

# **Práce se světlem jako výrazovým a estetickým prostředkem ve filmu a výtvarném umění.**

František Mach

---

Bakalářská práce  
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

\*\*\*nascannované zadání s. 1\*\*\*

\*\*\*nascannované zadání s. 2\*\*\*

\*\*\* naskenované Prohlášení str. 1\*\*\*

## **ABSTRAKT**

Ve své práci jsem se zaměřil především na úzké spojení mezi filmovým a výtvarným vizuálním uměním. Pro přehlednost jsem práci rozdělil do jednotlivých bloků, které popisují moderní směry, jež od počátku kinematografie ovlivňují její vývoj.

Klíčová slova: vizuální, umění, kinematografie, vývoj

## **ABSTRACT**

In my work, I focused mainly on the close connection between the film and fine visual arts. For clarity, I divided the work into individual units that describe the modern trends which from the beginning of the cinema affect its development.

Keywords: visual, art, cinematography, development

Rád bych poděkoval vedoucímu práce doc. Mgr. Laco Krausovi za ochotu, trpělivost a cenné rady při vypracovávání práce.

Dále také doc. Mgr. Juraji Fandlimu za přínosné vedení v průběhu studia.

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

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>1 FILM A UMĚLECKÝ SMĚR</b> .....	<b>9</b>
1.1    DĚLENÍ PODLE VÝTVARNÉHO SMĚRU.....	9
1.2    VLIV A TREND .....	9
1.3    NOVÝ POHLED NA SVĚT .....	9
<b>2    IMPRESIONISMUS</b> .....	<b>12</b>
2.1    ZAMĚŘENÍ IMPRESIONISMU.....	12
2.2    IMPRESIONISMUS A FILM.....	12
<b>3    EXPRESIONISMUS</b> .....	<b>14</b>
3.1    ZAMĚŘENÍ EXPRESIONISMU .....	14
3.2    EXPRESIONISMUS A FILM .....	14
<b>4    KUBISMUS</b> .....	<b>19</b>
4.1    ZAMĚŘENÍ KUBISMU .....	19
4.2    KUBISMUS A FILM.....	19
<b>5 DADAISMUS</b> .....	<b>20</b>
5.1    ZAMĚŘENÍ DADAISMU.....	20
5.2    DADA A FILM .....	20
<b>6 ABSTRAKCE</b> .....	<b>21</b>
<b>7 FUTURISMUS</b> .....	<b>22</b>
7.1    ZAMĚŘENÍ FUTURISMU .....	22
7.2    FUTURISMUS A FILM.....	22
<b>8 KONSTRUKTIVISMUS</b> .....	<b>23</b>
<b>9 SURREALISMUS</b> .....	<b>24</b>
9.1    ZAMĚŘENÍ SURREALISMU .....	24
9.2    SURREALISMUS A FILM .....	24
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>25</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>26</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK</b> .....	<b>27</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>28</b>

## ÚVOD

Světlo, je jedním ze základních stavebních kamenů jakéhokoli obrazu, ať už se jedná o obraz snímáný fotografickým aparátem nebo kamerou, digitálním či filmovým médiem. Světlo utváří vždy základní charakteristiku obrazu, díky níž jsme schopni určit atmosféru, denní či noční dobu, žánr apod. U výtvarného umění jsou některé typy používaného osvětlení v obraze tak typické, že jsme schopni je zařadit do jednotlivých uměleckých směrů. Jedním z nejnázornějších příkladů je šerosvit (chiaroscuro), vynalezený v 15. století v Itálii, který se později užíval převážně v manýrismu a baroku.

U videa, jsme dokonce schopni určit o jaký film, pořad, či seriál se jedná. Tzv. klikání dálkovým ovladačem televizoru, jež používá mnoho lidí ke zvolení požadovaného programu, je toho dokonalým důkazem. Díky tomu, že již pro nás televize není nic nového a s pohyblivým obrazem se setkáváme téměř na každém rohu, je náš mozek navyklý natolik, že během první poloviny vteřiny je schopen určit, zda se jedná například o telenovelu, romantický či kriminální film nebo seriál. U lidí, kteří tráví u televize více času, je naprosto běžné rozeznávání konkrétních pořadů, či seriálů. Samozřejmě toto určení není způsobené pouze prací se světlem, jež je bezesporu jeho velkou součástí. Svou významnou roli zastává také kamerová technika, střih, herecké aranžmá, zvuk a další filmové prostředky, které si náš mozek již navykl přirozeně vnímat. Nemáme tedy potřebu utíkat od televize, sledujeme-li záběr například přijíždějícího vlaku přímo proti nám.



## 1 FILM A UMĚLECKÝ SMĚR

### 1.1 Dělení podle výtvarného směru

U filmu se většinou setkáváme s dělením podle žánru. Abychom mohli přesněji určit samotné obrazové prvky, je jednodušší rozebrat její základní součásti podle výtvarného směru. Filmové médium se od svého vzniku vyvíjelo spolu s výtvarným uměním. Reagovalo na dobu, či se ke konkrétní době vracelo a vrací. Vytvářelo a vytváří nové pohledy na svět, či se snaží je skrýt.

### 1.2 Vliv a trend

V umění můžeme na konci 19. století pozorovat trend, který se prosazoval právě v době, kdy se rozšiřoval film. Obecně jde o modernismus, který upozornil na nové společenské názory i postoje, které byly spojeny s reakcí na technickou revoluci. Zvláště novinky v přepravě a komunikaci asi nejradikálněji ovlivnily lidské životy. Telefony, automobily, letadla, to vše způsobilo obrovský pokrok a zároveň vzbudilo strach při představě možného využití těchto a mnoha dalších nových technologií při válečných konfliktech.

### 1.3 Nový pohled na svět

Ve vizuálním umění způsobila asi největší převrat fotografie a film, neboť nabízel možnost představit reálné obrazy lidí, krajin, či například jiných technických novinek. To mělo za následek hledání nového tvarosloví. Malíři se často odvraceli od klasicky realistického pohledu na svět. Řadu hnutí, které se objevily na počátku 20. století lze označit jako avantgardu doslova „Předsunutou hlídku“. Tyto nové styly se šířily po celém světě a odmítaly realistické znázorňování světa. Jedním z prvních byl na konci 19. století francouzský impresionismus. Autoři, tvořící v tomto stylu, odmítali malovat realistický zevnějšek a snažili se zaznamenat pomíjivost atmosféry způsobenou světlem a stínem. To se později projevilo jako nebývalý pokrok v práci s obrazem, neboť autoři se zaměřili na jednotlivé denní doby, kdy v podstatě stále stejný malovaný objekt, může vytvářet nové pocity a dojmy. Jednotlivé prvky vidíme v podstatě stále relativně realisticky vyobrazeny, avšak světlu a stínu je dáván mnohem větší smysl. Typickým příkladem pozorování proměny světelných atmosfér je série obrazů namalovaná Claudem Monetem kolem roku 1894 s vyobrazením katedrály de Rouen (viz. obr. 1).



(obr. 1)

Na počátku 20. století se objevil další modernistický směr Fauvismus. Vznikl ve Francii a vzbudil u diváka emoce především svou pestrou barevností. Tento směr již opustil perspektivu a začal se na předměty dívat z různých úhlů. V podstatě se jednalo o stylizaci, která došla ke svému vrcholu v kubismu. V pozdějším období kubismu došlo již k tak velkému rozkladu na jednotlivé části tvaru, že je těžko rozeznáváme. Jde však o další významný posun, díky kterému i filmový tvůrce začali využívat deformovaných dekorací. Expresionističtí autoři se zase snažili zdůraznit základní emoce. V malířství prostřednictvím deformovaných tvrdých tvarů a křiklavou barevností, v divadle nadsazenými gesty, které se dnes užívají také u filmu. Pracovali se strojenými pohyby a zvýrazněným výrazem očí.

Hledání nových pohledů na tehdejší svět došlo tak daleko, že se suprematismus Kazimira Maleviče zjednodušil na pouhé základní tvary, jako například černý čtverec, kruh nebo kříž na bílém pozadí. Namalovaný tvar se oprostil od asociací a nijak se nevázal k realitě. Sám Malevič uvedl: „*Bílé pozadí obrazu představuje nezměrný, volný prostor, který lze považovat i za explozivní světelné pole nebo za nebeské světlo.*“ Nesnažil se tedy již realitu zobrazovat pomocí abstraktních obrazů, ale vyjadřoval pouhou předmětnost či nepředmětnost. V podstatě jediná informace, kterou nám svými obrazy podával, byl tvar, vyjadřující hmotu a světlo.

Oproti suprematismu se například futurismus snažil pomocí této stylizace vyobrazit realitu, obsahující kinetický pohyb ve statickém obraze. Fascinace moderním během života

přivedla díla až k jakési rytmizaci, kdy se pozorovaný obraz stal jakoby sledováním několika filmových políček najednou. Pokud se podíváme na obraz „*Děvčátko běžící po balkóně*“ (viz obr. 2) od Giacoma Balla (1912), máme pocit, že vidíme spíše zástup více lidí. Ve skutečnosti se však jednalo o jakýsi záznam pohybu, se kterým později pracoval i Marcel Duchamp, kterého řadíme spíše ke hnutí dada. Jeho „*Ready made*“ zná dnes snad každý. Kromě těchto objektů se věnoval i filmovému médiu. Jeho *Anémic Cinema* (1926) pracoval s jedním ze základních optických klamů a stal se tak jakousi předzvěstí využívání kinetických obrazů, později vznikajících Kinetic Art, mobilů a stabilů.

Zástupci surrealismu pak dali přednost absurdním a iracionálním kompozicím, kdy i případně reálné objekty stavěli do nereálných situací. Všechny tyto styly a hnutí objevující se nejen ve výtvarném umění, způsobily ve velmi krátkém čase opuštění tradičního realismu. Vzhledem k tomu, že principy těchto hnutí se objevují dodnes, není divu, že často ovlivnily i filmové médium.



(obr. 2)

## 2 IMPRESIONISMUS

### 2.1 Zaměření impresionismu

Název tohoto směru vznikl podle stejnojmenného obrazu Claude Moneta - Impression. Snažil se o nejpravdivější pohled na skutečnost. Nejen aby odpovídal například konkrétní krajině, ale i její denní či roční době a atmosféře tohoto momentu. Byl závislý na subjektivním pohledu autora. Impresionisté opustili antický akademizmus a chtěli se nechat inspirovat realitou, kterou mohli sami prožít. Využili k tomu barevné skvrny, které účinně ztvárnily dojem, vjem, vzrušení. Autoři využili rychlého kladení krátkých tahů štětce a zachytili tak předlohu přímo v plenéru. Nehledali konkrétní linie předmětů, ale sledovali světlo a stín, jež společně utvářeli výsledný celek. Nejčastějšími náměty pak byla krajina, rušné ulice, nádraží, bary, dostihy, či prostí lidé při práci a odpočinku. Kromě malířského mistrovství Eduarda Maneta, Claude Moneta, Camille Pissara, Edgara Degase a Auguste Renoira můžeme obdivovat i sochařská díla Auguste Rodena.

Impresionistické hnutí vycházelo z předpokladu, že filmovou tvorbu lze vnímat jako uměleckou formu. Toto přesvědčení formulovali v často nesrozumitelných poetických esejích a manifestech, které měly vymezit tuto skupinu. Nahlíželi k umění jako formě osobního výrazu umělce, jehož emoce přenášeli na diváka.

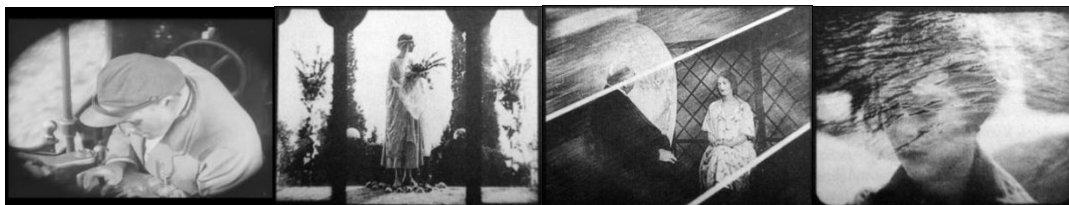
### 2.2 Impresionismus a film

Filmy tohoto období jsou zaměřeny na obrazovou a estetickou krásu, i na zaujetí k psychologii filmových postav. Kamera často využívala složených obrazů, nebo jednotlivé snímky doplňovala o obrysové masky, kterými tak upravovala samotný tvar výsledného filmového políčka.

Za první impresionistický film je považována „*Desátá symfonie (Dixième symphonie)*“ 1918 Abela Gance. Aby v tomto filmu lépe ztvárnil subjektivní vjem hudební pasáže, vkopíroval tanečnici do obrazu piana, podobně je to i u filmu „*Limonádový Joe*“, který vznikl v roce 1964, režiséra Oldřicha Lipského. Ve filmu „*Kolo života (La Roue)*“ 1922 (viz obr. 3) můžeme vidět mnoho oválných a kruhových masek, kterými měnil obdélníkový tvar obrazu, a vytvářel tak jakýsi procítěný obraz. Vzhledem k tomu, že kruhové masky byly povětšinou používány při znázorňování snů, či vizí postav, vnímá divák tyto obrazy snověji než napří-

klad v „*Růži Francie (Rose-france)*“ 1919 Marcela L’Herbiera. Obraz je rozdělen do jakéhosi triptychu (viz obr. 4), jež vnímáme spíše jako architektonický prvek, nežli tvarovou masku. Ve snímku „*Stín Matyáše Pascala (Feu Mathias Pascal)*“ 1925 můžeme sledovat sérii obrazů z hrdinovy vesnice a jeho rodiny (viz Obr. 5), vložených do ubíhajících kolejí. Takto může divák snadno vyčíst, na co Pascal jedoucí vlakem myslí, i přes to, že úhel kamery který snímá koleje, nemůže být pohledem, kterým by Pascal pozoroval ubíhající cestu. Divák si pomocí této stylizace snadno uvědomí její význam. Nevnímal obraz jako reálný, ale jako metaforu a soustředil se na to, co se odehrává v obrazech, které jsou do této pohyblivé grafiky vkopírovány. Podobně je tomu tak i ve filmu „*Menilmontant*“ 1926 Dimitrie Kirsanoffa. V momentě, kdy se hrdinka zastaví na mostě a uvažuje nad skokem do řeky (viz obr. 6), vidíme její tvář exponovanou společně s hladinou vody, což umocnilo dojmy z tohoto momentu.

Impresionistické filmy pak využívaly i filtrů, deformujících samotný obraz, aby tak například podpořily dojem z konkrétních postav. Pracovaly také se subjektivním pohledem, kterým upozornily na pocity a vjemy jednotlivých rolí. Pokud se vrátím k již zmiňovanému dílu „*Kolo života*“, je třeba zdůraznit práci se stříhem, který pomáhal kameře drammatizovat scénu v momentě rozjetého vlaku. Postupně se zkracující záběry tak dávaly důraz na stoupající úzkost.



(obr. 3)

(obr. 4)

(obr. 5)

(obr. 6)

### 3 EXPRESIONISMUS

#### 3.1 Zaměření expresionismu

Název pochází z latinského slova *exprimere* = vyjádřit, *expressio* = výraz. Jednalo se o obecný názor, vymykající se racionálnímu chápání. Svou bezprostředností se zajímal především o stavy člověka, tak jak jej vnímal ve svém bytí. Nesnažil se život a svět popisovat, ale dojít k jeho podstatě. Jednalo se v podstatě o metodu známou již z pravěku. Expresie se stala jakousi základní potřebou projevit autorovi základní duševní stavy. Byly založeny umělecké skupiny Die Brücke (Most) a Der blaue Reiter (Modrý jezdec). Ke skupině Die Brücke se hlásil například E. L. Kirchner, K. Schmidt-Rottluff, E. Hessel, O. Müller, někdy mezi ně řadíme i Emila Nolde. Členové skupiny pořádali nejrůznější výstavy, vydávali tzv. alba. Využívali především grafických technik, jako jsou dřevořez, rytiny, lepty, suchá jehla i litografie. Jejich obrazy a grafiky se vyznačují hrubou, výraznou linkou a tvarovou deformací. Barva je většinou čistá až křiklavá. V podstatě má expresionismus podobný základ jako fauvismus, který se prosazoval ve Francii.

Skupina Der blaue Reiter vznikla spíše díky osobnímu přátelství Marca Chagalla a Vasilije Kandinského, ke kterým se později přidal i Paul Klee. Název skupiny vznikl údajně díky tomu, že Marc Chagall měl rád koně a Vasilij Kandinskij zase jezdce, přičemž oba užívali modrou barvu. U této skupiny můžeme pozorovat postupné uvolňování linií, které se dostává až vyjadřování pocitů pouze barvou.

Expresionismus však můžeme vidět i v díle Oskara Kokoschky, Otto Dixe a Maxe Beckmanna.

#### 3.2 Expresionismus a film

Ve filmu se nejčastěji setkáváme se studii lidských potřeb. Prostředí těchto snímků bylo založeno na mysticky deformovaných a ručně malovaných dekoracích. Tvůrci využívali kontrastní nasvícení, které bylo zvýrazněno maskováním herců. Často se zde setkáváme i s uměle malovanými stíny, které vytvořily ještě více metafyzický svět.

Za první expresionistický snímek je považován „*Kabinet doktora Caligariho (Das cabinet des Dr. Caligari)*“ 1920 režiséra Roberta Weine, na jehož dekoracích se podílela jedna z německých expresionistických skupin Der Sturm, především nakladatelství stejnojmenného časopisu. Kromě literárních autorů sem řadíme také výtvarníky, jako jsou: Franz

Marc , Wassily Kandinsky , Oskar Kokoschka , Rudolf Bauer a další. Byly zde vytvořeny deformované kulisy s ručně malovanými stíny (viz obr. 7), které dodaly již tak nadpřirozenému světu dramatičnost, a pomohly tak dotvořit scénu reálným světelným zdrojům. Ve výsledku tak můžeme například sledovat jasně nasvícenou tvář dané postavy stojící v pomyslném stínu, či efekt opačný, tedy pouze siluetu postavy na světlém pozadí. Díky tomuto prvku, lze vytvořit velké obrazové napětí i bez širší škály mezi absolutně černou a bílou.



(obr. 7)

Po úspěchu tohoto filmu vzniklo mnoho dalších expresionistických děl a to především díky společnosti Decla-Bioscop po fúzi společností Deutsche Bioscop a Decla, založené roku 1920. Do vedení této společnosti se brzy dostal Erich Sommer, jež produkoval mnoho dalších filmů, vyplněných úžasně deformovanými kulisami, které se staly základem pro tento filmový směr. Ještě v roce 1920, tedy krátce po premiéře *Dr. Caligariho* byly uvedeny ještě další filmy: „*Angol*“ Hanse Werekmeistera, „*Genuine*“ Roberta Wieneho, „*Torus*“ Hanse Kobeho, či „*Od rána do půlnoci (Von Morgens bis Mitternacht)*“ Karla Heinze Martina.

Úspěch zaznamenal i film režisérů Paula Wegenera a Carla Boese „*Jak Golem na svět přišel (Golem, wie er in die Welt kam)*“ 1920 (viz obr. 8). U tohoto snímku již diváci sledovali mnohem propracovanější scénu než u filmu „*Kabinet doktora Caligariho*“. Kulisovost byla nahrazena propracovanější scénografií, kterou již můžeme lépe vnímat jako komplexní prostor, nikoli pouze jako jednotlivé plány. Prostory na sebe navazují a divák tak lépe přijímá svět na plátně. Stylizace prostoru je samozřejmě značná a nelze zde ani přehlédnout typickou, lineární a redukovanou kresebnost. Světelná konstrukce je mnohem

propracovanější a realističtější. Využívá například svícení skrze okno, které však v záběru nikdy nevidíme (viz obr. 9).



(obr. 8)



(obr. 9)

V roce 1921 vznikaly další díla filmového expresionismu, neboť si producenti uvědomovali jeho potenciál. Tentokrát se zaměřili na větší technickou kvalitu, aby mohli diváka ještě více ohromit. To však způsobilo vyšší náklady a na trh se dostalo menší množství těchto filmů. Mezi ně patří:

„*Unavená smrt (Der müde Tod)*“ Fritze Langa a „*Měsíční dům (Das Haus zum Mond)*“ Karla Heinze Martina.

Téhož roku sice pohltila UFA společnost Decla-Bioscop, ta však i nadále zůstalo samostatně fungující produkční součástí pod vedením Ericha Pommera.

Velkým přínosem se stal rok 1922, kdy přichází do kin kultovní „*Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*“ Friedricha Wilhelma Murnaua. Většina předchozích filmů vznikala pouze v ateliérech, zatímco v *Nosferatu* můžeme sledovat scény natáčené v exteriérech, doplněných o expresivní dekorace. Některé scény byly natáčeny na slovenském Oravském zámku (viz obr. 10), další pak v Lubecku a Wiesmaru. *Nosferatu* opustil ranně expresionistickou scénu, využíval reálných staveb různých slohů a nevymezil se již na původní scénografii. Můžeme zde vidět jak prvky baroka, gotiky, středověkého opevnění, či hrázděné zdivo (viz obr. 11). Tímto opustil ručně malované kulisy, které sice stále používal, ale již v mnohem menším množství. Svícení snímku bylo kontrastní již jen ve vyhrocených situacích, kdy místo umělých malovaných stínů, používal stín vržený. Je to v podstatě prvek, který se spolu s podhledovým osvětlením využívá dodnes.

Dalším neméně známým filmem, který spatřil světlo světa byl třídílný „*Epos Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)*“ od Fritze Langa.





(obr. 10)

(obr. 11)

V roce 1923 bylo uvedeno pouze těchto pět filmů: „*Varovné stíny (Schatten)*“ od Artura Robinsona, „*Poklad (Der Schatz)*“ klasika Georga Wilhelma Pabsta, „*Raskolnikov*“ Roberta Wieneho, „*Lulu (Erdgeist)*“ Leopolda Jessnera a Fritz Wendhausen přispěl svým „*Kamenným jezdcem (Der steinere Reiter)*“. V těchto snímcích se filmaři vraceli k původnímu expresionistickému pojetí, a tedy k natáčení ve studiích. Vzhledem ke stoupajícím rozpočtům se sice filmy staly vrcholem oblíbenosti, ale zároveň předzvěstí konce této éry.

Za konec tohoto hnutí je považován film „*Metropolis*“ 1926 Fritze Langa. Tento film patří mezi první Sci-fi a je tedy pln nejrůznějších technických vymožeností (viz obr. 12). Industriální prostředí továrny již však připomínal spíše sklony k futurismu než k expresionismu (viz obr. 13). V podstatě jedině, co nám zde po něm zůstalo jsou stylizované kulisy a typické lomené, ručně psané písmo mezititulků (těch, které se dochovaly). Budovy a jejich interiéry již nebyly fantaskně pokřiveny, ale ohromovaly svou monumentalností. Můžeme zde sledovat nespočetné množství vizuálních efektů, které byly překonány až v druhé polovině 20. století. Film bohužel neměl ve své době takový ohlas a společnost UFA přivedl svým rozpočtem téměř k bankrotu. Film „*Metropolis*“ stál 7 milionů tehdejších marek, což byl v podstatě opak původního produkčního záměru expresionistických filmů, které měly nahradit historické velkofilmové s přemrštěnými rozpočty. Nicméně dnes patří ke šperkům nejen německé kinematografie.



(obr. 12)

(obr. 13)

Expresionistické filmy se staly obrovským přínosem. Ukázaly světu způsob, jak jednoduše se dá vytvořit hororové prostředí a napětí na filmovém plátně. Zároveň zdůraznily funkci samotné scény, v kombinaci s jednoduchou, ale promyšlenou světelnou konstrukcí (především v případě raně expresionistických snímků), jež nemá pouze estetický účinek, ale především pomáhá vykreslit pocity a stavy filmových postav. Tento způsob práce si vypůjčovali i tvůrci z jiných zemí a kinematografii ovlivňují bezesporu dodnes. Asi nejvíce ovlivnila expresionistická filmová tvorba Francií, kde bylo prezentováno velké množství Německých filmů. K využití pokřivených kulis expresionismus inspiroval například Marcela L'Herbiera u filmu „*Eldorado*“ (1921) a později také ve snímku „*Don Juan a Causy*“ (1923). Jean Epstein, Polák žijící v Paříži, se expresionismem nechal inspirovat při tvorbě snímku „*Zánik domu Usherů*“ (1928).

Území Francie však není zdaleka jediné, kam dosáhl vliv těchto filmů. Teinosuke Kinugasa, japonský režisér fascinovaný avantgardním uměním, využil expresionistických prvků ve filmu „*Bláznivá stránka (Krutta ippédži)*“, kde můžeme sledovat přímé odkazy na doktora Caligariho.

V Rusku to byl například Lev Kulešov, ale také Sergej Ejzenštejn se svým druhým dílem filmu „*Ivan Hrozný*“.

Ve spojených státech podobně pracoval Georg Orson Wells u filmu „*Občana Kan*“ (1941). Tento film natočil již ve 26 letech a záhy se stal jedním z právem vyzdvihovaných snímků. Všechny filmové složky zde předvedly nebývalé výkony, a ani kamerové pojetí nezůstalo pozadu. Střídání statických, dynamických záběrů, práce s detaily, ale i s velkými celky hromadných scén, je výsledkem spolupráce s kameramanem Greggem Holandem, kterému tento film otevřel nové možnosti. Při jedné z prvních natáčecích schůzek uvedl:

„*Po natáčení s celou řadou vševědoucích režisérů mi bude potěšením spolupracovat s amatérem.*“

Některé zdroje tohoto hnutí zahrnul i československý film z 60. let „*Spalovač Mrtvol*“ od Juraje Herze. Je jisté, že nebyl záměrně budován podle obrazu expresionismu, ale díky kameře Stanislava Miloty, došlo k podtržení vyšinutých duševních stavů hlavního hrdiny Karla Kopfrkingla v roli Rudolfa Hrušínského.

## 4 KUBISMUS

### 4.1 Zaměření kubismu

Název pochází z francouzského cube = krychle. Původně šlo o hanlivé pojmenování obrazu George Braqua. V podstatě se snažil přijít s novým tvaroslovím zobrazování věcí, figur a prostoru, což souviselo s novými fyzikálními objevy a vnímáním světa. Šlo o vyjádření prostoru, času, hmoty a pohybu. Nejvýznamnějšími představiteli jsou Pablo Picasso a již výše zmiňovaný George Braque. Samotný kubismus dělíme do tří základních fází: Protokubismus, analytický kubismus a syntetický kubismus.

Protokubismus (Prekubismus, Kuboexpresionismus) byl samotným počátkem kubistického pohledu na svět, který se poprvé objevil ve slavném Picassově obraze „*Avignonské slečny*“ (1907), ve kterém začínal malované objekty rozčleňovat na samostatné tvary. Vycházel však stále z pozorované reality.

Analytický kubismus byl utvářen analýzou předmětů. Porušuje obrysovou kresbu, díky čemuž docházelo k rozkladu na samostatné tvary, na které se autor díval jakoby z různých pohledů. Výsledkem byla mnohohledová kompozice, ve které se užívalo především okrů a hnědých tónů. V obrazech se čím dál častěji objevovalo písmo a papírová koláž.

Syntetický kubismus byl v podstatě vrcholnou fází, kdy již nešlo o sledování reality, skládání tvarů, vytvářelo realitu novou. Umělci využívali již i reliéfu a asambláže. Navraceli se zpět k obrysu a výraznější barevné škále. Kubismus se projevoval i v sochařství Otto Gutfreunda a Henriho Laurence. V českých zemích se kubismu věnovalo velké množství autorů a dále jej rozvíjeli. Vyobrazovali složitější a náročnější témata. Velkou raritou byla pak například kubistická architektura, kterou později využil i film.

### 4.2 Kubismus a film

V kinematografii se tento směr příliš neprojevil. Většinou se jednalo pouze o snímky, které využívaly kubistické dekorace. Jedním z mála, u koho můžeme sledovat prvky kubismu je Ferdinand Léger. V jeho krátkometrážním snímku „*Mechanický balet (Ballet mécanique)*“, 1924 se objevily také prvky futurismu a dadaismu. Dále sem můžeme zařadit například „*Diagonální symfonii*“ od Vikinga Eggelinga. Vzhledem k tomu že se jednalo spíše o experimentální film, nemá smysl jej z hlediska kamery více rozebírat.

## 5 DADAISMUS

### 5.1 Zaměření dadaismu

Název údajně vznikl při náhodném otevření naučného slovníku u slova „dada“ – dětské přitakání. Toto hnutí vzniklo převážně jako odpor vůči nesmyslnosti války a jednání tehdejší společnosti. Záměrně vytvářel nesmyslná díla, kterými se snažil provokovat člověka i společnost. Do tohoto hnutí řadíme tvorbu Hanse Arpa, Maxe Ernsta, Kurta Switterse, Marcela Duchampa, Man Raye i Francise Picabia. Všichni tyto autoři se svým dílem bouřili proti kultuře a morálním hodnotám pomocí destrukce a negace. Absurditu vyjadřovali pomocí náhody, spontánnosti, hravosti i humoru. Využívali k tomu koláže, asambláže, ready made i fotomontáže.

### 5.2 Dada a film

Filmy ve stylu „dada“, nemají děj ani logiku. Využívaly animace i „hraných“ obrazů. Jedním z nejznámějších průkopníků byl Hans Richter, který natočil nespočet krátkometrážních snímků, „*Rytmus 21*“ (1921), „*Rytmus 23*“ (1923), „*Filmová studie*“ (1926) „*Inflace*“ (1928), „*Strašidla před snídaní*“ (1928), „*Dvě pence*“ (1929), „*Vše se pohybuje*“ (1929). Většina děl natočených po roce 1923 mají spíše surrealistický nádech. Tyto studie měli velký vliv na Frintze Langa a Louise Buñuela.

## 6 ABSTRAKCE

V době nástupu této vyjadřovací metody nastupoval samozřejmě i abstraktní film. Šlo spíše o experimenty vycházející z hudby a výtvarného umění, které protestovaly proti divadelnosti a komerční kinematografii. Tvůrci opustili hraný i dokumentární film a přešli spíše k jakýmsi světelným výjevům bez srozumitelného obrazu. Kromě Hanse Richtera sem patří také režisér a výtvarník Walter Ruttmann a jeho experimentální „*Opusy*“. Postupem času se odvrátil od abstraktních experimentů a natočil své nejslavnější dílo „*Berlín, symfonie města*“ (1927). Tomuto dokumentárnímu filmu byla později vyčítána kamerová estetika, která šla spíše po vizuální stránce jednotlivých záběrů, nikoli však po reálném sociálním životě města. Ačkoli z dokumentárního hlediska film příliš nevypráví o životě Berlína, z estetického hlediska má mnohem vyšší hodnotu. Některé záběry vytvářejí kompozičně dokonale grafické momenty, někdy téměř abstraktní, díky využívání lineárních, kontrastních a rytmických prvků. Ve scénách, kde pozorujeme konkrétní objekty, obrazová kvalita neklesá. Kamerová koncepce, je trochu nejasná, což způsobuje částečný rozpad na jednotlivé pohlednice, jež podtrhuje samotná střihová skladba. V podstatě nemá děj, vyobrazuje jeden den Berlína.

## 7 FUTURISMUS

### 7.1 Zaměření futurismu

Futurus = budoucí, byl fascinován rozvojem vědy a techniky. Znázornění pohybu se stalo základem téměř všech děl, často doplněných symbolikou síly a rychlosti. Byla objevena krása strojů a nádhera koloběhu moderního života. Samotné ztvárnění pohybu dělí na dva základní typy.

Absolutní – vyjadřovalo pohybové napětí pomocí statických objektů postavených vedle sebe, jako například válec a koule.

Relativní – vyjadřovalo pohyb samotného předmětu, tedy jeho zmnožení, či v podstatě rozfázování pohybu v rámci jednoho obrazu. Tak je to například u již zmiňovaného obrazu „*Děvčátko běžící po balkoně*“.

### 7.2 Futurismus a film

Mezi futuristické autory řadíme obrazy Giacoma Balla, Luigi Russola, dále pak sochy Umberta Boccioni a architektonické návrhy Antonia Sant'Elia.

Co se filmů týče, ovlivnil především ruskou montážnickou školu, ale také pozdnější expresionistické filmy (viz „*Metropolis*“).

## 8 KONSTRUKTIVISMUS

Název pochází z latinského slova *constuctio* = složení, setrojení, stavba. Jedná se o směr, který reagoval na možnosti rozvíjející se technické civilizace počátku 20. století.

Filmy tohoto směru se nesnažily popisovat, často se prolínaly s futuristickým či abstraktním filmem. Ovlivněn jím byl i Sergej Ejzenštejn v dílech „*Křižník Potěmkin*“, „*Ivan Hrozný*“.

## 9 SURREALISMUS

### 9.1 Zaměření surrealismu

Česky tento směr nazýváme nadrealismus, tedy zhmotnění nereálných vizí. Snažil se vytvořit obraz lidského podvědomí či snů a to prostřednictvím dvou základních typů.

Veristický surrealismus - v podstatě popisuje konkrétní vidinu pomocí reálných předmětů, které však staví do nereálných situací a seskupení. Příkladem veristického surrealismu jsou Salvátor Dalí, Renné Margitte, Max Ernst a další.

Absolutní surrealismus - je založen na technice využívající psychický automatismus. Autor nechával bezmyšlenkovitě plynout například ruku s tužkou po papíře, jako to můžeme pozorovat u děl Joana Miró či Paola Klee.

### 9.2 Surrealismus a film

Film využíval groteskních i hororových situací, absurdních, snových, skandálních scén, narušujících většinu základních hodnot. Andaluský pes režiséra Luise Buñuela vznikl ve spolupráci s malířem Salvátorem Dalím. I přes to, že byl tento film založen na přímém popisu snů Luise Buñuela a Salvátora Dalího, dají se zde nalézt reálná vyobrazení. V momentě, kdy se objeví titulky „*Ve tři ráno*“ přejde osvětlení pokoje skutečně do noční atmosféry, i když v případě posledního titulku „*Na jaře*“, se kamera nijak nesnažila navodit pocit jara, respektive jediné co nám ukázala je slunný den. Dále už jej nekonkretizovala, tedy neukazovala kvetoucí keře či mladé páry procházející se po nábřeží. To co v nás zanechala je spíše obraz toho, co v tak slunném dni zůstalo po zimě.



## ZÁVĚR

Tak jako obraz na malířském plátně, tak obraz na plátně filmovém, může mít obrovskou hodnotu a moc. Ať se jedná o estetické či informativní hledisko, vždy bude součástí naší kultury tak, jako všechny klasické druhy umění. Stejně jako literatura, hudba a výtvarné umění nám může poskytnout neuvěřitelné pocity, prožitky a dojmy a zároveň informovat o událostech z okolního světa.

Od samého počátku nabízí toto médium únik nespočtu lidí na celém světě. Pomohl odpoutat diváka od drsných skutečností, jindy jej se skutečností seznamuje. Stal se továrnou na sny, zábavu, i politickým médiem. Ukazuje jak lásku, tak nenávisť, dobro i zlo.

S filmovými postavami se stále ztotožňují miliardy diváků, kteří se vždy rádi ponoří do světa filmu. A i přes to, že je kinematografie stále mladým a neustále se rozvíjejícím oborem, nabírá nepředstavitelnou dynamiku. Je to masmédiem měnící svět, podobně jako vynález toaletního papíru, či knihtisku. Médium, které se stalo přirozenou součástí našich životů, stejně jako počítače, či auta.

Proto věřím, že budoucnost filmu je stále nepředstavitelně obrovská, a že hodnoty, úcta i pocit vzrušení, které vzbuzuje samotné vyslovení slova FILM, v lidech i nadále přetrvá.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

- [1] Dějiny filmu, přehled světové kinematografie Kristin Thompsonová, David Bordwell 2007, Akademie výtvarných umění v Praze ISBN 978-80-7331-091-2 / Nakladatelství Lidové noviny 2007 ISBN 978-80-7106-898-3
- [2] Film Ronald Bergan, Nakladatelství Sloart, s. r. o. v Praze 2008 ISBN 978-80-7391-136-2
- [3] Příběh umění E.H.Gombrich, Nakladatelství Krásné literatury Praha 1992 ISBN 01-522-92 09/03
- [2] Od impresionismu k postmoderně: dějiny vizuálního umění Jiří Vávra

## SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

Tzv. Takzvaný

Obr. Obrázek

**SEZNAM OBRÁZKŮ**

Obr. 1. série obrazů katedrála Rouen – Claud Monet (1894) .....	10
Obr. 2. Děvčátko běžící po balóně – Giacomo Balla (1912) .....	11
Obr. 3. ukázka z filmu Kolo života .....	13
Obr. 4. ukázka z filmu Růže z Francie .....	13
Obr. 5. ukázka z filmu Stín Matyáše Pascala .....	13
Obr. 6. ukázka z filmu Menilmontant .....	13
Obr. 7. ukázka z filmu Kabinet Doktora Caligariho .....	15
Obr. 8. ukázka z filmu Jak Golem přišel na svět .....	16
Obr. 9. ukázka z filmu Jak Golem přišel na svět .....	16
Obr. 10. ukázka z filmu Upír Nosferatu .....	17
Obr. 11. ukázka z filmu Upír Nosferatu .....	17
Obr. 12. ukázka z filmu Metropolis .....	17
Obr. 13. ukázka z filmu Metropolis.....	17