě jeho otec. Sofu Tešigahara, jeden z nejstarších a nejznámějších mistrů ikebany, který založil první japonský květinový ústav Sogetsu, aby se vymezil proti svému otci a jeho tradičnímu pohledu na umění a jehož metody tvorby byly označovány za jedny z nejpokrokovějších vůbec. Silný vztah k tradicím, nezkostnatělý ve svém statu quo a otevřený modernizaci i provazováním různých uměleckých forem mu ani jeho synovi nebyl při tvorbě cizí.



Obrázek 1 Škola ikebany Sógecu v Tokiu

Sofu je současně výtvarníkem i sochařem, tento vliv se projevuje i ve stylu jeho ikebany, který tvořil pro prostorné veřejné místnosti či výstavy. Používání různých materiálů tak podporuje jeho snahu o propojení přírody s plastikou a pokrokovou architekturou. Jeho práce je tak důkazem všestranného nadání, umělecké vzdělanosti a velké tvůrčí fantazie, s níž rozvíjí tradici japonského umění aranžování květin, nepostrádající dynamické působnosti a monumentality.

Roku 1930 vydal spolu s se skupinou dalších umělců ikebany deklaraci o novém způsobu aranžování květin. Zamítli všechny konvenční ideje i směry, osvobozující tak ikebanu od některých přežitků minulosti.³

³ JAKERLE, Ladislav. *ikebana*. 1rd. SZN – Státní zemědělské nakladatelství, 1966. ISBN 07-020-66

Prvorozený syn zakladatele prestižní školy, tak vykročil ve stopách svého otce vstříc k pochopení a zalíbení si nejen tradičního japonského umění, ale také toho méně konvenčního. Paralelně se tak k zájmu o tradiční japonské divadlo Nó a Kabuki přidává zvědavost vůči směrům, surrealismu, post-impresismu, dadaismu či kubismu. Hirošiho dětství bylo tedy protkáno uměleckou inspirací a podněty z obou světů – jak tradičního japonského umění, tak moderních evropských směrů. Není tudíž divu, že tak stejně, jako jeho otec i on propadl nejen v květinovém aranžmá – ikebaně, ale také kaligrafii, malířství, filmu a mnohým dalším. Po celou dobu své umělecké kariéry se Tešigahara důsledně držel určitých zásad a přesvědčení, přičemž jedním z nejdůležitějších bylo i přesvědčení, že každý člověk je obdařen tvůrčím instinktem.⁴

1.1 Klíčové filmy a jejich kontext

Tešigahara nejprve studoval výtvarné umění a v polovině 50. let debutoval na poli dokumentárního filmu. Aktivně se zajímal o všechny směry západní kinematografie ukazující hnutí odporu za 2. světové války, přesněji o italský neorealismus a filmy toho období. Stal se také aktivní součástí klubu Cinema57, kde bylo možné vidět a především diskutovat nad převážně dokumentárními filmy, které často nebylo možné vidět v komerčních kinech.⁵ V rámci svého praktického studia pracoval také jako asistent režie na třech dokumentárních filmech a nejen tato zkušenost mu pomohla k lepšímu pochopení dokumentárního filmu, které později zdokonalil ve své vlastní tvorbě.⁶ I přes omezené teoretické znalosti o technikách filmového natáčení tak dal vzniknout prvnímu z jeho dokumentárních portrétů, o umělci Hokusaiovi (1760-1849).

Ačkoliv se Tešigahara k dokumentárním portrétům během své tvůrčí kariéry často navrácí, nezůstává pouze u nich. Rozšiřuje své tvůrčí portfolio i o filmy jiných žánrů. Jedním z nejuznávanějších hraných děl, je snímek *Písečná žena* (*Suna no onna*, 1964). Tento film je považován za jeden z vrcholů japonské nové vlny a byl dokonce vyznamenaný zvláštní cenou poroty na festivalu v Cannes a nominovaný na Oscary.

⁴ ASHTON, Dore. *The Delicate Thread: Tešigahara's Life in Art*. 1rd. Kodansha International, 1997. ISBN 978-4770018267.

⁵ *The San Sebastián Festival will be devoting a retrospective to the Japanese director Hiroši Tešigahara*. Online. In: Sansebastianfestival. 2023. Dostupné z: <https://www.sansebastianfestival.com/2023/news/1/20823/in>. [cit. 2024-04-27].

⁶ ASHTON, Dore. *The Delicate Thread: Tešigahara's Life in Art*. 1rd. Kodansha International, 1997. ISBN 978-4770018267.

Tešigahara je spolu se spisovatelem Kóbó Abem a hudebním skladatelem Tóru Takemicem stěžejními pilíři skupiny 20. století, kde se scházejí mladí umělci napříč různými médii, aby navzájem argumentovali či diskutovali. Tato spolupráce dala za vznik těmto čtyřem filmům: *Past (Otoši ana, 1962)*, *Písečná žena (Suna no onna, 1964)*, *Tvář toho druhého (Tanin no kao, 1966)* a *Spálená mapa (Moecukita čizu, 1968)*. Všechny založeny na Abeho románech, všechny vyrovnávající se originálním způsobem s moderními tématy identity, smyslu lidské existence a odcizení v současné městské společnosti.

Později také natočil dva historické snímky, *Rikjú (1989)* o zakladateli čajových obřadů a také jeho poslední film *Princezna Go (Gó-hime, 1992)*.

1.2 Tešigahara a (ne)tradiční ikebana

Tešigaharův pohled na ikebanu i umění jako takové podléhal mnoha vnějším vlivům. Abychom tak lépe porozuměli jeho perspektivě, lze zmínit kupříkladu Tešigaharovy reakce na tvrzení japonského čajového mistra Sena no Rikjú. Ten totiž prohlásil, že květiny by měly být uspořádány „přesně tak, jak rostou na poli“, což však Hirošiho otec Sofu kategoricky odmítl, s obavami o doslovné pochopení onoho výroku. Aby se příroda tak pouze neimitovala, je třeba květy pečlivě a systematicky uspořádat, jinak by nebylo vůbec za potřebí je řezat v první řadě. Přírodní materiály již přírodě nepatří, jsou od ní násilně odtrženy, ztrácejíce tak svůj původní význam i krásu. Květiny je třeba jemně stříhat a manipulovat, aby tak znovu dosáhly krásy se kterou dříve rostly na poli, nikoliv stejné, imitované, ale rovné.

Způsob, jakým si ale Hiroši vykládá Rikyův výrok je poněkud radikálnější. Jeho interpretací tak jsou svobodná květinová aranžmá, uspořádaná přesně tak, jak rostou na poli. Vůči tvrzení svého otce, že jakmile jsou přírodní materiály odříznuty od přírody, přestávají být její součástí se však nevymezuje. Pouze jako autor usiluje o obnovení předchozí krásy utržených květů ale také o přiblížení se harmonickému souznění přírodních květů s okolním prostředím.⁷

Hirošiho květinové instalace tak reflektují jeho zájem o úzké propojení mezi ikebanou a jejím okolím, kladouce důraz na uspořádání prostoru, ve kterém je dílo realizováno. Tytéž objekty by se tak na různých místech stávaly diametrálně odlišnými uměleckými díly.

⁷ SHOSO, Shimbo. *ikebana in the Expanded Field (1): Hiroši Tešigahara and Contemporary Art*. Malajsie: Monash University, 2013.

Umění ikebany je často založeno na zdůrazňování dvou aspektů rostlin: vrozená krása květin a jejich tradiční použití. Tyto předem stanovené charakteristiky, ale neposkytují příliš mnoho příležitostí pro více imaginativní tvůrce, hledající způsob, jak se osobně vyjádřit.

1.2.1 Bambusové instalace

Během své tvorby často posouval hranice tradiční ikebany, vyzývající tak její zkonstatělá pravidla a manuály, užíváním nových technik, pohledů i materiálů. Potlačující tak vrozené vlastnosti květin objevuje nové způsoby pohledu na ně. Narážel také na podobnost mezi shromažďováním materiálu z různých přírodních zdrojů a odstraněním květiny z původního prostoru – pole, jeden tento proces staví na druhém. Později představuje více radikální techniky a postoje, dle kterých by měly být květiny či jiné rostlinné materiály, viděny pouze jako barvy a linie.

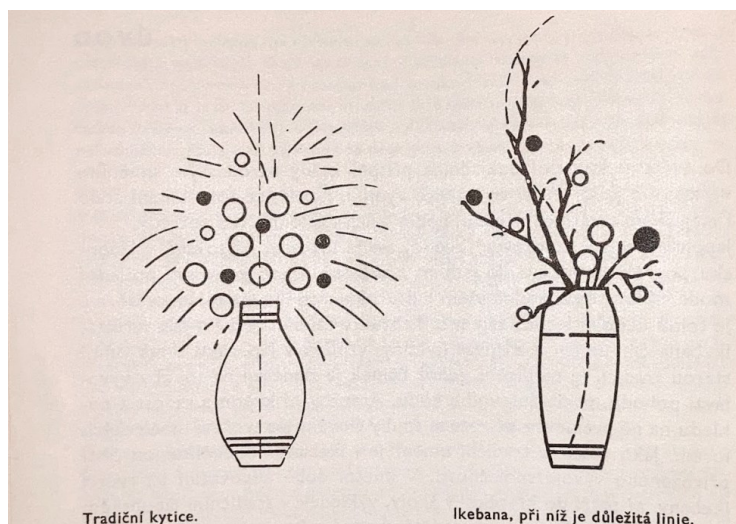
V roce 1982 tak vytvořil několik prací s použitím bambusu, které kladou zvláštní důraz na linie jako takové. Mezi nimi například *Bambusový prostor*, který s důrazem na precizně skládané zelené linie vzdává čest jeho přírodnímu odrazu. Bambus byl poté Hirošim rozdělen na mnoho kusů, které mohly být využity k dosud nezaznamenanému objevu, pružnosti bambusu. Tvořící křivé linie, odmítavé a degradující zdánlivou přirozenost onoho materiálu vyzývá tradice ikebany jako takové.⁸

⁸ SHOSO, Shimbo. *ikebana in the Expanded Field (1): Hiroši Tešigahara and Contemporary Art*. Malajsie: Monash University, 2013.

2 IKEBANA

Nejsilnějším momentem v japonském vztahu ke květině je schopnost ji proměnit z objektu v subjekt, jakási forma empatie (vcítění se) do květiny, tj. schopnost květinu uplatnit tak, aby vzbudila dojem určité komunikace, a to nejen vůči člověku, ale i mezi květy samými.⁹

Slovo japonského původu, volně přeložitelné jako živé květy. Hana, ve znělém tvaru bana, znamená květy a ike pak kmen, sloveso ikeru – má význam oživovat, udržovat při životě. Historie ikebany je dlouhá, sahající až ke starým Buddhistickým knihám a oltářovým aranžím. Aranžování květin a radost z pohledu na ně pramení z naší přirozené touhy po tvoření uměleckých forem. Japonské umění aranžování květin, jehož účinkem je, aby vyvolával pocit duševního klidu, či pohody tuto funkci splňuje a zároveň mění naše očekávání, nastavené tradičními evropskými aranžmá. Japonská ikebana je na první pohled naprosto nepravidelná, bez systému či zákonů, to však jen na první, povrchní pohled. Její dokonalost v nedokonalosti tvoří právě precizní znalost estetických zákonů, pěstěných a vytříbených. Jedná se takřka o perfekcionistickou snahu o zrekonstruování květinových instalací přírodních. Jako všechno tradiční umění je i ikebana neoddělitelnou částí vývoje společnosti.



Obrázek 2 Ukázka tradičního stylu aranžování kytice a ikebany

⁹ KOŽUŠNÍKOVÁ, Dagmar. *ikebana*. 1rd. Magnet Press, 1995. ISBN 80-85847-26-4.

2.1.1 Styly ikebany

Nejstarší styl ikebany se nazýval tatebana – vztyčené květy, užívaná také jako součást čajových obřadů, s mírnými alternacemi a zvýšenými uměleckými požadavky. Když se později rozšířila, přišli s ní i nové styly, nageire – volné vkládání květin do váz, většinou vysokých či moribana – do váz mělkých, přichycených kenzanem. Roku 1930 pak vydala skupina umělců ikebany, inspirována novým hnutím v krásném umění, deklaraci o aranžování květin. Tito průkopníci v čele s Hirošiho otcem Sofum, zamítli všechny konvenční ideje i směry a osvobodili ikebanu od některých přežitků minulosti. Velkou předností ikebany tak není jen její tradice, ale i to, že na ní neustrnula a neustále se vyvíjí a přináší nové, moderní prvky.¹⁰

2.2 Umění, řemeslo či hra?

Feudální vztahy, které trvaly v plné síle v Japonsku až do konce šedesátých let 19.století a svými přežitky významně zasahují i společnost stávající, neznaly pevný protiklad mezi uměním „čistým“ a „aplikovaným“. Teprve postupem času se tak diferencuje umělec-individuum od řemeslníka bez tvůrčí individuálnosti a „čisté“ umění od toho „aplikovaného“, uměleckého řemesla. Zatímco v jiných uměleckých oblastech, v malířství, literatuře, sochařství apod. již došlo k nastolení moderních, „čistě“ uměleckých struktur, ikebana, pro niž chyběl moderní protějšek v umění evropském, se octla ve srovnání s nimi v znevýhodněné pozici. Ikebana tak začala být a bohužel částečně stále je, pokládána za „umění“ analogické šití, vaření či vyšívání, snad pro postupnou feminizaci ikebanových škol, uměleckou nmodernost či pomíjivost, útvar na přechodu mezi uměleckým řemeslem, praktickou znalostí a pouhou hrou. Proti tomuto pojetí se však zvedla vlna odporu profesionálních učitelů ikebany. Tento protest pak nezůstal bez povšimnutí, již proto, že byl doprovázen tvorbou avantgardního ladění, která je v ikebaně jasným důkazem modernizace a tvoří tak zřetelný most mezi ní a světovým sochařstvím.¹¹

Je obtížné definovat, co tak lze či nelze nazývat uměním. Vztáhneme-li pak možné definice na ikebanu, nelze dát úplně za pravdu ani jednomu z tvrzení. Její čistě „aplikovatelný“ či „čistě umělecký“ charakter tak zůstává diskutabilním a pravda leží někde uprostřed mezi těmito protipóly.

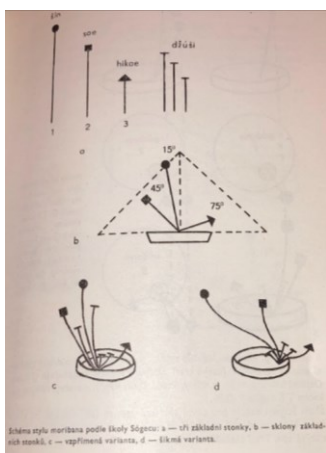
¹⁰ JAKERLE, Ladislav. *ikebana*. 1rd. SZN – Státní zemědělské nakladatelství, 1966. ISBN 07-020-66.

¹¹ JAKERLE, Ladislav. *ikebana*. 1rd. SZN – Státní zemědělské nakladatelství, 1966. ISBN 07-020-66.

2.3 Metody aranžování

Ikebana obsahuje velmi silnou, užitkovou dekorativní funkci, zřetelnou zejména v amatérské tvorbě. Má však také schopnost komunikovat nálady, abstraktní myšlenky i charakter ročního období a pod rukama zkušených mistrů této schopnosti využívá na plno. Základním principem japonské estetiky je oproti západnímu pojetí, asymetrie. Asymetrie, jakožto estetický princip pak souvisí se zásadou lichých počtů. Hlavní zásadou ikebany jsou tak linie, nerovnoměrně tvořící jakýsi sférický trojúhelník. Nikoliv v ploše, nýbrž v prostoru. K umocnění zajímavosti linie se odstraňuje často značný počet listů nebo i pupat a nechá se na konci větévky efektní detail, aby na sebe upozornil svou jedinečností. Pozornost se soustřeďuje na dokonalost linií rostlinného materiálu, linií jakoby vznášejících se ve vánku nebo jakoby plujících ve vodě, dále na harmonii barev, na tvar a prostor.¹²

Struktura japonského aranžování rostlin stylem ikebana je budována na principu trojrozměrnosti. Alegorické označení této trojnosti jsou obloha, člověk a země. Při aranžování do mělkých váz se začíná oblohou, tedy prvním nejdelším stonkem ve sklonu 15°, vedle něj se aranžuje stonek druhý, odkloněn od ústřední linie o 45° a asi o třetinu kratší než hlavní stonek, člověk. Třetí stonek symbolizuje zemi, je ze všech nejkratší a aranžuje se na opačnou stranu než stonek druhý, ve sklonu asi 75°. Poté se přidávají další květiny, tři hlavní stonky jsou však základem ikebany, sklony a délky pak lišice se dle konkrétních škol.¹³¹⁴



Obrázek 3 Schéma stylu moribana podle školy Sógecu

¹² KOŽUŠNÍKOVÁ, Dagmar. *ikebana*. 1rd. Magnet Press, 1995. ISBN 80-85847-26-4.

¹³ JAKERLE, Ladislav. *ikebana*. 1rd. SZN – Státní zemědělské nakladatelství, 1966. ISBN 07-020-66.

¹⁴ JAKERLE, Ladislav. *ikebana*. 1rd. SZN – Státní zemědělské nakladatelství, 1966. ISBN 07-020-66.

Tato japonská umělecká forma zdůrazňuje následující principy

1. Harmonie: ikebana klade důraz na harmonii mezi jednotlivými složkami květinových aranžmá. Každá květina a větvička má svůj specifický význam a je umístěna tak, aby vytvářela vyvážený a harmonický celek.
2. Rovnováha: Práce s kontrasty a protiklady je klíčovým prvkem. Vytváří se rovnováha mezi světlými a tmavými tóny, mezi květinami a okolním prázdným prostorem.
3. Jednota s přírodou: ikebana se snaží zachytit krásu přírody a vytvořit kompozici, která napodobuje její scénérie.
4. Minimalismus: Méně je často více, často zdůrazňuje jednoduchost a minimalismus, což umožňuje každé květině vyniknout.¹⁵

¹⁵ KOŽUŠNÍKOVÁ, Dagmar. *ikebana*. 1rd. Magnet Press, 1995. ISBN 80-85847-26-4.

2.4 Volný a avantgardní styl ikebany

Ve vývoji ikebany došlo k mnoha změnám. Objevil se také styl více navazující i na evropské a americké moderní umění, vytvářející tak novou formu, tzv. volný styl ikebany.

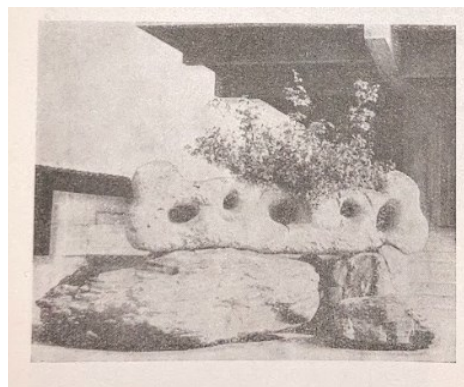
Pojem těžko definovatelný, ostatně tak jako jiné formy moderního umění, ho lze charakterizovat pouze v jeho všeobecných základech, poněvadž každý výtvar je osobním znakem svého tvůrce, nikoliv uniformní zkušeností podle diktovaných norm. Jedná se často o nejrůznější plasty, formované někdy ze svařeného železa či drátu, skleněných kompozicí či betonu. Dalším užitým materiálem jsou i různé kořeny a staré dřevo, které pod rukama tvůrců ikebany znovuzrodí v nekonvenční instalaci.

Ikebana tak ožívá nejen v interiérech pro odív úzkých kruhů lidí, ale i v exteriérech či velkých veřejných místnostech jako trvalá hodnota, úzce spojená s architekturou.

Není již více svázána pravidly, charakteristickými pro jiné styly ikebany. Zde platí pouze zákony estetičnosti, platné pro všechny druhy a směry moderní tvorby. Ve spojení s moderní pokrokovou architekturou, dostává ikebana tohoto stylu novou funkci i vzhled. Ze školy Sogetsu aj. vycházejí hlavní tvůrci tohoto stylu, kteří jako první předvádějí volný styl ikebany na různých výstavách, mezi nimi i Hiroši Tešigahara.¹⁶



Obrázek 4 Ukázka volného stylu ikebany



Obrázek 5 Ukázka volného stylu ikebany

¹⁶ JAKERLE, Ladislav. *ikebana*. 1rd. SZN – Státní zemědělské nakladatelství, 1966. ISBN 07-020-66.

II. ANALYTICKÁ ČÁST

3 ANALÝZA FILMŮ

Může se zdát, že Tešigaharova oddanost aranžování květin je v rozporu s jeho filmovou tvorbou. A přece, jak může utržený a umírající květ působit méně pomíjivě než hra stínů na plátně?¹⁷

V této části práce jsem se budu podrobněji zabývat vztahem mezi filmy Hirošiho Tešigahary a tradičním japonským uměním ikebany. Jakým způsobem, jestli tedy vůbec, se estetika a filozofie ikebany prolíná s filmovými obrazy a ovlivňuje naši zkušenost diváků či tvůrců. Zdali je ikebana pro jeho tvorbu pouhou inspirací, či aktivní prvek ovlivňující estetické, narativní a symbolické vrstvy jeho filmové tvorby, budu zkoumat prostřednictvím analýzy dvou jeho filmů. Zároveň se pokusím nastínit formální postupy jednotlivých děl, díky kterým se, i přes značné žánrové odlišnosti, každé z nich stává definicí osobitého rukopisu režiséra, jakožto autora. Mým cílem tak bude nejen dekonstrukce a zkoumání jednotlivých filmů, ale také hledání kontrastů a spojení mezi jejich estetickými či narativními prvky.

3.1 METODY PRÁCE

Film je jedna z nejvýraznějších uměleckých forem 20. století. Není však samostatně stojící entitou, nýbrž prvkem dynamickým až organickým v kulturní mozaice, jejíž hranice se neustále stírají a posouvají. Toto jeho propojení s jinými disciplínami, jakými jsou třeba literatura, divadlo či výtvarné umění, pak může vést ke vzniku nových estetických zážitků a vypravěčských forem.

Film prohlubuje výraz výtvarných umění a ve své schopnosti zachytit okamžik je bližší životu více než jakákoliv jiná umělecká forma. Může svůj příběh rozvíjet postupně či skákat tam a zase zpátky, umí se zrychlit či zpomalit, jak se nám zalíbí. Režisérova snaha přivést k životu a zdánlivé harmonii prvky odtržené ze svého přirozeného prostředí připomíná úsilí ikebanistů o obnovení předchozí krásy již utržených květů. Tyto zdánlivě odlišné formy spolu sdílí mnoho společných rysů. Obě disciplíny se kromě snahy zachytit pomíjivý okamžik více či méně zabývají aranžováním.

Původně jsem si pro analýzu zvolila tři filmy, které pro mě představovaly věčný, formálně i obsahově bohatý průřez režisérovou tvorbou. Ale tak jako je i tvorba ikebanových

¹⁷ HARPER, Dan. *Teshigahara, Hiroshii*. Online. In: *Senses of cinema*. 2003. Dostupné z: <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/Tešigahara/#6>. [cit. 2024-04-27].

aranžmá velmi živý proces, bylo procesem i mé psaní. Někdy je třeba méně hodící se větve zastříhnout, aby mohly lépe vyniknout jiné. A já při psaní tří filmových analýz došla k závěru, že se některé tendence a závěry zbytečně opakují, zatímco jiné myšlenky nemám prostor více rozvést. Z finální analytické části jsem tedy vynechala krátkometrážní *White Morning* (Ako, 1965), abych se mohla podrobněji věnovat dvěma zbývajícím filmům. Pro analýzu něčeho zatím příliš neprobádaného je třeba opřít se o již existující analytické metody a následně stanovit klíče a nástroje k tomu, jak posuzovat míru interference mezi ikebanou a filmovým médiem. Tak jako jsou Tešigaharovy ikebanové instalace takřka nezaměnitelné s dílem jiného tvůrce, jsou i jeho filmy souhrnem osobitého použití vizuálních prvků, zvukových motivů či střihu. Při rozboru jednotlivých filmů tak budu pracovat s neoformalistickou filmovou analýzou, konkrétně analýzou filmového stylu, jak ji definují Bordwell s Thompsonovou v knize *Umění filmu*¹⁸.

Při analýze budu ale vycházet také z pravidel a filosofii ikebany a hledat obdobné estetické či filosofické principy. Mezi tendence nejen jeho ikebanových aranžmá, pak patří například asymetrie, schopnost komunikovat nálady, abstraktní či konkrétní myšlenky, důraz na detail či práce s barvou a liniemi. Zajímá mě, jestli je Hirošiho důraz na uspořádání prostoru, ve kterém je ikebana realizována postřehnutelný i v jeho režijním přístupu. Důležitý aspekt ikebany, nejvíce blížící se právě filmu, je však schopnost proměnit květinu z objektu v subjekt a vzbudit tak dojem určité komunikace nejen vůči pozorovateli, ale i mezi samotnými květy. Zaměníme-li pak květiny za filmová okénka, záběry či scény, můžeme pozorovat, jak se hranice mezi těmito zdánlivě odlišnými médii rozpíjejí. Živé květy, tak jako živé obrazy sdílejí tutéž snahu o udržení prchavého okamžiku a komunikace. Jakým způsobem s námi komunikují Tešigaharovy obrazy a nesdílejí náhodou tentýž jazyk?

3.2 Antonio Gaudí

Bylo to ve Španělsku, kde Tešigahara našel svou uměleckou cestu vpřed a vytvořil si určitý přístup k tomu, co tokijská avantgarda nazývala „cross-genre“¹⁹ uměním – z velké části díky setkání s dílem katalánského architekta Antonia Gaudího. Jeho stavby, ho přiměly uvědomit si, že hranice mezi uměním jsou nepodstatné. „Gaudí pracoval za hranicemi

¹⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, s 398-419

¹⁹ Cross-genre je je literární nebo filmový žánr, který kombinuje témata a prvky dvou nebo více různých žánrů.

různých umění a dal mi pocítit, že svět, ve kterém žiji, stále ještě ponechává mnoho možností.“²⁰

Prvním vybraným snímkem je *Antonio Gaudí* (1984), hodinu a půl dlouhý dokumentární portrét o legendě katalánské, španělské i světové architektury, kde se toho sice moc nenamluví, za to je plný silných obrazů, které nesou příběh muže, jehož dílo mluví za něj. Značnou část Tešigaharovy tvorby tvoří dokumentární portréty různých osobností, které ho samotného při tvorbě i pohledu na svět ovlivnily a já si pro analýzu vybrala právě ten, který vypráví o tvůrci organické architektury, která nejvíce připomíná estetiku a organické obrazy Tešigaharových filmů. Stejně jako Gaudí, i Tešigahara choval velkou úctu k přírodě. Gaudí mnohokrát řekl, že je žákem „velké knihy přírody“, a věřil, že „všechny styly jsou organismy související s přírodou“²¹

Antonio Gaudí nemá odrážet realitu, ale, jak říká Tešigahara, představit Gaudího dílo „vnímané konkrétníma lidskýma očima“. Jedná se o portrét kolegy umělce viděný sympatickou a náročnou optikou.²²

Při sledování tohoto filmu se toho o tvůrci oné majestátní architektury příliš mnoho nedozvíme, tedy alespoň ne pomocí sáhodlouhých voiceoverů či mluvících hlav²³. Zde místo slov a lidských hovoří obrazy a postavy samotných staveb. Každá z nich nabízí podívanou až éterického charakteru, inspirovanou terény a krajinou vzdálených obzorů. Film na sebe při vyprávění příběhu Antonia Gaudího nijak neupozorňuje, neodvádí pozornost od architektury, jako ikebanista od rostlin. Pouze ji pozoruje, ohýbá, krátí či vrství, tak jako se vrství jednotlivé záběry v poetický dokument. Máme čas projít se, rozjímat i meditovat.

Tak jako se můžeme procházet po kvetoucí louce a ztrácet při bližším pohledu na detaily jednotlivých rostlin, ztrácíme se s Tešigaharou při toulkách Gaudího živými stavbami. Ochotně pro nás nadzvedává každý jeden list a zachycuje tak každou jednu skulinu, texturu či kout, které by při běžném pozorování zůstaly nespátřené. Nahlížíme na mohutné budovy perspektivou až intimního charakteru. Detailní prozkoumávání podobá se

²⁰ ASHTON, Dore. *The Delicate Thread: Teshigahara's Life in Art*. 1rd. Kodansha International, 1997. ISBN 978-4770018267.

²¹ ASHTON, Dore. *The Delicate Thread: Teshigahara's Life in Art*. 1rd. Kodansha International, 1997. ISBN 978-4770018267.

²² ASHTON, Dore. *The Delicate Thread: Teshigahara's Life in Art*. 1rd. Kodansha International, 1997. ISBN 978-4770018267.

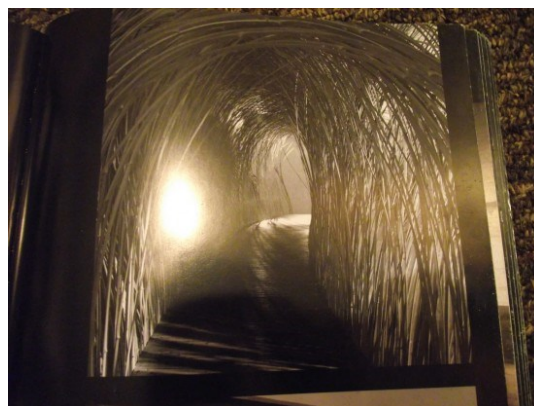
²³ Vít Janeček ve svém článku *Dramatika mluvící hlavy* ztotožňuje mluvící hlavu s detailem lidské tváře, která hovoří. JANEČEK, Vít. *Dramatika mluvící hlavy*. In: *Dok revue* [online]. 1/2014

rostlině, kterou můžeme v dlaních mnohokrát obrátit, abychom vlastními smysly pocítili nejen její strukturu, ale i unikátní tvar a vůni. Tak i Tešigahara obrací ve svých rukou architektonické počiny, které se najednou naprosto uchopitelné, jako by si je každý z diváků mohl osahat a prozkoumat do sytosti. Při takové blízkosti může být každá prasklina, úhel či položená cihla dostatečně doceněna, neztratí se v celku. Nemusíme být zběhlí v každém z technických aspektů architektury, abychom zvládli ocenit krásu její, ale i filmového jazyka, kterým nám ji Hiroši popisuje. Gaudího zakřivené, organické konstrukce jsou šokujícím způsobem surrealistické a pulzující lidskou smyslností.

Tato přes hodinu dlouhá meditativní, seč smysly i představivost dráždivá podívaná je doprovázena hudbou od renomovaného Tóru Takemicu a jeho spolupracovníků, Kuroda Moriho a Šindži Horiho. Nejen v obrazu je tak kladen důraz na spirálu, v soundtracku můžeme zaslechnout tento motiv v podobě mušle. Nejen obrazová, ale i zvuková stránka filmu tak zrcadlí klíčoví, křivolaké a kvetoucí tvary Gaudího staveb. Antonio Gaudí je velkým květinovým aranžmá, majestátně se převalujícím v městské krajině.



Obrázek 7 film Antonio Gaudí (1984)



*Obrázek 6 Hiroši Tešigahara,
Monumental ikebana*



Obrázek 8 film *Antonio Gaudí* (1984)



Obrázek 9 Hiroši Tešigahara, *Maitake (Dancing Bamboo)*, 1982).

3.3 Tvář toho druhého

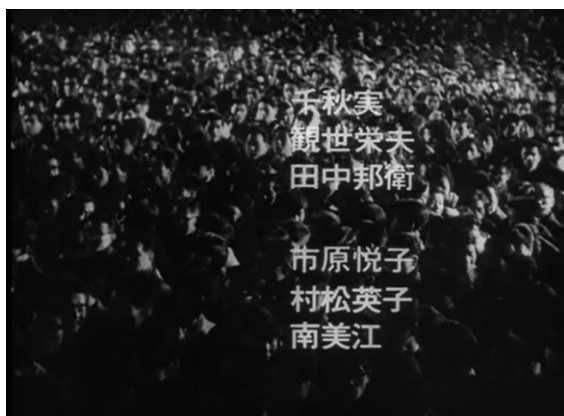
Posledním filmem pro analýzu je snímek *Tvář toho druhého* (Tanin no Kao, 1966). Tematicky poněkud ponuřejší dílo o ztrátě tváře a vlastní identity je další adaptací Abeho stejnojmenné předlohy. Ačkoliv nesklízí úspěchy a divácké či kritické ohlasy se stejnou vervou, jako jeho *Písečná žena*, rozhodla jsem se ji přesto do výběr zahrnout. Možná s lehkou mírou osobních sympatií k dílům, co se nesetkávají s instantním přijetím a oceněním, ale hlavně protože je možná zajímavější výzva hledat odrazy přírodních harmonií v symfonii městské krajiny, ve které se film odehrává. *Tvář toho druhého* se druhého filmu liší tematicky i formálně, díky čemuž tak podkřívá další vrstvu Tešigaharovy tvorby.

V Sógecu se o ikebaně říká, že naaranžované květiny jsou tváří přírody. *Tvář toho druhého* se již z nápadné podobnosti svým názvem k podrobnějšímu rozboru přímo nabízí. Jedná se sice o film z prostředí vesměs ryze městského, kde rostlin fyzických je vcelku poskrovnu, tím se však skýtá příležitost hledat jejich ozvěny ve způsobu, jakým nám je film vyprávěn, než nakolik jsou jeho obsahem samotné květinové instalace.

Již první záběry filmu, sestávající se z detailů na části lidských těl jsou nejen, že vizuálně velmi působivé, ale především nápadně se podobající rostlinám odtrženým ze svého původního místa. Působí nepřírozně, ostatně jako by mohly i květinová aranžmá působit v obchodním domě, kusy končetin čekající na další zpracování právě tak jako čerstvě natrhané květy, čekající na zpracování. Tuto úvodní sekvenci doprovází krátký komentář zatím neviděné osoby, který léčí trhliny v mysli.

Při úvodní titulkové sekvenci vidíme, jak se z tváří na obrázcích, později fotkách a pak záběrů, stává indiferentní masa vlnící se tam a zpět, kde se z jednotlivých obličejů stává

pouze živá hmota, připomínající příliv a odliv. Nejen, že nám tímto úvodem autor předkládá působivou metaforu a klíč ke zbytku díla, ale také nám nabízí přímé porovnání k jeho nejvýznamnějším instalacím. Tak, jak klade vedle sebe jednotlivá stébla bambusu a dává je znovu ožít a rozproudit ve větru v mase zelenavých vln, aranžuje i anonymní účastníky davové scény, kteří se přes sebe přelévají a zase odlévají. Tento pocit vznášení se je navíc umocněn prolínáním záběrů a hudbou v rytmu valčíku, který proudí tam a zpět, někdy s větší, jindy s menší vervou, právě tak jako vlny.



Obrázek 11 film *Tvář toho druhého (Tanin no Kao, 1966)*



Obrázek 10 Hiroši Tešigahara, *Bamboo as a Medium*

Pokud bychom se vrátili k principu trojnosti, pak je postava promlouvající v úvodu, později představena jako psycholog, který dává lidem nové „součástky“, odrazem nebe. Jisté vyšší síly, která se zaujetím pozoruje konání, které jen lehce směřuje odkudsi ze své snové až surrealistické ordinaci. Je tak do jisté míry bohem, který není ze své podstaty zlý či dobrý, dává pouze lidem nástroje, svobodu a možnost zpovědi. Člověkem, tedy stonkem, který se do mělkých váz vkládá jako druhý, a i my jej vidíme jako druhého již v úvodu filmu, je pan Okuyama, muž, který po nehodě skončil se znetvořeným obličejem. Třetí stonk symbolizuje zemi, výchozí stav klidu a místo, od kterého byl člověk odtržen, převážně svojí vinnou. Ve filmu je nám takto představena žena pana Okuyamy, která se na pravou tvář svého manžela nemůže ani podívat.

Režisér vytváří vizuální harmonii prostoru pomocí precizních kompozic a vhodně plánovaných vnitro záběrových montáží s podivuhodnou pozorností k detailům, což vhodně připomíná práci mistra ikebany. Tešigahara zastřihuje méně se hodící větve, aby mohly vyniknout jiné, klade je vedle sebe v nových souvislostech, někdy zrcadlící reálné vlání květiny ve větru na poli, jindy naopak radikálně upozorňující na svou odtrženost od svého původu. Při samotném natáčení si počíná vesměs obdobně, když nám někdy ukazuje

precizně vykonstruovaný obraz jeho reality a jindy čistě filmový svět poukazující na svou vykonstruovanost.

Využívá městské krajiny stejným způsobem, jakým by pracoval s prázdným prostorem vázy, vkládá do něj jen ty postavy, které nám mají často i mlčky co říct. Ostatně jako dostává ikebana novou funkci i vzhled ve vazbě na prostor ve kterém se nachází, jsou i Tešigaharovy postavy především odrazem města, práce i doby ve které žijí. Význam té stejné ikebany se proměňuje, pokud ji přemístíme z interiéru do exteriéru, tak jako protagonista, který ztratil svou tvář je ve svém domově stále postavou dominantní, v jistém slova smyslu velikou, zaplňuje celý prostor, který i se svou ženou obývá, ne, že by byl robustního vzezření, nýbrž svými velkými slovy. Vytrhne-li ho Tešigahara z jeho původního prostoru, ocitá se najednou napospas vnějším vlivům a stává se jinou verzí sebe sama. Postavou malou, až malichernou, která, když nestojí na podstavci obdivována a viděna, přestane existovat.

3.4 Jiné umělecké formy ve filmech Hirošiho Tešigahary

Tak jako se květina v ikebaně nestává pouze květinou odtrženou od své přirozenosti, ale zároveň zemí nebem či člověkem, tak i v Tešigaharově tvorbě můžeme kromě odrazů ikebany pozorovat nejen formální, ale i obsahové tendence vyplývající z jeho další umělecké tvorby. Myslím, že právě v jeho díle vůbec nejproslulejším lze pozorovat, jak se hranice zdánlivě odlišných uměleckých forem stírají v jeden působivý živý obraz. Precizní práce s texturou, pokřivenými tvary a velkými detaily v Tešigaharově *Písečné ženě* (*Suna no onna*, 1964), jsou stejně tak odrazem, přelévajících se bambusových vln jeho ikebanových aranžmá, přesných tahů kaligrafickým štětcem jako i teplým dotekem dlaně při tvorbě keramiky. Tešigahara nás nejen díky tomuto přístupu nás nechává na vlastní, sluncem spálenou kůži, prožít příběh téměř kafkovsky laděné proměny člověka v písečný hmyz s takovou intenzitou, že si i po skončení filmu nějakou chvíli vyklepáváme imaginární písek z nohavic.



Obrázek 13 film *Písečná žena* (*Suna no onna*, 1964)



Obrázek 12 Installation view, Hiroshi Teshigahara: *Echizen Ware*

Keramika Hirošiho Tešigahary často nabývala deformovaných tvarů, tak jako lidská těla a charakterů postav jeho filmů.

Umění a rostliny, nejen ty v ikebaně, toho mají ostatně mnoho společného, podobně jako kořeny stromů propojují jednotlivé části lesa a podhoubí slouží jako komunikační síť mezi rostlinami, umělecké formy fungují vesměs podobně. Některé přišly dřív a jiné zase později, ale tak či onak jsou nevyhnutelně propojeny, navzájem se vyvíjejí, obohacují či komunikují v symbiotickém stavu, kdy lze jen těžko jedno oddělit od druhého. Nejen o

filmech Hirošiho Tešigahary je tak třeba uvažovat v širším kontextu, který přesahuje poněkud ploché hranice projekčního plátna, ale i této práce.



Obrázek 14 film Písečná žena (Suna no onna, 1964)



Obrázek 15 Installation view, Hiroshi Teshigahara: Echizen Ware

4 ZA HRANICE MÉ FILMOVÉ TVORBY

Jedním z důvodů, proč jsem si pro analýzu vybrala právě tvorbu Hirošiho Tešigahary, je především jeho vědomí toho, že „hranice mezi uměním jsou nepodstatné“ a také zájem o nekonečné možnosti rozličných uměleckých forem.

Pod jeho rukama nejen díky tomu více či méně vědomě vznikají jedinečná díla, nesoucí v sobě každý jeden předchozí prožitý výtvar.

Pokud bych se měla pokusit reflektovat podobným způsobem můj vlastní přístup k filmové tvorbě, řekla bych a došla k obdobnému závěru, jako u analýzy filmů Hirošiho Tešigahary. Tedy, že nelze příliš dobře pojmenovat, či rozklíčovat, co je a co není film a kde se nachází ona hranice, kterou lze či nelze překročit. Již z názvu této práce tak vyplývá jistý oxymóron. Pojmenujeme-li práci: Za hranice filmového obrazu..., lze předpokládat, že během práce alespoň nějaké ty hranice pojmenujeme či určíme. Výsledkem mého bádání je však více než cokoliv jiného, že hranice uměleckých forem jsou ve své zásadě stírající se, ne-li neexistující.

Mám prožité své hodiny na divadelních prknech, malba či kresba mě provází již od útlého věku a pod keramikou se prohýbají poličky v mém dětském pokoji, nejsem však schopna určit, kdy už mé obrazy přestaly být „jen obrazy, hrníčky či hrami“ a začaly být filmy či naopak. Nejspíše tomu tak je, ostatně, jako budou naše filmy i kávou, kterou pijeme, oděvem, ve kterém píšeme či místem, kde usínáme. A jde pojmenovat pouze míra vědomí, se kterou tvoříme. Víím tedy snad jen to, že poslední dobou mi při tvorbě pomáhá velmi vědomá tvorba čehokoliv, co se netýká filmového média. A díky tomu mi nezbývá jen doufat, že se tento zápal pro tvorbu a větší či menší (to není na mém posouzení) cit pro výtvarno alespoň v zanedbatelné míře reflektuje v mých filmech.

U čeho pak nejvíce setrvávám a s čím již vědomě pracuji i v návaznosti na jednotlivé filmy, jsou drobné náčrty, malby a především koláže, díky kterým snad nejnějněji převedu myšlenky či pocity do hmatatelné podoby a pak zase před objektiv kamery.

V určitý, křehký čas, kdy film vzniká i jen jako pouhý myšlenkový zárodek kdesi vzadu v hlavě, pod rukama mi už horlivě ožívají nejrůznější tematické výstřižky, materiály, barvy a slova. To vše je přítomno ještě dlouho před tím, než se vůbec zapne textový program. Myslím, že filmy jako koláže mají však jako vše, i svá úskalí a na rozdíl od pečlivě aranžovaných prvků v Tešigaharových obrazech, mohou být ty mé i pěkný chaos. Jestli bych si do budoucí tvorby ráda odnesla alespoň něco z práce a přístupu Hirošiho Tešigahary, pak

je to schopnost klást věci do „filmové vázy“ více vědomě, ale především chuť intenzivně prozkoumávat takřka nekonečné možnosti uměleckého světa.

4.1 Co jí bouřka?

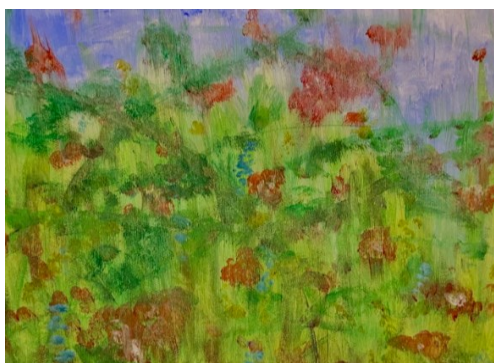
První takovou vědomou snahou o synergické propojení mého vlastního filmu s jinou formou umění, bylo chystání absolventského filmu, *Co jí bouřka?* Vznikla povídka, první myšlenky a pár náčrtů v notesu, kde jsem si snažila ujasnit, jací by měli být rodiče malé dívčinky, která utíká do staré zahrady před velikou bouří, ale hlavně pocitem, že nikde není doma. A jak vůbec bude vypadat ta takřka kouzelná zahrada, která dívce skýtá útočiště? V době prvních myšlenek byla ještě zahrada, na které se mělo natáčet pod bílou peřinou, a tak jsme se s kameramanem rozhodli zhmotnit naše představy o takové zahradě pomocí maleb.



Obrázek 17 malba na plátně
Zahrada (2022)



Obrázek 16 film *Co jí bouřka?* (2024)



Obrázek 18 malba na plátně
Zahrada (2022)



Obrázek 19 film *Co jí bouřka?* (2024)

Myslím, že se samotné malby do filmu promítly nejen barevnými paletami, ale především ve způsobu uvažování, na který jsme se s kameramanem naladili. Snaha vnímat jednotlivé pohyby vně i uvnitř samotného obrazu jako pečlivé tahy štětcem, kdy každý má své místo a smysl. Tak jako se se zalíbením zahledíme na obrazy, toulající se pohledem tam a zpátky, zatímco na nás působí a my je můžeme na chvíli prožít, doufáme, že se budou moci diváci zahledět i na záběry tohoto filmu, který jsme společně namalovali.

4.2 Larva

Film zatím nejčerstvější, neboť je právě v tom křehkém procesu tvoření, vnímání a vymýšlení. Prvně vznikl obraz, ještě dlouho předtím, než jsem napsala první řádky explikace či námětu. Takový, který nesl moje pocity a myšlenky, ještě ne na film, ale na životní otázku mě i mnohých, co to znamená být dívkou. Chopila jsem se štětců a začala na plátno nanášet barvy stereotypně „dívčí“ či „chlapecké“, hledající průsečíky, linie a hranice, které tyto dva světy – maskulinní a femininní energie dělí, či naopak protínají.

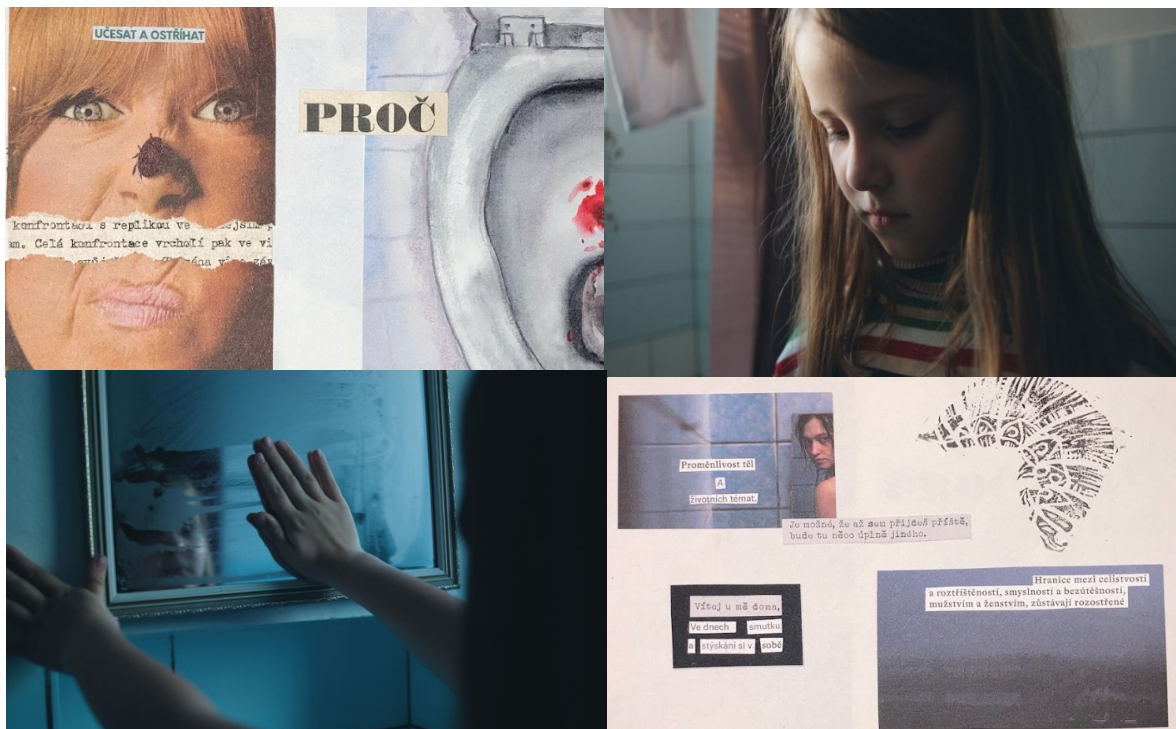


Obrázek 20 malba na plátně Prožívání těl (2023)

Netrvalo to dlouho a přišla první myšlenka na film. Zachytit kamerou ten prchavý „oka-mžik“, kdy se z dítěte, z malé larvy stává motýl, kdy začínáme hledat sebe sama a své místo ve světě. Téma nejen genderových rolí a identity je momentálně aktuálnější více než kdy dříve a uchopit jej je těžké. Ke zhmotnění a utřebením si myšlenek jsem tak sáhla po koláži, protože se dle mého nejvíce podobá myšlenkovému procesu. Hledání, vystřihování, lepení, skládání a zase rozkládání, proces, ke kterému jsem přizvala i svou střihačku a kameramana, kteří se se mnou na tomto projektu budou podílet. Společně jsme pak hledali cesty, jak z rozdílných podkladů, obrazových či literárních poskládat vše, co se nám toulá hlavou.

Taková velká, společná myšlenková mapa, ve které se již formují některá důležitá témata, slovní obraty či barevné palety, se kterými budeme ve filmu pracovat.

Myslím, že celý několik dní dlouhý proces byl důležitý nejen jako hodnotný teambuilding, ale především jako prostředek komunikace a společného hledání, kdy nám celý film vznikl pod rukama, aniž by se vůbec zapnula kamera. Tato zkušenost nám pomohla v lepším uchopení takto křehkého tématu proměny a zároveň sjednotila naše představy a očekávání, která od celého filmu máme. Tak jako jsme u samotné koláže kladli důraz na proces, kdy samotné hledání je důležitější nežli výsledek, rozhodli jsme se, že hledání bude stěžejním i pro samotný film. Larva tedy není o nalezení cesty k sobě samé, ale o důležitosti procesu hledání, ze kterého může a nemusí vzejít kýžený výsledek.



Obrázek 21 koláž a teaser Larva (2024)

ZÁVĚR

Hiroši Tešigahara a jeho schopnost volně prostupovat či mazat více či méně přítomné hranice napříč uměleckým universem nezůstává pouze u propojení květinových aranžmá a filmových kompozicí. Pod jeho rukama se totiž tvoří filmový svět bez hranic, otevřený tomu, aby do něj vkročil ten, kdo se nebojí nahlížet na věci neotřelým způsobem. Nechávajíc jiné umělecké formy účastnit se dialogu, který obohatí obě strany.

Netradiční spojení ikebany a filmu otevírá dveře precizní, seč svobodné vizuální imaginaci a prostoru pro vyprávění neotřelých příběhu se smyslem pro detail.

V Tešigaharových filmech tak postavy a příběhy nestojí pouze jako objekty stvořené k observaci, nýbrž subjekty s námi i navzájem komunikující. Sdílení filmového a percepčního prostoru lze přirovnat k návštěvě prostoru výstavy, kde Tešigahara svou ikebanou kontextualizuje samotné prostory její existence prostřednictvím materiálů, z nichž je tvořena.

Jednotlivé záběry jsou tak zároveň vázou, či jiným prostorem k umístění, kde se každý prvek podobá pečlivě vybraným květům, které nachází své místo ve finálním, harmonickém aranžmá, tedy ve filmu. Jeho kompozice jsou podobné ikebanovým instalacím, kde také umně využívá prázdného prostoru a ticha k vytvoření ojedinělé atmosféry a bezeslovného dialogu. Tak jako se květiny v ikebaně snaží dosáhnout určité komunikace, vůči člověku i spolu navzájem, stejně tak spolu komunikují jednotlivé prvky v Tešigaharově filmovém díle.

Tato neobvyklá synergie tak netvoří jen silný a osobitý estetický počín, který využívá aplikovatelné zákony přírodních harmonií ikebany, ale zároveň klade filosofické otázky, spojené s vnímáním světa a pomíjivosti. Hirošiho snaha zachytit krásu a neopakující se okamžik květiny volně rostoucí na poli, ale v novém kontextu zrcadlí se v jeho přístupu k filmovému médiu. „Oka-mžik“- záblesk, jediné filmové políčko, které dokáže zachytit pomíjivost světa odehrávajícího se před kamerou připomíná Tešigaharovu snahu zachytit a alespoň pro okamžik uchovat pomíjivost rozbouřeného moře stébel, vlajících větru. Každý jeden záběr si stejně jako lidské oko „pamatuje“.²⁴ Nezachycuje však realitu tak jako netrhá květiny s úmyslem uchovat je pouze na okamžik ve své přirozenosti, vždyť to je přeci nemožné, květina je utržena – realita před kamerou od té skutečné odtržena, těžko konstruovat přesný odraz pomíjivé reality. Tešigahara při své tvorbě akceptuje tuto

²⁴ MAREK, Petr. Mechanika paměti filmového média. *Illuminace*. 2000, roč. 12, č. 1, s. 5.

skutečnost jako výzvu a otevřené dveře pro nové interpretace již existujícího. Pečlivě konstruuje detaily a střípky svého pohledu na svět kolem, tak jako klade jedno stéblo vedle druhého, práce precizní, opřená o striktní pravidla, a přesto neskutečně inovativní a svobodná. Pozoruje lidi protloukající se stereotypem, potýkající se s existenciálními otázkami a obyčejné i neobyčejné architektonické počiny se stejným zaujetím, jako květinu, která právě pro pár minut poodkryla svůj květ. Takoveto jím viděné či prožité, zdánlivě prosté okamžiky, nám poté rekonstruuje. Myšlenky, okamžiky a pocity klíčí, rostou, kvetou, odkvétají, a nakonec umírají nejen v jeho neobyčejných aranžmá, ale také filmech. Než se nadějeme a stačíme vynadívat, odkvete, změní se v okamžik jiný, ve své přirozenosti stejně, přesto jinak působivý. Stejným plynulým způsobem procházíme mezi jednotlivými scénami či záběry, takřka nepozorovaně, a přesto v tom napětí mezi minulým, současným a budoucím zachycuje Tešigahara ve svých filmech něco magického. Schopnost zachytit čas je filmovému médiu vlastní, zachytit něco nevyřčeného mezi tím, je vlastní filmům, ale i jiným uměleckým formám právě Hirošiho Tešigahary.

Jeho dílo není jen významný kousek japonské kinematografie, nýbrž i podanou rukou pro současné i budoucí diváky a tvůrce přemýšlejících nad filmem jako nad médiem přesahujícím sebe samé. Nad médiem, které se pod jeho vedením stává organickým, posilujícím myšlenku obrazů jako takových, neomezených pouze na prostory galerií, kin či váz se striktně vyhraněnými hranicemi. Filmy Hirošiho Tešigahary jsou květinami, obrazy, poezií či hlinou a zase naopak, jsou blízké samotnému životu, jehož podstatou je pohyb, plynoucí čas a naše snaha jej alespoň na „oka-mžik“ zachytit, než nám zase ve větru proklouzne mezi prsty.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Monumental ikebana. Online. In: . [cit. 2024-05-10].

Maitake (Dancing Bamboo). Online. In: Gwarlingo. 15 February 2012n. 1. Dostupné z: <https://gwarlingo.com/2012/antonio-gaudi-and-hiroshi-teshigahara/the-exhibition-hiroshi-teshigahara-maitake-dancing-bamboo-%E2%80%9Dhiroshima-municipal-museum-of-contemporary-art-hiroshima-1997/>. [cit. 2024-05-10].

HARPER, Dan. *Teshigahara, Hiroshi*. Online. In: Senses of cinema. 2003. Dostupné z: <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/teshigahara/#6>. [cit. 2024-04-27].

The San Sebastián Festival will be devoting a retrospective to the Japanese director Hiroshi Teshigahara. Online. In: Sansebastianfestival. 2023. Dostupné z: <https://www.sansebastianfestival.com/2023/news/1/20823/in>. [cit. 2024-04-27].

Film a výtvarné umění. Online. Dostupné z: <https://is.muni.cz/elportal/estud/pdf/js08/avk/ucebnice/literatura.htm>. [cit. 2024-01-27].

MAREK, Petr. Mechanika paměti filmového média. *Illuminace*. 2000, roč. 12, č. 1, s. 5.

ASHTON, Dore. *The Delicate Thread: Teshigahara's Life in Art*. 1rd. Kodansha International, 1997. ISBN 978-4770018267.

LUNAČARSKIJ, Anatolij Vasil'jevič a SEKERA, Jaroslav, DOSTÁL, Vladimír (ed.). *Stati o umění*. Přeložil Jiří HONZÍK, přeložil Věra JUNGMANNOVÁ. Praha: Odeon, 1979. ISBN (váz.).

CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění / Odpovědnost umělce*. 1rd. Barrister & Principal, 2006. ISBN 80-7364-038-4.

Monash University.

SHOSO, Shimbo. *Ikebana in the Expanded Field (1): Hiroshi Teshigahara and Contemporary Art*. Malajsie: Monash University, 2013.

KOŽUŠNÍKOVÁ, Dagmar. *Ikebana*. Magnet Press, 1995. ISBN 80-85847-26-4.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN ISBN 978-80-7325-132-1.

RICHELIE, Donald. *A hundred years of Japanese film: a concise history, with a selective guide to DVDs and videos*. Tokyo: Kodansha International, 2005. ISBN 4-7700-2995-0.

MERSCH, Dieter a PETŘÍČEK, Miroslav. *Epistemologie estetična*. Praha: Univerzita Karlova: Karolinum, 2020. ISBN 978-80-246-4030-3.

ELIADE, Mircea a ANTONOVÁ, Barbora. *Obrazy a symboly*. 1rd. Brno: Computer press, 2004. ISBN 80- 722- 6902-X.

LÍMAN, Antonín. *Mistři japonského filmu: 13 esejů*. 1rd. Praha: Paseka, 2012. ISBN ISBN 978-80-7432-198-6.

PRONNIKOV, Vladimír Aleksejevič a LADANOV, Ivan Dmitrijevič. *Japonci jak je neznáme*. 1rd. Praha: Lidové nakladatelství Praha, 1989. ISBN 80-7022-040-6.

JAKERLE, Ladislav. *Ikebana*. 1rd. SZN - Státní zemědělské nakladatelství, 1966. ISBN 07-020-66.

SHIMBO, Shoso. *International Journal of Ikebana Studies, Vol.9, 76 - 78*. Online. Japonsko, 2022. Dostupné z: https://www.academia.edu/79282282/What_is_Ikebana_1_. [cit. 2023-10-28].

SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obrázek 1 Škola ikebany Sógecu v Tokiu</i>	11
<i>Obrázek 2 Ukázka tradičního stylu aranžování kytice a ikebany</i>	15
<i>Obrázek 3 Schéma stylu moribana podle školy Sógecu</i>	17
<i>Obrázek 4 Ukázka volného stylu ikebany</i>	19
<i>Obrázek 5 Ukázka volného stylu ikebany</i>	19
<i>Obrázek 6 Hiroši Tešigahara, Monumental ikebana</i>	24
<i>Obrázek 7 film Antonio Gaudí (1984)</i>	24
<i>Obrázek 8 film Antonio Gaudí (1984)</i>	25
<i>Obrázek 9 Hiroši Tešigahara, Maitake (Dancing Bamboo, 1982)</i>	25
<i>Obrázek 10 Hiroši Tešigahara, Bamboo as a Medium</i>	26
<i>Obrázek 11 film Tvář toho druhého (Tanin no Kao, 1966)</i>	26
<i>Obrázek 12 Installation view, Hiroshi Teshigahara: Echizen Ware</i>	28
<i>Obrázek 13 film Písečná žena (Suna no onna, 1964)</i>	28
<i>Obrázek 14 film Písečná žena (Suna no onna, 1964)</i>	29
<i>Obrázek 15 Installation view, Hiroshi Teshigahara: Echizen Ware</i>	29
<i>Obrázek 16 film Co jí bouřka? (2024)</i>	31
<i>Obrázek 17 malba na plátně Zahrada (2022)</i>	31
<i>Obrázek 18 malba na plátně Zahrada (2022)</i>	31
<i>Obrázek 19 film Co jí bouřka? (2024)</i>	31
<i>Obrázek 20 malba na plátně Prožívání těl (2023)</i>	32
<i>Obrázek 21 koláž a teaser Larva (2024)</i>	33

