

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ
Magisterské prezenční studium

VINCENT VAN GOGH
– FENOMÉN MALÍŘE VE FILMU

(VINCENT VAN GOGH
– PHENOMENON OF THE PAINTER IN CINEMA)

Magisterská diplomová práce

Bc. et Bc. KATEŘINA VÍTKOVÁ

Vedoucí práce:
Mgr. Jan Křípač, Ph.D.

Olomouc 2010

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem v ní uvedla veškerou použitou literaturu a prameny.

V Olomouci dne.....

.....

Kateřina Vítková

PODĚKOVÁNÍ

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu mé práce Mgr. Janu Křípačovi, Ph.D. za připomínky a rady.

OBSAH

PROHLÁŠENÍ	1
PODĚKOVÁNÍ	2
OBSAH	3
ÚVOD	4
1 MALÍŘ (STVÍ) VE FILMU	11
1.1 MALÍŘ JAKO „MORÁLNÍ IDIOT“	13
1.2 ZPŮSOB ZOBRAZENÍ A TRANSFORMACE	15
1.3 DICHOTOMIE VÝTVARNÉHO A FILMOVÉHO OBRAZU	17
1.3.1 <i>Shodné vlastnosti výtvarného a filmového obrazu a jejich vnímání</i>	19
1.3.2 <i>Rozdílné vlastnosti výtvarného a filmového obrazu</i>	20
1.3.3 <i>Transsémiotizace a transfiguralita</i>	30
2 BIOGRAFICKÉ FILMY O VINCENTU VAN GOGHOVI	36
2.1 ŽÍZEŇ PO ŽIVOTĚ (1956)	41
2.1.1 <i>Zobrazení Vincenta van Gogha ve filmu</i>	43
2.1.2 <i>Transformace výtvarných obrazů Vincenta van Gogha do filmu</i>	47
2.2 VINCENT & THEO (1990)	71
2.2.1 <i>Zobrazení Vincenta van Gogha ve filmu</i>	72
2.2.2 <i>Transformace výtvarných obrazů Vincenta van Gogha do filmu</i>	75
2.3 VAN GOGH (1991)	94
2.3.1 <i>Zobrazení Vincenta van Gogha ve filmu</i>	95
2.3.2 <i>Transformace výtvarných obrazů Vincenta van Gogha do filmu</i>	97
2.4 THE EYES OF VAN GOGH (2005)	114
2.4.1 <i>Zobrazení Vincenta van Gogha ve filmu</i>	115
2.4.2 <i>Transformace výtvarných obrazů Vincenta van Gogha do filmu</i>	117
ZÁVĚR	124
ANOTACE	129
ANNOTATION	130
LITERATURA	131
ONLINE ZDROJE A ČLÁNKY	134
PRAMENY	136
PŘÍLOHY	139
I. BIOGRAFIE VINCENTA VAN GOGHA V DATECH	139
II. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA KE KAPITOLE 1. MALÍŘ (STVÍ) VE FILMU	144
III. STATISTIKA FILMŮ O VINCENTU VAN GOGHOVI (DO ROKU 1990)	150

Nizozemský malíř Vincent van Gogh se stal jednou z nejvýznamnějších osobností výtvarného umění. Umělec svým odvážným a specifickým malířským rukopisem ovlivnil moderní výtvarné umění, především expresionismus v první polovině 20. století. Přestože se za svého života nedočkal téměř žádného úspěchu ani uznání, po jeho dobrovolném odchodu ze světa rostl zájem o jeho jedinečné dílo neuvěřitelně rychle a dynamicky a dnes jsou jeho obrazy prodávány za rekordní částky známé i nejširší veřejnosti. Fenomén malíře byl integrován do populární kultury natolik, že se o jeho osobnosti ve velkém prodávají knižní biografie, natáčejí se filmy, vznikají divadelní představení i písně a vyrábějí se nejrůznější předměty s reprodukcemi jeho obrazů (kalendáře, pohledy, plakáty, trička atd.).

Cílem této diplomové práce je prozkoumat okruh filmů, které tematizují osud Vincenta van Gogha, a objasnit, jakým způsobem je reálná postava malíře zobrazována v rámci fikčního filmu a jakým způsobem je do filmu přeneseno jeho dílo. O malíři bylo dosud natočeno více než sto filmů, z nichž naprostou většinu tvoří dokumentární snímky, které nebudou předmětem zájmu této práce. Mezi fikčními snímky představují podstatnou část televizní filmy a krátkometrážní díla, která rovněž nebudou brána v potaz.¹ Vzhledem k nepřehlednému množství filmových děl, která o malíři vznikla, bylo pro

¹ Za všechny uvedme například dokumentární snímek Alaina Resnaise z roku 1947 *Van Gogh*, nebo dokument *Vincent* režiséra Paula Coxe z roku 1987, jenž je z převážné části tvořený jen malířovými obrazy, které jsou doprovázeny čtením jeho dopisů. Z televizní produkce lze zmínit netradičně zobrazenou postavu Vincenta van Gogha v komediích *Starry Night* (1999) režiséra Paula Davidse nebo ve fantazijním rodinném dramatu *Vincent a já* (*Vincent et Moi*, 1990), jež režíroval Michael Rubbo. Postavu malíře také zobrazil japonský režisér Akira Kurosawa v jedné z povídek ve filmu *Sny Akiry Kurosawy* (*Dreams*, 1990), kde van Gogha ztvárnil americký režisér Martin Scorsese.

potřeby této práce nutné omezit bádání jen na oblast celovečerního hraného fikčního filmu, konkrétně na žánr filmové biografie.

Pokud omezíme výběr jen na žánr filmových biografií, které zobrazují život a dílo **Vincenta van Gogha** jako hlavní postavy, máme k dispozici celkem čtyři celovečerní filmy, které vznikly v různých zemích a v různých ekonomických i kulturně-historických podmínkách. Jedná se o snímky *Žízeň po životě* (*Lust for Life*, 1956), *Vincent & Theo* (1990), *Van Gogh* (1991) a *The Eyes of Van Gogh* (2005). První snímek vznikl v 50. letech 20. století v Hollywoodu, kde byli tehdejší filmoví tvůrci omezováni tzv. Produkčním kódem (Haysův kodex), a natočil ho respektovaný hollywoodský režisér **Vincente Minnelli** ve spolupráci s **Georgem Cukorem**. Další dva filmy vznikly až v 90. letech minulého století a poslední analyzovaný snímek byl natočen už v tomto tisíciletí. Filmová biografie nazvaná *Vincent & Theo* byla natočena v koprodukcí evropských zemí americkým nezávislým režisérem **Robertem Altmanem**. Snímek s názvem *Van Gogh* je francouzské provenience a režíroval ho **Maurice Pialat**, „enfant terrible“ francouzského filmu. Nejnovější biografii o malíři natočil americký divadelní herec a režisér **Alexander Barnett** a nazval ji *The Eyes of Van Gogh*.

Abychom mohli podrobněji analyzovat filmové biografie zobrazující život a dílo slavného malíře, je zapotřebí nejdříve prozkoumat elementární vztah mezi filmem a malířstvím. Analýza zapojení výtvarných děl do filmu vyžaduje teoretické vymezení dichotomie výtvarného a filmového obrazu, jejich společné i rozdílné vlastnosti. Vzhledem k absenci odborných reflexí v českém prostředí (týkajících se tématu malířství ve filmu) bude zapotřebí vybudovat teoretickou platformu především na základě zahraniční literatury.

METODOLOGIE A TEORETICKÁ VÝCHODISKA

Předmětem této práce je analýza konkrétních biografických filmů, které zobrazují reálně žijící postavu - malíře **Vincenta van Gogha**. Analyzovány budou především metody, které využívají filmoví tvůrci k vyobrazení reálné postavy v rámci fikčního filmového žánru, a v neposlední řadě metody, které jsou jimi aplikovány na zapojení výtvarných děl do filmu. Budeme tedy podrobněji zkoumat, jakým způsobem je ve filmu budován obraz malíře, přičemž bude přihlédnuto k ekonomickému, historickému a kulturnímu kontextu, ve kterém film vznikl. Následovat bude analýza procesu, kterým jsou transformovány výtvarné obrazy malíře do filmového obrazu.

Před samotnou analýzou filmových biografii je třeba nastínit nejen teoretické ukotvení tohoto filmového žánru, ale zejména vymežit teoretickou základnu zabývající se malířstvím ve filmu. V definování žánru filmové biografie budeme vycházet hlavně z teoretických poznatků **George F. Custena**, který ve svých pracích zkoumá historické hledisko, pojetí slávy a proces recepce (se zaměřením na hollywoodskou produkci).

Ústřední téma malířství ve filmu nastoluje otázku stereotypního zobrazování umělce ve filmových biografii jako šílence a „morálního idiota“, což blízce souvisí s mýtem **Vincenta van Gogha** (a s čímž polemizují mnozí historikové a historičky umění, jako například **Griselda Pollock**). Zaměříme se na vzájemný vztah malířství a filmu, jeho vývoj a současné vnímání této problematiky, k čemuž nám poslouží například výklady filmových teoretiků **Pascala Bonitzera** a **Jacquese Aumonta** nebo teoretičky **Angelly Dalle Vacche**. Dále bude nutné charakterizovat dichotomický vztah výtvarného a filmového obrazu, především jejich rozdílné vlastnosti plynoucí z aspektů času, prostoru, perspektivy, pohybu či rámování. Jako hlavní teoretické východisko pro zkoumání integrace výtvarných obrazů do filmu poslouží koncepce „pikto-filmu“ mediálního teoretika **Françoise Josta**. Ten ve

své stati zavedl pojmy transsémiotizace a transfiguralita, které převezmeme a následně aplikujeme v rámci analýzy transformace výtvarného obrazu do obrazu filmového.

VYHODNOCENÍ LITERATURY

V českém prostředí zatím bohužel nevznikla žádná odborná publikace pojednávající o malířství ve filmu. Teoretická kapitola zabývající se touto problematikou tedy vychází jen z cizojazyčné literatury (anglické a francouzské) a z několika odborných statí přeložených do češtiny.

Obecný vztah malířství a filmu zkoumá například filmová historička a teoretička estetiky Angella Dalle Vacche. V knize *Cinema and painting: How Art Is Used in Film* z roku 1996 intertextově analyzuje osm různých filmů zobrazujících malířství a přidává vlastní interpretace. Vacche ve své knize sympatizuje s názory Pascala Bonitzera a vymezuje se vůči teoriím Anne Hollander nebo Jacquese Aumonta. Francouzský filmový kritik a teoretik Pascal Bonitzer je autorem knihy *Décadrages: Peinture et cinéma*, ze které budeme rovněž čerpat (roku 2003 byla kapitola „Décadrages“ přeložena do češtiny a vyšla v odborném periodiku *Illuminace* pod názvem „Odrámování“). Další odborné knihy a statě zásadní pro zkoumání výtvarného versus filmového obrazu napsal Jacques Aumont, francouzský estetik filmu. Citováno nebo parafrázováno bude jeho dílo *Obraz* z roku 2005 a kapitola „Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu“ ze sborníku *Nová filmová historie*. Důležitá je také publikace Johna A. Walkera *Art and artists on screen* z roku 1993, která je specializována přímo na biografické filmy o umělcích a celá jedna kapitola je věnována filmu *Žízeň po životě*.

Zásadní pro tuto práci je odborná stat' Françoise Josta nazvaná „Pikto-film“, která vyšla taktéž roku 2003 v *Illuminaci* (původně ve sborníku *Cinéma et peinture, approches*, 1990). Jost se zabýval teorií transformace výtvarného

obrazu do filmu a zavedl užitečnou terminologii, kterou tato práce zužitkuje (jeho pojmosloví použil ve své diplomové práci už Jan Jílek, který ovšem zkoumal malířství ve filmu z hlediska kognitivní psychologie a percepce obrazových reprezentací). Za ostatní autory odborných článků zmiňme například Thomase Elsaessera nebo Roberta Fulforda.

O Vincentu van Goghovi bylo vydáno neuvěřitelně velké množství odborných knih, biografii i beletristických děl. Cílem této práce ovšem není postihnout šíři ani obsah vydané literatury, pro potřeby této práce se omezíme jen na několik titulů. Kromě biografického románu Irvinga Stonea *Žízeň po životě*, podle kterého byl natočen jeden z analyzovaných snímků, budou využity van Goghovy vydané dopisy z roku 1955. Dále bude citována například kniha E. H. Gombricha *Příběh umění*, která uvádí malířovo dílo do kontextu světového malířství, nebo kniha Nathalie Heinich *The Glory of van Gogh: An Anthropology of Admiration* a několik dalších monografií o malíři.

Literatury vymezující žánr biografického filmu existuje poměrně málo (a opět pouze cizojazyčné), přestože filmová biografie tvoří základ světové filmové tvorby, a to již od samotných počátků kinematografie. Nedostatek odborné literatury považuje Steve Neale za důsledek neexistence respektu k biografickým filmům ze strany filmových kritiků, teoretiků i historiků². Glenn Man, editor čtvrtletníku *Biography* působící na University of Hawai'i v Manoe, vidí problém spíše v žánrové hybriditě.³

Žánrem biografického filmu se podrobněji zabývá George F. Custen, profesor oboru Komunikace, divadlo a film na City University v New Yorku. V publikaci *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History* se věnuje

² Srov. NEALE, Steve. „Biopics“. In *Genre and Hollywood*. Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 54-58.

³ „Filmové biografie jsou tak moc součástí ostatních filmových žánrů, že nevyhnutelně slouží spíše jako ilustrace těmto ostatním druhům filmů“. MAN, Glene. „Editor's introduction“. In *Biography* 23. 1, University of Hawai'i Press, 2000.

hollywoodským biografickým filmům z let 1927 až 1960. Na tuto knihu potom navázal statí *The Mechanical Life in the Age of Human Reproduction: American Biopics, 1961 – 1980*. Vedle Custenových publikací existují jen jednotlivé články v periodikách a kapitoly v knihách zabývajících se filmovými žánry. V práci budou reflektovány odborné statě z knih a sborníků *Handbook of American Film Genres*, *Schirmer Encyclopedia of Film (Volume 1)* a *Biography 23.1*, konkrétně se jedná o články například těchto autorů: Carolyn Anderson, Steve Neale, Marcia Landy nebo Glenn Man. Letos v březnu vyšla kniha zabývající se současnými filmovými biografiemi nazvaná *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*, jejímž autorem je Dennis Bingham (vzhledem k datu vydání není kniha v této práci reflektována).

STRUKTURACE PRÁCE

Diplomová práce bude rozdělena do dvou hlavních oddílů. První část práce bude věnována teoretickému vymezení vztahu filmu a malířství, v druhé části potom budou teoretické poznatky aplikovány na konkrétní filmy tematizující život a dílo Vincenta van Gogha.

První kapitola bude rozdělena do několika částí, ve kterých bude řešen nejen vztah malířství a filmu, ale také způsob zobrazení malíře ve filmu. V jedné z prvních kapitol bude nastíněna problematika budování obrazu umělce ve filmové biografii, jenž bývá filmovými tvůrci konstruován stereotypním způsobem, proti čemuž se vymezují historici a historičky umění. Další kapitoly budou zaměřeny na obecný vztah malířství a filmu, jeho historický vývoj a současné pojetí. Zaměříme se na způsob zobrazení a transformaci výtvarných děl do filmu, k čemuž bude nutné nejdříve analyzovat dichotomické vlastnosti výtvarného a filmového obrazu. Uvedeme jejich shodné vlastnosti a následně se zaměříme na diferenci mezi těmito

dvěma typy obrazů, na hledisko rozdílného pojetí času, pohybu, prostoru, perspektivy, rámování a odrámování. Zásadní bude závěrečná kapitola teoretické části, která bude zaměřena na proces transformace výtvarného obrazu do filmu a která objasní pojmy transsémiotizace a transfigurality.

Druhá část práce bude navazovat na teoretickou kapitolu a budou v ní aplikovány získané teoretické poznatky na biografické filmy o **Vincentu van Goghovi**. Kapitola bude rozdělena do čtyř podkapitol, z nichž každá bude zaměřena na jeden film. U konkrétních filmů bude vždy analyzován obraz malíře ve filmu a proces transformace jeho výtvarných obrazů do obrazu filmového.

FORMÁLNÍ POVAHA PRÁCE

Na závěr úvodu uvedme několik poznámek k formálnímu charakteru práce. Názvy citovaných filmů, výtvarných obrazů, odborných publikací, statí a článků jsou vždy odlišeny kurzívou, přičemž jejich originální název a rok vzniku je uveden v závorce. V následujícím textu je uváděn zpravidla jen jejich český ekvivalent (pokud bylo citované dílo distribuované do Česka, v opačném případě je dílo uváděno v původním znění). Všechna jména jsou v textu zvýrazněna tučným písmem, jména ženských autorek jsou ponechána v originální verzi, tedy nepřechýlená.

Obrázky vztahující se k teoretické části práce jsou zařazeny v přílohách, stejně jako stručná biografie **Vincenta van Gogha**. Ukázky děl tohoto malíře jsou ovšem umístěny přímo do textu v druhé části práce, protože jejich ilustrativní funkce spolu se screenshoty / snapshoty (zachycenými snímky z filmů) je pro analýzu zásadní. Malířovy výtvarné obrazy i dopisy jsou čerpány z internetové galerie www.vggallery.com, kterou vytvořil **David Brooks** a která obsahuje kompletní a systematicky uspořádané **van Goghovo** dílo (celkem 2 196 děl a všech 874 dochovaných dopisů).

1 MALÍŘ (STVÍ) VE FILMU

Malířství, respektive umění, je v kinematografii zobrazováno téměř vždy ve formě dokumentárních filmů nebo biografií - tyto žánry spadají spíše do okrajové televizní tvorby a vysílání, často nejsou uváděny do kin a jsou prodávány jen na filmových nosičích pro domácí účely (video, DVD atd.). Snímky o umělcích, umělkyních a umění vůbec tedy nepatří mezi ekonomicky nejúspěšnější, přesto je někteří filmoví tvůrci a producenti vyhledávají. Jestliže není jejich motivací komerční úspěch filmu, pravděpodobně to jsou estetické a duchovní hodnoty, snaha získat společenskou prestiž prostřednictvím zobrazování kulturní oblasti, která je obecně považovaná za tzv. vyšší umění.⁴

„Zatímco se americká veřejnost hodně zajímá o výkony herců, populárních hudebníků a o několik málo vybraných spisovatelů, s vizuálními umělci téměř nikdy nevznikají rozhovory, nikdo o nich nedebatuje nebo je dokonce nikdo nezná (neuznává).“⁵ Obvykle jsou malíři⁶ přehlíženi až do své smrti, nebo alespoň do doby, kdy stvoří dostatečně kontroverzní dílo nebo

⁴ Filmoví režiséři i herecké hvězdy se často sami považují za umělce a ztotožňují se s osudy slavných géniů. John A. Walker uvádí v této souvislosti například jména jako Alexander Korda, Charles Laughton, Dennis Hopper nebo Kirk Douglas. Dále vyzdvihuje dva britské režiséry Dereka Jarmana a Petera Greenwaye, jejichž zájem o výtvarné umění dokonce předcházel jejich filmovou kariéru, oba dva studovali malířství v Londýně.

Srov. WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 10, 11.

⁵ *Framing the Artists – Artists & Art in Film & Television*. Volume 1. Temporary Services, April 2005, s. 3.

⁶ Bylo natočeno jen minimum filmů o ženách malířkách a umělkyních (například snímky *Frida* (2002) o mexické malířce Fridě Kahlo nebo *Camille Claudel* (1988) o stejnojmenné sochařce). Vzhledem k zaměření této práce (která analyzuje filmy o Vincentu van Goghovi), budeme i přes genderovou nevyváženost jazyka nadále používat jen nepřechýlené varianty mužských tvarů - tedy malíř, umělec atd.

dílo hodné filmové parodie. Jen velmi málo filmových biografíí, které zobrazují žijící malíře, se snaží pojednat o jejich práci seriózním způsobem.⁷

Většina filmových scénářů zobrazující život umělce vychází z úspěšných románů. Zčásti proto, že literární biografie jsou populární a producenti se nemusí bát komerčního propadáku, a zčásti z toho důvodu, že už mají předpřipravený příběh. Pro naše zkoumání je zásadní román o životě Vincenta van Gogha *Žízeň po životě (Lust for Life)*, který napsal v roce 1934 americký spisovatel Irving Stone⁸ a podle kterého natočil roku 1956 režisér Vincente Minnelli stejnojmenný film. Podle dalšího Stoneova biografického románu byla natočena filmová biografie o Michelangelovi s názvem *Ve službách papeže (The Agony and the Ecstasy, 1965)* britským režisérem Carolem Reedem. Další ukázkou filmové adaptace literární biografie o malíři je snímek *Moulin Rouge* režiséra Johna Hustona z roku 1952, přičemž stejnojmenný román líčící osud malíře Henriho de Toulouse-Lautreca od francouzského spisovatele Pierra La Murea vyšel jen o rok dříve. Jako zvláštní příklad prototextu lze uvést literární předlohu *Neznámé arcidílo (Le Chef d'Oeuvre Inconnu, 1831)* spisovatele Honoré de Balzaca, ve které je vylíčena fiktivní postava malíře a kterou se inspiroval režisér Jacques Rivette ve svém filmu *Krásná hašteřilka (La Belle Noiseuse, 1991)*.

⁷ „Minimální výskyt žijících a tvořících výtvarných umělců v mediálních sférách přispívá u mnoha lidí ke generalizacím a nedorozuměním ohledně moci a funkce vizuálních umění.“ Tamtéž, s. 3.

⁸ Irving Stone (1903 – 1989) se specializoval na psaní biografíí slavných osobností, kromě životního příběhu Vincenta van Gogha zvětšil osud renesančního umělce Michelangela Buonarrotiho (*The Agony and the Ecstasy, 1961*) nebo impresionistického malíře Camilleho Pissarra (*Depths of Glory, 1985*). Srov. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Irving_Stone [cit. 2010-03-01].

1.1 MALÍŘ JAKO „MORÁLNÍ IDIOT“

„...psychopatie se zabydlela v okruhu umělců a spisovatelů, v jejichž blízkosti jsou morální idioti tolerováni asi jako nikde jinde ve společnosti.“⁹

Umělec bývá obvykle ztvárněn ve filmech jako „morální idiot“, jeho nonkonformní, divoké a nespoutané chování se často neslučuje se zavedenými normami společnosti. Filmoví tvůrci nekriticky přebírají etablované stereotypy a mýty o umělcích, které jsou s nimi spojovány už po staletí. Malíři jsou tak zpravidla zobrazeni jako „géniové, excentrici, bohémové, šílenci, outsideři, rebelové, obrazoborci a metly měšťáctví (na kterém jsou, paradoxně, obvykle finančně závislí)“¹⁰. Umělec bývá mnohdy kvůli svému odlišnému chování okolím buď nepochopen, opovrhován a zatracován, nebo naopak obdivován – a právě takové kontroverzní osobnosti jsou atraktivní pro kinematografii, jako například Pablo Picasso ve filmu *Přežila jsem Picassa* (*Surviving Picasso*, 1996) nebo Andy Warhol ve snímku *Střelila jsem Andyho Warhola* (*I Shot Andy Warhol*, 1996). „Slavný malíř žije ve fantazii veřejnosti jako bomba, která může kdykoli vybuchnout a roztrousit šrapnely geniality do všech směrů, zatímco malíř ohrožuje všechny ve svém okolí, v neposlední řadě sám sebe.“¹¹

Na rozdíl od dokumentů (které nejsou předmětem našeho zájmu) musí narativ filmové biografie zobrazující umělce, respektive malíře, splňovat

⁹ Clement Greenberg, 1949 (In FULFORD, Robert. „Portrait of the artist as an explosive device“. *Canadian Art*, Winter 1997 [cit. 2010-02-18]. URL: <http://www.robertfulford.com/artmovie.html>).

¹⁰ WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 16.

¹¹ FULFORD, Robert. „Portrait of the artist as an explosive device“. *Canadian Art*, Winter 1997 [cit. 2010-02-18]. URL: <http://www.robertfulford.com/artmovie.html>.

základní kritéria dramatičnosti. Konflikt je často docílen střetem mezi umělcem a společností – ten je zapříčiněn neobvyklým chováním, psychickými poruchami, milostnými aférami nebo například sebedestrukcí za pomoci drog a alkoholu. V případě **Vincenta van Gogha** je dramatická linka podtržena jeho údajnou nemocí, neschopností zapojit se do společenských vztahů, beznadějí z uměleckého neúspěchu a odmítání, a to vše vyústí nejdříve v sebepoškozování (uříznuté ucho) a později vykulminuje až v sebevraždu.

Existuje více způsobů, jak bývá vyřešen konflikt mezi umělcem a společností. Buď se umělec přizpůsobí společenským konvencím a jeho dílo je přijato a podporováno významnými mecenáši (například **Jan Vermeer**), nebo opustí civilizaci, uchýlí se do vzdálených konců světa a pracuje mezi domorodci (**Paul Gauguin**). Další možností je, že se malíř přidá k dalším umělcům a společně založí jakousi kolonii v opozici ke zbytku společnosti (k tomu je třeba nezávislý příjem nebo finanční podpora rodiny, viz **van Goghův** pokus o společenství malířů v Arles¹²), nebo utíkají do svých snů a fantazijních světů (prerafaelité). Malíř se může rozhodnout bojovat proti společnosti a začne podporovat politické skupiny usilující o revoluci (**John Heartfield**), anebo nakonec vzdá všechny snahy a dobrovolně ukončí svůj život (**Vincent van Gogh**), popřípadě zemře nešťastnou náhodou (například na následky předávkování jako **Jean-Michel Basquiat**). Existuje ale i zcela výjimečná varianta, kdy společnost začne uznávat a oslavovat malíře už za jeho života, a to i přes umělcovo nonkonformní jednání (**Pablo Picasso**).¹³

¹² **Van Goghův** nápad zvat do Žlutého domu v Arles své přátele malíře a společně s nimi žít i tvořit finančně podporoval opět jeho bratr **Theo van Gogh**. Pokus o založení malířské komuny skončil ostrými neshodami a odjezdem **Paula Gauguina**. **Van Gogh** si po jedné z častých hádek uřízl část ušního boltce a následně musel být hospitalizován.

¹³ Srov. **WALKER, John A.** *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 17.

Se stereotypním zobrazováním umělců coby šílenců a bláznů ve filmech nesouhlasí velká část odborné obce zabývající se historií umění. Do ní patří například historička umění Griselda Pollock, která považuje vykonstruovanou spojitost mezi kreativitou a mánií za dávno přežitou. V případě van Gogha je jeho záhadná nemoc považována za znamení geniality, s čímž Pollock polemizuje, podle ní neměly van Goghovy záchvaty žádný vliv na jeho umění.¹⁴

1.2 ZPŮSOB ZOBRAZENÍ A TRANSFORMACE

Konfrontace hraného filmu a malířství (nebo výtvarného umění obecně) probíhá na několika různých rovinách. Umělec se může stát hlavním subjektem filmu, jedná se nejčastěji o filmovou biografii, ve které je umělec ztělesněn hercem - viz dále analyzované snímky o Vincentu van Goghovi, nebo představuje vedlejší postavu epizodního charakteru - jako například postava van Gogha ve snímku *Sny Akiry Kurosawy (Yume, 1990)*. Díla malířů ve filmu obvykle zastupují reprodukce, dále se umělecká díla dostávají do filmu jako více či méně důležité rekvizity nebo se používají jako důmyslné citace.

Další alternativou zobrazení malíře ve filmu je postava fiktivního umělce, kterého stvoří scenárista nebo scenáristka konkrétně pro potřeby narativu a jehož díla obvykle před kamerou tvoří skutečný malíř (případ Rivettova filmu *Krásná hašteřilka*). Umělecká díla či směry se také mohou stát pouze inspirací způsobu snímání ve filmu, takže styl určitého malíře nebo skupiny malířů prostupují filmovou mizanscénou pouze implicitně - například film *Červená pustina (Il Deserto rosso, 1964)* Michelangela Antonioniho bývá přirovnáván k abstraktní malbě. Zvláštní oblastí jsou potom filmová díla, která

¹⁴ Srov. Tamtéž, s. 48.

vytvořili sami umělci, jedná se především o avantgardní a experimentální filmy, jako například filmy Andyho Warhola.

Pro účely této práce se budeme dále zabývat konkrétně zobrazením malíře v hraném filmu, kde skutečného umělce (Vincent van Gogh) ztělesňuje herec. Dále se zaměříme na způsob zobrazení výtvarných obrazů na filmovém plátně, popřípadě upozorníme na posuny a deformace, které takové zobrazení nezbytně doprovází.

Zhmotnit na plátně umění a umělce není možné bez určité míry deformace. Ta je dána procesem záznamu a přenosu.¹⁵ Zatímco celá kinematografie je založená na reprezentaci, filmová biografie nereprezentuje jen dřívější přítomnost, ale reprezentuje už reprezentované. Když kamera snímá malířské plátno, vždy dojde k určitému posunu, transformaci. Zvláště když režisér využívá speciálních technických efektů, které předčí základní mimetickou funkci reprodukce, jako je „časové fotografování, superpozice dvou nebo více obrazů, zrychlený nebo zpomalený pohyb, deformující efekty anamorfních čoček a teleobjektivu, použití barevných filtrů, pozdější přidání zvuků a hudby“¹⁶. François Jost označuje transformační procesy, které nastávají při zapojení výtvarného obrazu do obrazu filmového, pojmy transsémiotizace a transfiguralita (viz kapitola 1.3.3).¹⁷

Nezanedbatelnou limitou jsou pro filmové tvůrce také provozní problémy při získávání malířských děl. Omezují je příliš vysoké pojišťovací náklady, nesnadné získání přístupu do muzeí a soukromých sbírek nebo obtížné získání povolení od držitelů autorských práv. Režiséři a producenti proto obcházejí tyto obtíže tím, že buď malířská díla ve svých filmech vůbec neukazují (nebo je ukazují jen zezadu), nebo je znovu vytvoří pomocí tzv.

¹⁵ Srov. WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 6.

¹⁶ Tamtéž, s. 6.

¹⁷ Srov. JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 5-15.

živých obrazů. Dále si můžou nechat vytvořit kopie od profesionálních malířů nebo vyhotovit barevné fotografie originálních děl a ty upravit do požadované velikosti (a případně povrchově upravit, nalakovat).¹⁸

1.3 DICHOTOMIE VÝTVARNÉHO A FILMOVÉHO OBRAZU

Otázka způsobu zobrazení výtvarných děl na filmovém plátně souvisí s obecnější rovinou vztahu malířství a filmu. Nesrovnatelně delší historický vývoj a vysoká prestiž výtvarného umění ve společnosti předurčovaly malířství k výhodnějšímu postavení vzhledem k filmovému médiu, které bylo považované za tzv. umění nízké. „Tato technologická média (fotografie a film, pozn. autorky) byla chápána jako překonání malby a kresby v jednom dosti omezeném, ale přesto vitálním ohledu: mohla zaznamenávat obrazy přímo.“¹⁹ Pro film byla zpočátku největší hodnotou jeho mimetická funkce, schopnost zaznamenat realitu.²⁰ James Monaco uvádí, že teprve až koncem 60. let 20. století se kvalita barevného filmu zdokonalila natolik, že byl film povýšen z kategorie pouhé užitečnosti mezi ostatní umění.²¹

Vztahem malířství a filmu se zabývali filmoví teoretici a historici umění už ve 40. letech minulého století (André Bazin, Jacques Élie Faure), kteří tehdy řešili prapůvodní problém, zda lze vůbec film považovat za umění. V 70. letech vznikla na platformě francouzských odborných periodik teoretická

¹⁸ Srov. WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 147.

¹⁹ MONACO, James. *Jak čist film*. Praha: Albatros, 2004, s. 35.

²⁰ „Už od rané renesance byla mimese v obrazové estetice prvořadou hodnotou.“ Tamtéž, s 35 - 36.

²¹ Což je samozřejmě velmi zjednodušující tvrzení, film byl v té době spíše uznán jako umění samotnými filmovými kritiky a teoretiky. Sám Monaco uvádí v kapitole „*Film*“ – *estetika* srovnání ze samotných počátků kinematografie, kdy se začalo vytvářet tzv. umění, a to na příkladu tvorby bratří Lumièrů a Georghese Mélièse. Srov. Tamtéž, s. 35, 284 - 286.

základna a od 80. let začaly vycházet odborné publikace zabývající se vztahem filmu a malířství. Mimo jiné vyšla kniha *Décadrages: Peinture et cinema* (1985) filmového teoretika Pascala Bonitzera, dále publikace *L'oeil interminable* (1989) a *L'Image* (1990) filmového teoretik a univerzitního profesora Jacquese Aumonta, *Figures de l'absence* (1990) Marca Verneta nebo *L'Entr' Images* (2002) Raymonda Belloura, vyšel také sborník z konference *Cinema et peinture: Approches*. Akademickou půdu v USA zastupuje filmová historička, teoretička estetiky a profesorka na Yale University Angela Dalle Vacche, která je autorkou knihy *Cinema and painting: How Art Is Used in Film* (1996). Dále se problematikou zabývá profesor amsterdamské univerzity Thomas Elsaesser, profesor na pařížské Sorbonne Francois Jost nebo francouzský estetik filmu a také profesor pařížské univerzity Jacques Aumont.²²

Současné teoretické uvažování už většinou nestaví film do podřadné role a nerozlišuje tzv. vysokou a nízkou kulturu: „Historie umění jako disciplína si nemůže již déle dovolit ignorovat filmová studia, s nástupem filmu se navždy změnil význam slov 'umění' a 'historie'.“²³ Proto je v dnešní době výzkum vztahů mezi filmem a ostatními uměleckými oblastmi (literatura, divadlo, malířství, architektura, nová média atd.) významnou součástí filmové teorie.

„Zapojení výtvarného obrazu do obrazu filmového je specifickým druhem vizuální fúze, při které vzniká obraz obsahující vizuální a sémiotické vlastnosti obou střetávajících se obrazů, který ale zároveň některé signifikantní vlastnosti těchto obrazů limituje.“²⁴ Pokud chceme zkoumat fúzi

²² Srov. VÍTKOVÁ, Kateřina. *Krásná hašteřilka – mezi malířstvím, literaturou a filmem*. Bakalářská práce, FF UP Olomouc, 2008, s. 30-32.

²³ DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and painting: How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996, s. 2.

²⁴ JÍLEK, Jan. *Malba ve filmu: Vnímání obrazových reprezentací a klasifikace fúze výtvarného a filmového obrazu*. Diplomová práce, FF UP Olomouc, 2008, s. 66.

těchto dvou odlišných druhů obrazů, musíme si nejdříve definovat jejich specifické atributy.

1.3.1 SHODNÉ VLASTNOSTI VÝTVARNÉHO A FILMOVÉHO OBRAZU A JEJICH VNÍMÁNÍ

Oba dva typy obrazů mají společnou hlavní charakteristiku - jsou to kategorie vizuální, působí na naše smysly, a proto jsme schopni tyto obrazy vnímat (primárně díky zrakovému vjemu). Prostřednictvím vnímání se vnější reprezentace výtvarného či filmového obrazu stává vnitřní mentální reprezentací v naší mysli.²⁵ Vjemovými fenomény (vidění a vnímání) i dalšími psychickými funkcemi (porozumění, rozpoznávání či paměť) se podrobněji zabývá Jacques Aumont ve své knize *Obraz*.²⁶ Tento významný estetik filmu shledává podobnost mezi kinematografií a malířstvím v tzv. „pohyblivém oku“ a „nehybném tělu“, což znamená, že člověk je viditelný i vidoucí (filmový divák je teoreticky označován za „vševidoucího“, ale zároveň je nehybný) a stává se jak objektem, tak subjektem.

Výtvarný obraz je tvořen především světlem, linií a barvou. Tyto tři hlavní komponenty můžeme aplikovat i na film, sledování výtvarného a filmového obrazu se v geometrické rovině jeví jako téměř stejné. Obě média zobrazují tzv. ploché obrazy, které pracují se stejnou diváckou geometrií (vzájemné pozice oka a obrazu) a dvojí percepční realitou obrazů (obraz může být vnímán jako výřez plochého povrchu, nebo jako fragment trojrozměrného prostoru).²⁷

²⁵ „Reprezentace postavená na principu analogického vztahu mezi reprezentovaným a reprezentujícím, která je zprostředkována analogickým médiem.“ Tamtéž, s. 9.

²⁶ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005.

²⁷ Srov. AUMONT, Jacques. „Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu“. In SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 170-177.

Stejně jako výtvarný obraz, tak i filmový obraz je plochý, dvojrozměrný (pomineme zvláštní případy jako plastické obrazy nebo 3D filmy). Ovšem prostorové členění ve filmu rozpoznáváme bez problémů, stejně jako při vnímání skutečného světa. Ve filmovém obraze vnímáme díky perspektivnímu zachycení reality třetí prostor automaticky, zatímco ve výtvarném obraze musí být třetí prostor malířem uměle vytvořen.²⁸

1.3.2 ROZDÍLNÉ VLASTNOSTI VÝTVARNÉHO A FILMOVÉHO OBRAZU

„Vpád výtvarného díla do filmu vždy vyvolává pocit podivnosti: reprezentační podivnosti z juxtapozice času a věčnosti, narativní podivnosti ze směsi pohybu a pózy, života a smrti, pocit nepatřičnosti z nemístného postoje: postoje filmaře, který se považuje za někoho jiného, za malíře.“²⁹

V dalších podkapitolách se budeme věnovat diferencím mezi dvěma vymezenými typy obrazů. Vnímání filmového obrazu je na rozdíl od výtvarného obrazu obohaceno o další smyslové vjemy – zvuk a iluzi pohybu. Zásadním rozdílem mezi výtvarným a filmovým obrazem je vztah mezi okem a kamerou, dále pohyblivost filmové kamery (tomuto tématu se věnoval Dziga Vertov ve své teorii kino-oko) a rozdílně vyvolaný dojem perspektivy. Nezanedbatelnou odlišností obou typů obrazů je také různé vymezení v čase a prostoru.

ČAS

Obrazy mají ve vztahu k času více vztahových rovin. Můžeme se zabývat časem obrazu nebo časem pozorovatele: „časová dimenze dispozitivu je

²⁸ Seznam doporučení pro malíře sepsal už Leonardo da Vinci ve své *Rozpravě o malířství* – tzv. „Leonardova pravidla“. AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 59.

²⁹ JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 14.

uvedení daného obrazu, různě definovaného v čase, do vztahu k subjektu pozorovatele, který také existuje v čase“³⁰.

Klasické výtvarné obrazy jsou určitými výseky skutečného světa a zachycenými momenty, které jsou netemporalizované, tj. zůstávají stále stejné nebo se mění jen nepatrně (například vlivem degradace barev u starších výtvarných obrazů). Zatímco filmový obraz je temporalizovaný, mění se v průběhu času a „zahrnuje čas přímo ve své existenci“.³¹

Pokud se zaměříme na druhou rovinu, tj. vnímání času obrazů pozorovatelem, zjistíme další zásadní distinkce mezi výtvarným a filmovým obrazem. Výtvarný obraz je pro pozorovatele výjimečný ve své jedinečnosti a relativní časové neomezenosti. Film sice divákovi zprostředkovává reprodukováný obraz, ale zase může být sledován miliony recipientů na mnoha různých místech, ať už ve stejném nebo různém čase. Výtvarný obraz umožňuje pozorovateli určitou nezávislost a svobodu v dívání se, čas vnímání výtvarného díla je vždy individuální. Oproti tomu je filmový obraz okamžitě vystřídán obrazem následujícím, a tyto jednotlivé záběry pak tvoří scény a sekvence, které režisér záměrně skládá do předem promyšlených celků, a posunuje tak děj stále kupředu (nedává tudíž divákovi možnost zastavit se a vnímat jednotlivé obrazy libovolně dlouhou dobu)³². „Obraz vybízí ke kontemplaci; vnímatel se může oddávat proudu asociací. U filmového snímku nic podobného možné není. Sotva nám padne do oka, již zde není. Nemůžeme na něm utkvět.“³³

³⁰ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 161.

³¹ Tamtéž, s. 170.

³² Vnímání času filmového děje je samozřejmě mnohem složitější, zatímco fabule představuje chronologické uspořádání v divákově mysli, rovina syžetu se může pohybovat na různých časových rovinách – od minulosti přes přítomnost až k budoucnosti.

³³ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. Kapitola Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, s. 37.

POHYB

Vnímání pohybu v obraze lze zkoumat na několika různých rovinách – jak pohyb vnímá divák; proč člověk vnímá svět jako stabilní, zatímco se sám pohybuje; anebo v rámci vztahů mezi vnímáním pohybu, orientací a motorickou aktivitou. Pro potřeby vnímání pohybu ve filmovém obraze se zaměříme na první zmíněnou kategorii. Jacques Aumont rozlišuje pohyb zdánlivý od pohybu skutečného, jež ale oba fungují na základě stejného mechanismu lidského vidění. Pohyb je ve filmu zprostředkován pomocí nehybných obrazů, které jsou promítané na plátno v pravidelném rytmu a které jsou oddělovány tmavými plochami (zakrytí objektivu závěrkou během posunu filmového pásu o další okénko) a vyvolávají iluzi plynulého pohybu pomocí tzv. fí-efektu.³⁴

Pro potřeby této práce bude dalším způsobem zkoumání pohybu tzv. rozpohybování výtvarného obrazu ve filmovém obraze - tj. živé obrazy (tableaux vivants).³⁵ Tableau vivant je druh filmového obrazu úzce spojený s hereckou akcí, kdy jsou herci ve filmovém obraze stylizováni do pozic připomínajících kompozici výtvarného obrazu. Důležité je využití rekvizit, kostýmů a specifického svícení, které navozují atmosféru imitovaného výtvarného obrazu. V průběhu snímání tableau vivant jsou herci obvykle nehybní, nemluví, a jejich strnulé pózování tak evokuje výtvarný obraz, jehož

³⁴ Jacques Aumont vyvrací mylné názory filmových teoretiků (André Bazin, Jean-Louis Comolli) o tzv. sítnicové stálosti, která podle nich vyvolává u filmového diváka pocit pohybu. Říká, že sítnicová stálost by naopak vyvolávala nežádoucí shlukování přetrvávajících obrazů a že iluze pohybu je možná díky stírání jednotlivých obrazů a tzv. fí-efektu (pojem tvarového psychologa Maxe Wertheimera, který v roce 1912 zkoumal zdánlivý pohyb). Srov. AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 41-46.

³⁵ Tableaux vivants velmi často využíval například anglický režisér Derek Jarman ve svých filmech (například ve snímku *Caravaggio*, 1986) nebo Peter Greenaway (například ve filmu *Rembrandtova Noční hlídka*, 2007).

znalost se u diváka předpokládá. Takový filmový obraz působí nepatřičně (stejně jako výtvarný obraz ve filmovém obraze) vzhledem k jeho statickému a netemporálnímu charakteru. Kontrast s dynamičností filmového obrazu bývá následně odstraněn rozpoříváním statického obrazu a jeho zapojením do filmové diegeze. Postavy jsou často zapojeny do filmového narativu a mezi nimi mohou být vytvořeny nové sémantické vztahy. „Intervenci výtvarného zde řídí myšlenka, že narativní nedostatek výtvarného díla ve srovnání s oživeným obrazem je pro vyprávění výhodou, a nikoli překážkou.“³⁶

PROSTOR

Prostor lze dělit na několik různých úrovní, existuje prostor skutečný a prostor mimetický. Skutečný prostor je reálné místo, ve kterém se nachází divák a které ovlivňuje jeho vnímání obrazu (například specifická atmosféra v kinosálu, kde je tma a divák sedí; nebo v galerii, kde pozorovatel prohlíží výtvarná díla nejčastěji za denního světla, ve stoje a v přiměřeném odstupu). Prostor mimetického umění odráží realitu prostřednictvím zobrazování (realistická, expresionistická a receptivní linie³⁷) a zahrnuje jak prostor díla, tak prostor v díle. Prostor díla souvisí s materiální formou, v případě výtvarného díla pozorovatel vnímá plátno, barvy nebo kompozici obrazu v rozlehlých prostorách galerií a muzeí (popřípadě doma na stěně), filmový obraz je promítán na filmové plátno pomocí projektoru v kinosálu (nebo na

³⁶ JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 10.

³⁷ Realistická linie je založena na formalistickém pozorování materiálu (například filmy **bratří Lumiérů**), expresionistická linie sleduje tvůrčí transformování reality (**Georges Méliès**) a receptivní linie se zaměřuje na pozorovatele a jeho vnímání obrazu. Srov. MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004, s. 401.

obrazovce televizoru v domácím prostředí).³⁸ Prostor v díle potom zahrnuje diegetický svět obrazu, tedy svět zobrazený malířem nebo syžet vytvořený filmovým tvůrcem, stejně jako mentální konstrukt, který se vytváří divák při sledování výtvarného / filmového obrazu.

Prostorové hledisko úzce souvisí se zobrazením hloubky v obraze, tedy s perspektivním pojetím, kterému bude věnována samostatná podkapitola, stejně jako rámu obrazu a procesu odrámování.

PERSPEKTIVA

„Perspektiva je geometrická transformace, spočívající v *projekci* trojrozměrného prostoru do prostoru dvojrozměrného (do rovinné plochy) podle určitých pravidel zaručujících, že budou zachovány informace o promítnutém prostoru.“³⁹

U výtvarného obrazu se pro vnímání hloubky používají tyto prostředky:

- tzv. gradienty povrchové struktury (blízké předměty jsou větší s hrubší texturou, zatímco vzdálenější předměty jsou menší a mají jemnou texturu),
- interpozice (bližší objekty zakrývají ty vzdálenější),
- umístění v rovině obrazu (v přední části obrazového prostoru jsou objekty umístěny níž, v zadní části výš),
- lineární perspektiva (architektonické linie obrazu se sbíhají do úběžných bodů),

³⁸ Prostor je zahrnut v Aumontově pojmu „dispozitiv“ – je to soubor fyziologických a psychologických determinací vztahu mezi obrazem a jeho pozorovatele, jsou to materiální a organizační údaje o díle, tj. „prostředky a techniky produkce obrazů, způsob jejich oběhu, popřípadě reprodukce, místa, kde jsou dostupné, a nosiče, které slouží k jejich šíření“. AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 134.

³⁹ Tamtéž, s. 214.

- vzdušná perspektiva (bližší objekty mají ostřejší a zřetelnější kontury než ty vzdálené),
- barevná perspektiva (předměty bližší jsou namalovány teplými barvami, zatímco ty vzdálenější spíše barvami studenými).⁴⁰

Filmový obraz pracuje s analogickými prvky, které mohou být umocněny (nebo dekonstruovány) pohybem kamery, kompozicí mizanscény a hereckou akcí, střihem, použitím zvuku atd. Podle Davida Bordwella je prostor filmového záběru budován těmito prostředky:

- překrývání kontur,
- různé povrchy předmětů,
- odlišné barvy,
- rozvržení světla a stínů,
- perspektiva,
- atmosférická perspektiva,
- velikost objektů v souladu s lidskou zkušeností,
- pohyb postav v obraze,
- (pohyb kamery, který ale později z mizanscény vyčlenil).⁴¹

Hloubka záběru filmového obrazu závisí na hloubce ostrosti objektivu kamery, při změně ohniskové vzdálenosti dochází k akomodaci, tj. k přeostrňování z předmětu na jiný předmět.⁴² Umístění v rovině obrazu může být záměrně manipulováno pomocí pohybů kamery, jejíž pozice se může

⁴⁰ Srov. JÍLEK, Jan. Malba ve filmu: Vnímání obrazových reprezentací a klasifikace fúze výtvarného a filmového obrazu. Diplomová práce, FF UP Olomouc, 2008, s. 12-19.

⁴¹ Srov. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

⁴² Jacques Aumont upozorňuje na klam, který se vyskytuje jak ve výtvarném, tak ve filmovém obraze. Malíři i filmoví režiséři pracují s ostroty po celé ploše obrazu, zatímco reálný obraz nikdy nevidíme ostře celý, naše oko akomoduje jen na malé ploše a zbytek obrazu zůstává neostrý. Srov. AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 225.

měnit, a vyjadřovat tak subjektivní pohled postavy nebo diváka. Vzdušná perspektiva bývá umocněna využitím umělého deště nebo mlhy, kdy se rozostří kontury vzdálenějších předmětů.

RÁM, RÁMEC A ODRÁMOVÁNÍ

Prostor výtvarného obrazu je ohraničen rámem. Jacques Aumont rozlišuje konkrétní rám od rámu abstraktního, které jsou oba příznakové zvláště pro výtvarný obraz. Konkrétní rám je „v první řadě *okraj* předmětu, jeho hmatatelná materiální hranice“, který obvykle bývá ještě zesílen pevným rámem (například vyřezávaný zlacený rám v případě výtvarného obrazu, ale i okraje filmového plátna či obrazovky). Abstraktní rám je potom vnímatelná, ale nikoli hmatatelná hranice, je to jakési „ohraničení“, které ohlašuje ukončení obrazu, a definuje tím také oblast mimo rám. Podle Aumonta má rám obrazu pět základních funkcí:

- vizuální funkce (rám izoluje vnímání obrazu a odděluje obraz od vnějšího světa),
- ekonomické funkce (rámování se objevilo v renesanci spolu s moderní koncepcí malířského plátna jako oddělitelného předmětu, který má obchodní hodnotu),
- symbolické funkce (rám jako index obrazu, který v rámci zavedených konvencí naznačuje pozorovateli, že jde o „umělecké“ dílo),
- zobrazovací a narativní funkce (imaginární hodnota obrazu - rám jej ohraničuje, ale zároveň nastoluje komunikaci s tím, co je mimo obraz, s jeho imaginárním pokračováním),

- rétorické funkce (rám může autonomně „promlouvat“, například falešný rám jako iluzivní malba ve výtvarném obraze nebo filmy Šóhei Imamury s animovanými rámy).⁴³

Rám je metaforou „okna do světa“⁴⁴, uvádí pozorovatele do imaginárního diegetického světa obrazu a spolu s tzv. centrováním⁴⁵, perspektivou a prostorovou hloubkou vytváří dostředivou tendenci, díky které je pozornost diváka směřována směrem doprostřed obrazu.

Opačnou tendenci má filmový obraz, který má podle **André Bazina** odstředivý charakter, protože je prostorově neohraničený a dynamický.⁴⁶ Pro filmový obraz používá **Jacques Aumont** pojem rámeček, který je odvozený z francouzského slovesa „cadrer“ a který „se objevil s rozvojem filmu a označoval duševní a materiální proces (...), jehož prostřednictvím vznikají obrazy obsahující jisté pole viděné pod jistým úhlem a s jistými přesnými hranicemi“⁴⁷. Tento rámeček je založen na pohyblivosti a proměnlivosti rámu, kamera (potažmo naše oko) se neustále přesouvá z jednoho výseku skutečnosti do dalšího, nebo se filmové obrazy střídají prostřednictvím střihu. S rámečkem úzce souvisí otázka hlediska (pohled postavy, autora - kamery, potažmo diváka). Uvnitř rámečku může docházet i ke zmnožení rámu, ve filmovém obraze se může objevit okno, zrcadlo atd. Technika, kdy se pracuje

⁴³ Srov. Tamtéž, s. 143-147.

⁴⁴ Slavnou metaforu pravděpodobně vytvořil **Leon Battista Alberti** - renesanční malíř, matematik a jeden z objevitelů perspektivy. **Alberti** dále rozvíjel metaforu zřetelové pyramidy, která odkazuje k světelnému paprsku, jímž maják prosvětluje prostor před sebou – podobně tak oko vstřebává kužel světla (oko je jeho vrcholem a pozorovaný předmět základnou). **AUMONT, Jacques. Obraz.** Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 146-149.

⁴⁵ Teorii centrování rozvinul **Rudolf Arnheim** v knize *Moc středu* (1981), kdy pozorovatel tvoří tzv. imaginární a absolutní střed, zatímco vzhledem k němu jsou uspořádány různé druhy středů v obraze (střed geometrický, vizuální těžiště, podružné kompoziční středy, diegeticko-narativní středy). Tamtéž, s. 147.

⁴⁶ Srov. **BAZIN, André. Co je to film?** Praha: Čs. filmový ústav, 1979, s. 145.

⁴⁷ **AUMONT, Jacques. Obraz.** Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 152.

s obrazem v obraze, je označována francouzským pojmem „mise en abyme“⁴⁸. Jako příklad efektu mise en abyme ve výtvarném obraze můžeme zmínit malbu Jana van Eycka z 15. století nazvanou *Zásnuby Arnolfiniových* (*Portrait of Giovanni Arnolfini and his Wife*, 1434). Malíř na obraze zcela novátorsky zachytil sám sebe, a to v zrcadle na zadní stěně zobrazené místnosti (viz Obrázek 43, II. Obrazová příloha). K efektu mise en abyme má blízko také proces vzniku autoportrétů Vincenta van Gogha, ke kterému malíř používal zrcadlo, jež zdvojuje reprezentaci. Ve filmovém obraze je zmnožení rámců pomocí zrcadla ještě umocněno existencí samotného výtvarného obrazu, na kterém malíř vytváří miniaturu sama sebe podle odrazu v zrcadle. Ve filmovém rámci se tak objeví zobrazené, zobrazované i zobrazující.

Zatímco klasický výtvarný i filmový obraz je založen na centrování, někteří tvůrci⁴⁹ naopak volí tzv. decentrování, tedy aktivní potlačení centrování. Ve svých dílech potom záměrně rozbíjejí rám / rámeček, poukazují na oblast mimo rám, a tak vzniká mezi divákem a obrazem vizuální napětí.

⁴⁸ Pojem „mise en abyme“ pochází původně z heraldické terminologie, kde označoval centrum erbu, ve kterém se obvykle nacházela jeho identická zmenšenina. Jde o jakési sebereflexivní vkládání částí do uměleckých děl, kdy tyto vložené části odrážejí celek. V literární teorii označuje tento pojem vložený rámcový příběh, který ilustruje hlavní narativ, v divadelní praxi znamená mise en abyme hru ve hře (například v *Shakespeareově Hamletovi*). Mise en abyme souvisí s tzv. droste efektem, kdy se obraz v obraze zrcadlí donekonečna, dnes je hojně využíván pomocí počítačové grafiky (viz II. Obrazová příloha, Obrázek 42). Srov. URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme, http://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme [cit. 2010-03-22].

⁴⁹ V malířství se snahy o decentrování obrazů ve větší míře objevují od počátku 20. století s nástupem moderních směrů, ale lze dohledat takové obrazy i z dřívější doby, například obraz *Domine, Quo Vadis?* (1602) italského barokního malíře Annibale Carracciho, který zobrazuje postavu Krista ukazujícího ven z obrazu, přičemž tento prostor není zobrazen (viz Obrázek 44, III. Obrazová příloha). Ve filmu lze zmínit například režiséry Michelagela Antonioniho nebo Carla Theodora Dreyera.

Francouzský filmový teoretik a kritik **Pascal Bonitzer** tento jev nazval „*décadrage*“, tedy posunutý rámeček nebo tzv. odrámování.⁵⁰

Odrámování odkazuje k nezvykle komponovanému rámci, tj. k porušení tradiční kompozice, která důležité předměty soustředí vždy do středu obrazu. Pozorovatel je zvyklý centrovat a sledovat obraz směrem od středu, ale v případě, že jsou významotvorné předměty odrámovány (tj. přesunuty k okraji obrazu) a střed obrazu je záměrně vyprázdněn, vzniká napětí a divák může být frustrován. „Odrámování je perverze, která ironizuje funkci filmu, malířství, ba i fotografie (...) umění odrámování, přemístění úhlu, radikální excentricnosti hlediska, které mrzačí a vyvrhuje těla mimo rám a zaměřuje se na mrtvé, prázdné, sterilní zóny prostředí, je ironicko-sadistické.“⁵¹ Neuspokojený a frustrovaný pozorovatel má v takovém případě tendenci zaplnit vzniklý prázdný prostor a představovat si prostor mimo rám / rámeček. Zatímco u filmového obrazu je odrámování a vzniklá kompoziční anomálie vzápětí rozbita a napravena buď přerámováním, nebo použitím protizáběru, výtvarný obraz ponechává pozorovatele v nejistotě. Naznačený prostor mimo rám a znepokojující enigma s ním spjaté zůstanou v případě výtvarného obrazu navždy nezodpovězené - odrámování tak získává estetickou hodnotu a je vnímáno jako příznak určitého stylu.⁵²

⁵⁰ **Bonitzerův** pojem „*décadrage*“ je v knize *Obraz Jacquese Aumonta* používán jako „posunutý rámeček“ (v překladu Ladislava Šerého). **Helena Bendová** volí ve svém překladu kapitoly *Décagrades* z **Bonitzerovy** knihy *Décagrades (Peinture et cinéma)* raději pojem „odrámování“.

⁵¹ **BONITZER**, Pascal. „Odrámování“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 33.

⁵² Jako příklad odrámování ve výtvarném obrazu lze zmínit obraz *Las Meninas* (*Dvorní dámy*, 1656) **Diega Velázqueze** (viz výše zmiňovaný efekt *mise en abyme*), na kterém autor zobrazil sám sebe při práci na podobizně královského páru. Ten je ale mimo obraz, pozorovatel může vidět jen jejich odraz v malém zrcadle na zadní stěně. Pozornost na něj upoutávají pohledy zobrazených postav, které směřují ven z obrazu (viz Obrázek 45, III. Obrazová příloha).

V důsledku je u filmového obrazu odrámování účinnější než u obrazu výtvarného, protože filmový divák neustále očekává návrat k normálnímu centrování. „Proto je i dnes ve filmu posunutý rámeček chápán jako něco nenormálnějšího, ba přímo skandálnějšího, než v malířství nebo fotografii.“⁵³

1.3.3 TRANSSÉMIOTIZACE A TRANSGURALITA

Filmový teoretik a kritik André Bazin poukázal na skutečnost, že využitím malířského díla ve filmu je narušena jeho specifická percepce v čase i prostoru. Filmový tvůrce „analyzuje dílo, které je svou podstatou syntetické, ruší jeho jednotu a provádí novou syntézu, odlišnou od té, kterou zamýšlel malíř“⁵⁴.

Profesor na pařížské Sorbonne Nouvelle a mediální teoretik François Jost označil film zobrazující malířské dílo za tzv. pikto-film: „Specifičnost pikto-filmu spočívá v místě, jaké v něm zaujímá výtvarno nebo výtvarné dílo, ať už existující či nikoliv.“⁵⁵

Jost při zkoumání různých procesů integrace výtvarného obrazu do obrazu filmového upozorňuje, že výtvarný obraz je v takovém případě podřízen požadavkům filmových zákonitostí a ztrácí svoji znakovou podstatu prostřednictvím tzv. transsémiotizace. „Každá výtvarná citace či citace výtvarné aktivity je provázána sémiotickou transpozicí, transsémiotizací,

Příklad filmového odrámování nám může poskytnout Rivettův film *Krásná hašteřilka*, jenž tematizuje zrod stejnojmenného malířského díla, které ale není divákovi ukázáno. Obraz je vždy snímán zezadu, nebo je „omylem“ poodhalena jen jeho nepatrná část.

⁵³ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 158.

⁵⁴ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Čs. filmový ústav, 1979, s. 144.

⁵⁵ François Jost tak navazuje na svůj dřívější pojem „pikto-román“, což je „psané vyprávění utvářené prostřednictvím křížování, protínání a prodlužování vizuální série tvořené výtvarnými díly“. JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 5.

kteřá hloubí větší či menší rozestup, ve kterém se hrouť koncepce malířství i filmu.“⁵⁶

Další proces, který provází intervenci výtvarného obrazu do filmu, je transfiguralita. Tento pojem François Jost přejímá od francouzského kunsthistorika Georgese Roquea, jenž transfiguralitu definuje jako „studium transformací obrazu, a to nejenom ve ‘vlastním poli’, nýbrž také napříč jejich posuny do jiných polí“.⁵⁷

François Jost rozlišuje několik typů zapojení výtvarného obrazu v obrazu filmovém:

- transsémiotizace:
 - oživení, rozhýbání reprezentovaného,
 - zpochybnění výtvarného dispozitivu quattrocenta zmnožováním hledisek, pohybem kamery, montáží.
- transfiguralita:
 - reprezentativní pól – výtvarná reference je diegetizována a vstupuje do vyprávění jen jako způsob inscenace vyprávění,
 - narativní pól – výtvarno hraje roli ve vytváření, struktuře či organizaci vyprávění.

TRANSSÉMIOTIZACE

První Jostův modus transsémiotizace chápe „výtvarné dílo jako něco nehybného, přičemž narativní mnohoznačnost daného díla může být odstraněna jedině rozpohybováním“⁵⁸. Oživení statického obrazu a jeho zapojení do diegeze filmového obrazu (vytvoření zcela nových sémantických vztahů v rámci narace) může být vytvořeno buď filmovou animací, nebo

⁵⁶ JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 6.

⁵⁷ Tamtéž, s. 9

⁵⁸ Tamtéž, s. 9.

hereckou akcí, kdy herci kopírují kompozici výtvarného obrazu. Ukázkou ožvládnutého obrazu (tableau vivant) najdeme například ve filmu *Dívka s perlou* (*Girl with a Pearl Earring*, 2003) režiséra Petera Webbera. Ten se inspiroval stejnojmenným románem spisovatelky Tracy Chevalier popisující fiktivní příběh romantického vztahu mezi holandským barokním malířem Janem Vermeerem (herec Colin Firth) a jeho služebnou Griet (ztvárněná herečkou Scarlett Johansson). Právě ta se stává mistrovským modelem a předobrazem slavného obrazu *Dívka s perlovou náušnicí* (1665 - 67)⁵⁹, který je ve filmu transsémiotizován.

Druhý modus transsémiotizace pracuje s předpokladem, že pohyb je už zachycen v obraze, nejde tedy o „rozhýbání tématu“, ale o „rozhýbání samotného kinematografického dispozitivu“.⁶⁰ Pokud pohyb existuje přímo ve výtvarném díle, filmový tvůrce se pak snaží hledat „malířovo gesto“ a vyjádřit tuto dynamiku filmovými prostředky (především kamerou). Snaží se rozpohybovat výtvarný obraz, ale nehýbat přitom hlediskem jeho autora. Chce ukázat výtvarný obraz z jiné perspektivy, což nejčastěji docílí jeho fragmentarizací, horizontálními a vertikálními pohyby kamery, panorámováním, stříhem nebo montáží. „Transpozice výtvarných děl je spíše axiologickým a metaforickým operátorem než narativním zárodkem příběhu.“⁶¹ Jako příklad uvádí Jost film *Vášeň* (*Passion*, 1982) režiséra Jeana-Luca Godarda, který tematizuje různá výtvarná díla, například Tintorettův obraz *Bakchus a Ariadna*⁶² nebo malbu Francisca de Goyi *Třetí květen*⁶³ (přičemž kamera se pohybuje kolem živých obrazů i mezi nimi).

⁵⁹ Viz Obrázek 46 (II. Obrazová příloha).

⁶⁰ JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 12.

⁶¹ Tamtéž, s. 12.

⁶² Viz Obrázek 48 (II. Obrazová příloha).

⁶³ JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 12.

TRANSFIGURALITA

Transfiguralita na rozdíl od transsémiotizace nesouvisí se sémiotickou rovinou obrazu, ale je vnímána z diegetického hlediska (tedy podle toho, zda zasahuje do vyprávění, do fikčního světa filmu). První typ transfigurality nazval François Jost reprezentativním, kdy výtvarný obraz plní funkci „okrasu narativního“ – to znamená, nevstupuje do vyprávění a je úplně diegetizován (výtvarný obraz by se dal přirovnat k líčení v rétorice).⁶⁴ Jedná se o výtvarné obrazy, které ve filmu mají pasivní funkci dekorací nebo kulis a které nijak neovlivňují filmovou naraci. Jako dekorace například slouží van Goghovy obrazy ve snímku *Sny Akiry Kurosawy* (*Yume*, 1990), a to v epizodě nazvané *Vrány*, kdy si mladý student umění prohlíží umělcova díla v muzeu. Vzápětí se tyto výtvarné obrazy stávají kulisami, protože se student dostane do světa van Goghových maleb a prochází se v jeho obrazech (zde se už reprezentativní pól transfigurality prolíná s narativním a zároveň jsou výtvarné obrazy transsémiotizovány, rozhýbány). Obrazy coby dekorace a kulisy dotvářejí prostředí diegetického světa postav, potvrzují například jejich společenské postavení nebo vkus.

Druhý pól transfigurality je pojmenován narativní, a v tom případě výtvarný obraz naopak zasahuje do filmové narace, konstituuje ji a přetváří její strukturu: „výtvarno hraje roli ve vytváření, struktuře či organizaci vyprávění“.⁶⁵ Transfigurovaný výtvarný obraz vstupuje do vyprávění a ovlivňuje filmovou diegezi. Jako nejznámější a nejvíce ilustrativní příklad tohoto typu transfigurovaného obrazu lze uvést mnohokrát zfilmovaný slavný román Oscara Wildea *Obraz Doriana Graye*. V tomto příběhu výtvarný obraz určuje hlavní narativní linii a v podstatě přebírá funkci jedné z postav, když se

⁶⁴ Srov. Tamtéž, s. 9.

⁶⁵ Tamtéž, s. 9.

portrét hlavního hrdiny stane odrazem jeho duše, začne místo něho stárnout a zrcadlit jeho hříchy.⁶⁶ Další transfigurovaný výtvarný obraz, který zasáhl do filmové narace i diegeze, se objevil například v americkém snímku *Mr. Bean: Největší filmová katastrofa* (*Bean*, 1997) režiséra Mela Smitha. Herec Rowan Atkinson v tomto komediálním filmu coby „expert na umění“ zničí slavný obraz britského malíře Jamese McNeilla Whistlera *Aranžmá v šedé a černé: Portrét umělcovy matky* (1871), který je také známý pod názvem *Whistlerova matka*⁶⁷. Jeho pokusy o nápravu poničeného obrazu jsou příčinou dalších komediálních skečů a poté je odhalen „opravený“ obraz s primitivní kresbou Mr. Beana.

Jako ukázkový příklad využití všech uvedených typů transformace výtvarného obrazu do obrazu filmového může sloužit Greenawayův snímek *Rembrandtova Noční hlídka* (*Nightwatching*, 2007). Režisér Peter Greenaway má původně malířské vzdělání (studoval Walthamstow Art College), a svůj vztah k malířství ve svých filmech často demonstruje nejen výběrem tématu, ale i specifickým režiséřským rukopisem. Slavný obraz *Noční hlídka*⁶⁸ od Rembrandta van Rijna je ve filmu narativně transfigurován, slouží jako hybatel vyprávění. Malíř tento obraz tvoří v průběhu celého filmu a díky jeho tvorbě odhaluje zákulisní praktiky holandské domobrany v 17. století, která si zakázku objednala. Režisér kombinuje historická fakta se svéráznou interpretací obrazu - zatímco historici umění dosud spolehlivě určili jen některé z osmadvaceti zobrazených postav, Greenaway ve filmu rozplétá fiktivní příběh úkladné vraždy a seznamuje diváky postupně se

⁶⁶ Wildeův příběh byl nesčetněkrát zfilmován, mimo jiné už v roce 1916 režisérem Fredem W. Durrantem, roku 1945 Albertem Lewinem, roku 2004 Davidem Rosenbaumem nebo roku 2009 Oliverem Parkerem. Srov. URL: <http://www.imdb.com/find?s=all&q=dorian+gray> [cit. 2008-02-26].

⁶⁷ Viz Obrázek 47 (III. Obrazová příloha).

⁶⁸ Viz Obrázek 50 (Tamtéž).

všemi vyobrazenými postavami i jejich tajným sdělením, který malíř údajně do obrazu zašifroval. Obraz *Noční hlídka* je ve filmu také transsémiotizován, a to oběma způsoby, které rozlišuje François Jost. Nejzřetelnější jsou oba procesy ve scéně, kdy malíř odhalí hotové plátno, členové gardy jsou konfrontováni s obrazem a rozhořčeni svými skandálními podobiznami. Dochází zde k oživení a rozpohybování výtvarného obrazu - jednotlivé postavy jsou komponovány do živého obrazu⁶⁹, ale vzápětí se rozejdou a protestují proti malíři. Zároveň režisér transsémiotizuje obraz tím, že zpochybňuje výtvarný dispozitiv obrazu jeho fragmentarizací, a to v okamžicích jeho konfrontace s živými modely gardistů. Nejdříve plátno ukáže v celku (výtvarný obraz zaplňuje celou plochu filmového obrazu), poté přechází na detailní záběry a vybírá si jen jednotlivé výseky obrazu, přičemž používá různá hlediska, nájezdy kamery a rapidmontáž. Peter Greenaway navozuje atmosféru Rembrandtových obrazů také specifickým svícením, zdůrazňuje kontrasty světla a stínu, a imituje tak techniku šerosvitu, která je příznačná pro umělcova malířská díla.

⁶⁹ Tamtéž.

2 BIOGRAFICKÉ FILMY O VINCENTU VAN GOGHOVI

Teoretické poznatky z předchozích kapitol budou nyní aplikovány na filmy zobrazující skutečnou postavu - malíře Vincenta van Gogha. Ponechme stranou krátkometrážní, televizní a dokumentární filmy o tomto malíři, kterých bylo po celém světě natočeno nesčetné množství.⁷⁰ V této práci se zaměříme pouze na hrané celovečerní snímky, které tematizují život a dílo slavného malíře, jedná se tedy o žánr filmové biografie.

Určitou problematičnost exaktní definice žánru biografického filmu vyjádřil filmový teoretik zabývající se žánry a narativem ve filmu Glenn Man: „Zacházení s filmovou biografií jakožto s žánrem je stejně problematické, jako je zacházení s filmovou biografií jakožto zobrazením života samého.“⁷¹

Biografický neboli životopisný film (biographical film, filmic biography, biopic, biog) zobrazuje život významné osobnosti, a to z minulosti i současnosti. Vzhledem k nezachytitelnosti celého života bývá zobrazeno jen klíčové životní období nebo jednotlivé epizody propojené stejnou myšlenkou. Biografie by měla respektovat pravdivá fakta o životě zobrazované osobnosti a v maximální míře využívat svědectví a dokumenty, psané dějiny doby, biografie, deníky, noviny, obrazy, architekturu i módu.⁷² George F. Custen

⁷⁰ Pro představu lze nahlédnout do přílohy č. III, kde je uvedena statistika filmů zobrazujících Vincenta van Gogha. Jen do roku 1990 bylo o tomto malíři natočeno celkem 82 filmů, z toho 56 dokumentárních a 26 fikčních (z čehož jen dva jsou celovečerní filmové biografie, které nebyly natočeny pro televizi – *Žízeň po životě* a *Vincent & Theo*). In HEINICH, Nathalie. *The Glory of van Gogh: An Anthropology of Admiration*. Princenton, New Jersey: Princenton University Press, 1996, s. 100.

⁷¹ MAN, Glenn. *Editor's introduction*. In *Biography 23.1*, University of Hawai'i Press, 2000.

⁷² Srov. BERNARD - Jan; FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988, s. 502-503; LANDY, Marcia. „Biography“. In GRANT, Barry Keith. *Schirmer Encyclopedia of Film* (Volume 1). Schirmer Reference – Thomas Gale, 2007, s. 161.

dodává, že se musí jednat o život reálné historické osobnosti a musí být použito její pravé jméno.⁷³ Ke zfilmování života historické osobnosti vede filmové tvůrce nejčastěji její sláva a popularita, získaná moc, neobvyklý talent, ekonomický úspěch či patriotismus a národní zásluhy (nebo naopak negativně proslulé skutky).

Filmová biografie je často hybridní a multi-žánrová⁷⁴, z hlediska filmového žánru bývá biografie obsažena v diskuzích o historickém dramatu⁷⁵ a o tzv. dokudramatu. Carolyn Anderson se dále zmiňuje o subžánrech muzikálu, gangsterského filmu a westernu.⁷⁶ Kromě muzikálu, gangsterky a westernu poukazuje Steve Neale ještě na existenci subžánru ženského filmu (*Queen Christina, All This and Heaven Too*).⁷⁷ Marcia Landy výčet možných subžánrů filmové biografie ještě rozšiřuje a v *Schirmerově encyklopedii filmu* uvádí, že „hranice mezi biografii a ostatními žánry je proměnlivá, protože

⁷³ Srov. CUSTEN, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers University Press, 1992. s. 8.

⁷⁴ Srov. NEALE, Steve. „Biopics“. In *Genre and Hollywood*. Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 54.

⁷⁵ Historický film byl jedním z prvních filmových žánrů a filmová biografie existuje už od samotných počátků kinematografie. Biografie jako taková existovala dávno před vznikem filmu, potřeba zachycovat životy vrstevníků pro potomstvo je známá už z papyrusových svitků či dokonce z jeskynních maleb.

⁷⁶ „(...) biografie bavičů (*Funny Girl* [1968]), které mohou být spojeny dohromady a považovány za subžánr muzikálu, životy gangsterů (*Al Capone* [1959]), které sdílí charakteristiky gangsterských filmů, nebo osudy psanců (*Left-Handed Gun* [1958]), které se drží norem westernu.“

ANDERSON, Carolyn. „Biographical film“. In GEHRING, Wes D. *Handbook of American Film Genres*. Greenwood Press, 1988, s. 331-351.

⁷⁷ NEALE, Steve. „Biopics“. In *Genre and Hollywood*. Taylor&Francis e-Library, 2005, s. 54.

biografie může zahrnovat historický film, kostýmní drama, muzikál, melodrama, western, kriminální film, společenský film, dokument a další.⁷⁸

Žánr filmové biografie je závislý na sociálních, kulturních a ideologických změnách v rámci společnosti, ve které film vzniká. Jeho podobu určují ekonomické a technologické podmínky studia, styl režiséra, účast herecké hvězdy a v neposlední řadě slovo producenta, který často určuje strategie zobrazování subjektu a historie. „Klasická podoba filmové biografie je senzitivní na přímé i nepřímé formy cenzury, odstraňování nebo pozměňování citlivých dat o osobním životě subjektu jsou společným žánrovým rysem, který vyvolává kritiku o historické legitimitě.“⁷⁹

Vytvářením historické reality, její platností a pravdivostí ve filmové biografii se podrobněji zabývá George F. Custen, který mimo jiné uvedl, že „většina diváků se dívá na historii skrze objektiv filmové biografie“.⁸⁰ Filmová biografie je vždy postavena na realitě, která musela filmu předcházet, ovšem s touto skutečností je spojena otázka, do jaké míry je historická realita ve filmu zachována a do jaké míry film realitu dotváří. Filmoví tvůrci mají k dispozici většinou jen fragmenty ze života zobrazovaných osobností (jejich díla, dopisy, fotografie, deníky atd.) nebo sekundární zdroje (biografické romány, sepsané dějiny), a tak jsou vždy nuceni zobrazenou realitu dotvářet, upravovat. Do filmů vkládají „kompletně smyšlený materiál, jako jsou fiktivní

⁷⁸ LANDY, Marcia. „Biography“. In GRANT, Barry Keith. *Schirmer Encyclopedia of Film* (Volume 1). Schirmer Reference – Thomas Gale, 2007, s. 161.

⁷⁹ Tamtéž, s. 161.

⁸⁰ CUSTEN, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers University Press, 1992. s. 2.

„Přestože většina filmových biografii se netváří jako definitivní pravda o určité osobnosti nebo o historickém období, často jsou pro mnoho lidí jediným zdrojem informací, které kdy budou mít o historickém subjektu.“ Tamtéž, s. 7.

postavy, rozhovory a umělecká díla“, a to má za následek, že je „velmi složité rozlišovat fakta od fikce, dokonce i pro poučeného diváka“.⁸¹ David Thomson poukazuje na fakt, že filmová biografie je nejvíce ze všech filmových žánrů ovlivněna vždy aktuálními názory na historii a že se postupně ruší hranice mezi hraným a dokumentárním filmem - nynější filmové hybridy se pohybují mezi iluzí a autenticitou.⁸² Dodejme slovy Johna A. Walkera, že „dokonalá reprodukce minulosti je neuskutečnitelný ideál.“⁸³

Kromě kategorie historické reality a pravdivosti se v souvislosti s žánrem filmové biografie řeší i fenomén slávy a její konstrukce. George F. Custen označil tzv. „hollywoodský pohled na historii“, který je vytvářen studiovými biografickými filmy, za téměř monochromatický.⁸⁴ Určité zkresení zobrazované historie je podle Custena způsobeno hlavně konvencionalizovaným pohledem na slávu a strategickým najímáním hereckých hvězd studiovým systémem.

V následujících kapitolách budou analyzovány filmové biografie zobrazující život a dílo malíře Vincenta van Gogha, tedy reálné historické postavy. Jedná se celkem o čtyři hrané celovečerní filmy, které zobrazují slavného holandského malíře jako hlavní postavu filmu. Snímky jsou řazeny chronologicky, podle data jejich vzniku. Nejstarším z nich je film *Žízeň po životě (Lust for Life)*, který natočil roku 1956 hollywoodský režisér Vincente Minnelli s hercem Kirkem Douglasem v hlavní roli. Ostatní tři analyzované

⁸¹ WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 13.

⁸² Srov. THOMSON, David. „The Invasion of the Real People“. *Sight and Sound*, Winter 1977-78, s. 18.

⁸³ WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 14.

⁸⁴ Srov. CUSTEN, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers University Press, 1992. s. 3.

snímky jsou evropské provenience a také mnohem mladšího data. Dva pocházejí z 90. let – film *Vincent & Theo* amerického režiséra Roberta Altmana s Timem Rothem v roli malíře z roku 1990 a o rok mladší francouzský snímek *Van Gogh* s Jacquesem Dutroncem v hlavní roli od režiséra Maurice Pialata. Nejmladší filmová biografie s názvem *The Eyes of Van Gogh* vznikla v roce 2005 a režíroval ji americký divadelní režisér Alexander Barnett, který ve filmu také ztvárnil hlavní roli.

V analýzách uvedených čtyř snímků se zaměříme na reprezentaci malířství (respektive zobrazení výtvarných obrazů) a budeme zkoumat proces intervence výtvarného obrazu do obrazu filmového. Dále budeme analyzovat způsob zobrazení malíře v rámci specifického filmového žánru (tj. filmové biografie) v jednotlivých filmech.

2.1 ŽÍZEŇ PO ŽIVOTĚ (1956)

Snímek *Žízeň po životě* vychází ze stejnojmenného bestselleru amerického spisovatele Irvinga Stonea⁸⁵ z roku 1934. Literární předlohu adaptoval pro potřeby filmu Norman Corwin (scénář autora knihy byl posouzen jako nevyhovující). Prototextu se Corwin držel poměrně věrně, i když samozřejmě došlo ke krácení (vynechaná je například celá první kapitola popisující van Goghovy začátky v Londýně, kde byl zaměstnán v galerii svého strýce a později jako učitel). Film začíná až rokem 1878, kdy van Gogh předstupuje před komisi duchovních, která má rozhodnout o jeho osudu coby kazatele, a pokračuje jeho působením v belgickém regionu Borinage, kde pracoval jako misionář mezi chudými horníky. Irving Stone založil biografickou knihu na podrobném prozkoumání van Goghovy soukromé korespondence, využil především poznatky z dopisů vyměněných s malířovým bratrem Theem. Do knihy je zařazena autorova poznámka⁸⁶, ve které Stone hovoří o pravdivosti biografie a „je neústupný v tom, že jeho kniha je pravdivá“.⁸⁷ Autor v poznámce ospravedlňuje některé „technické volnosti“, kterých se dopustil - například nutnou rekonstrukci dialogů, zjednodušování (po celé Evropě použil měnovou jednotku frank), vynechání nedůležitých životních událostí, vytvoření několika scén (třeba setkání mezi

⁸⁵ Viz poznámka č. 8: Irving Stone (1903 – 1989) se specializoval na psaní biografí slavných osobností, kromě životního příběhu van Gogha zvěčnil osud renesančního umělce Michelangela Buonarrotiho (*The Agony and the Ecstasy*, 1961) nebo impresionistického malíře Camilleho Pissarra (*Depths of Glory*, 1985). Srov. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Irving_Stone [cit. 2010-03-01].

⁸⁶ Autorova poznámka. In STONE, Irving. *Žízeň po životě: Román o Vincentu van Goghovi*. Praha: Odeon, 1968, s. 510-511.

⁸⁷ WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 15.

van Goghem a Cézannem, které Stone sice nemohl doložit důkazy, ale o jehož „pravděpodobnosti byl přesvědčen“), nebo dokonce „ryzí smyšlenky“ (scéna s Májou).⁸⁸

Režisér Vincente Minnelli natočil film spolu s Georgem Cukorem (ten ale není oficiálně uveden v titulcích)⁸⁹ pro studio MGM a Loew's ve formátu CinemaScope⁹⁰ v poměru 2,35:1. Lokace natáčení byly vybírány podle skutečných míst, ve kterých se Vincent van Gogh v průběhu svého života vyskytoval. Natáčelo se v Holandsku a v belgickém Borinage, kde van Gogh vyrůstal a kde se rozhodl stát se malířem, dále ve francouzském Arles, kde van Gogh strávil podstatnou část svého tvůrčího období a kde vznikly například jeho slavné obrazy slunečnic a zdejší provensálské krajiny, nebo například v psychiatrické léčebně v St. Rémy, kde byl malíř na sklonku života hospitalizován.

Film získal několik prestižních filmových ocenění. Na Zlaté glóby byl nominován v kategoriích nejlepší film – drama, nejlepší režie a nejlepší herec v hlavní i vedlejší roli, přičemž cenu získal Kirk Douglas za nejlepší herecký výkon v hlavní roli. Douglas byl také oceněn newyorskými filmovými kritiky

⁸⁸ Srov. Autorova poznámka. In STONE, Irving. *Žízeň po životě: Román o Vincentu van Goghovi*. Praha: Odeon, 1968, s. 510-511.

⁸⁹ Vincente Minnelli (1903-1986) přišel do Hollywoodu z Broadwaye a pro studio MGM v čele s Arthurem Freedem natáčel především muzikály (jeho nejslavnějším muzikálem válečného období byl film *Setkáme se v St. Louis*, 1944). Dělal také choreografie pro Busby Berkeleyho, později se specializoval na melodramata a komedie. Podobný osud měl režisér George Cukor (1899-1983), který také začínal na divadle a pracoval pro MGM, zpočátku se zaměřoval na literární adaptace (*David Copperfield*, 1935), poté točil ztřeštěné komedie (*Prázdniny*, 1938) a muzikály (*Zrodila se hvězda*, 1954) pro Warner Bros. Srov. THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN, 2007; URL: <http://www.imdb.com/name/nm0591486/bio> a <http://www.imdb.com/name/nm0002030/bio> [cit. 2010-03-10].

⁹⁰ Systém CinemaScope se používal v letech 1953 až 1967, širokoúhlé filmy byly natáčeny pomocí anamorfotických objektivů.

(NYFCC Award), ale nominaci na Oscara neproměnil, tuto trofej získal Anthony Quinn za herecký výkon ve vedlejší roli (v roli malíře Paula Gauguina se objevil na plátně pouze na osm minut). Dále byl film nominován na Oscara v kategoriích nejlepší adaptovaný scénář a nejlepší výprava, dekorace a barva.⁹¹

Snímek se nestal kasovním úspěchem a tehdejší filmoví kritici reagovali na film poměrně rozporuplně (negativní reakce přišly hlavně z řad levicových intelektuálů – výtvarných umělců, historiků a kritiků). Jedním z největších kritiků-odpůrců Minnelliho filmu byl spisovatel, básník a filmový kritik Parker Tyler, který ve své recenzi nazvané „Lust for lifelikeness“ označil film za „plochý“ a Douglasovo vystoupení za „těžkopádné“.⁹²

2.1.1 ZOBRAZENÍ VINCENTA VAN GOGHA VE FILMU

Vincenta van Gogha ztvárnil ve filmu herec Kirk Douglas, který se na roli připravoval čtením malířovy dochované korespondence. Na základě van Goghových dopisů vytvořil herec (podle vlastních slov) interpretaci postavy malíře jako „latentního homosexuála“⁹³, ale na tehdejší dobu kontroverzní charakteristika zůstala kvůli hollywoodskému Produkčnímu kódu⁹⁴ pouze implicitní. Tento etický kodex také zapříčinil, že se ve filmu neobjevilo

⁹¹ Srov. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0049456/awards> [cit. 2010-03-19].

⁹² Srov. TYLER, Parker. „Lust for lifelikeness“. In *Sex Psyche Etcetera in the Film*. Aylerbury: Pelican Books, 1971, s. 152-158.

⁹³ ANDERSON, Carolyn. „Biographical film“. In GEHRING, Wes D. *Handbook of American Film Genres*. Greenwood Press, 1988, s. 335.

⁹⁴ Produkční kód (nazýván také Haysův kodex) byl soubor mravnostních předpisů, které vydalo Sdružení amerických filmových výrobců (MPAA) v roce 1930 jako určitý druh filmové autocenzury (především aby se vyhnuli ještě přísnější cenзуře zvnějšku). Produkční kód vytyčil konzervativní etické standardy týkající se hlavně zločinu, sexu a násilí, zrušen byl až v roce 1967. Srov. THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN, 2007, s. 224-225.

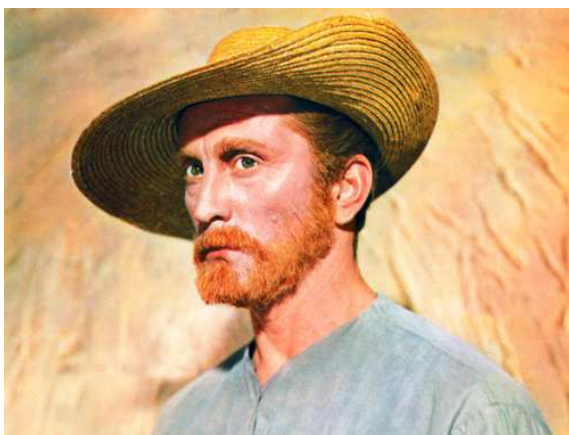
skutečné povolání Christiny (malířovy družky v Haagu, říkal jí Sien), která se živila prostitucí, ve filmu *Žízeň po životě* bylo zmíněno jen její povolání pradleny.

Douglas byl velkým obdivovatelem van Goghova díla⁹⁵ a usiloval o práva k Stoneově románu, který chtěl adaptovat v jeho vlastní produkční společnosti Bryna. Když zjistil, že práva už vlastní MGM, usiloval alespoň o získání hlavní role. Douglas hrál do té doby především ve westernech, krimi filmech a kostýmních dramatech, kde ztělesňoval převážně egocentrické a virilní postavy. Charakter zneuznaného malíře, který celý svůj život podřídil jen myšlence umění, který byl finančně závislý na svém bratrovi, žil v bídě a společenské izolaci a který údajně trpěl psychickou nemocí, byl pro Douglase novou a nečekanou hereckou výzvou. Jeho důkladná příprava na roli nespočívala jen ve studiu malířových dopisů, Douglas také podrobně zkoumal umělcova díla v muzeích a dokonce navštěvoval hodiny malířství, aby mohl ve filmu věrohodně nanášet barvu na plátno.⁹⁶

Douglas byl v době natáčení téměř čtyřicetiletý, což zhruba odpovídalo skutečnému věku malíře, který zemřel ve svých 37 letech (i když podle dochovaných svědectví vypadal mnohem starší). Aby byl malíři co nejvíce podobný po fyzické stránce, nechal si Douglas ostříhat vlasy velmi nakrátko, nechal si narůst neupravený plnovous (obojí měl obarvené do zrzava) a nosil stejné oblečení a klobouky, v jakých se malíř portrétoval:

⁹⁵ Kirk Douglas byl synem chudých ruských přistěhovalců židovského původu a po nabytí slávy a finančních prostředků se rád obklopoval uměleckými díly, svůj dům vyzdobil obrazy Marca Chagalla, Pablo Picassa nebo Maurice de Vlamincka. Srov. WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 41.

⁹⁶ Srov. Tamtéž, s. 41.



Kirk Douglas v roli van Gogha / Obrázek 1 Vincent Van Gogh: *Self-Portrait with Straw Hat* (1887, Paris)

Díky velké oblibě van Gogha portrétovat sám sebe⁹⁷, se nám dochovalo několik desítek jeho podobizen, ze kterých si lze udělat představu, jak malíř vypadal, ale i jak sám sebe v různých životních obdobích viděl. Douglasovi se podařilo poměrně věrně vystihnout podobu malíře a ve svých pamětech vzpomíná na situace, kdy natáčeli na autentických místech, a místní pamětníci se křížovali a říkali: „On se vrátil.“ Herec také uvedl, že se do role vžíval natolik, až bylo obtížné rozlišit skutečný život od života před kamerou: „Cítil jsem, že překračuji určitou mez, byl jsem v kůži van Gogha. Nejenom, že jsem jako on vypadal, ale byl jsem také ve stejném věku jako on, když spáchal sebevraždu.“⁹⁸

Kirk Douglas sice dokázal přesvědčivě ztvárnit malířovu rozpolcenou povahu a jeho záchvaty vzteku a šílenství, ale téměř vůbec neukázal divákovi druhou stránku van Goghovy osobnosti. Ve filmu nezbyl téměř žádný prostor pro prezentaci malířových intelektuálních kvalit – Vincent van

⁹⁷ Někteří historici (a historičky) připisují tento jev spíše faktu, že malíř neměl finanční prostředky na to, aby si mohl každý den dovolit platit modely.

⁹⁸ Tamtéž, s. 41. John A. Walker cituje z Douglasovy autobiografické knihy *The Ragman's Son* (1988) a z biografie Michaela Munna nazvané *Kirk Douglas* (1985).

Gogh byl například vzdělaný v historii umění (vyučil se obchodníkem s uměleckými předměty ve strýcově pobočce pařížské firmy Goupil & Cie v Haagu), v teologii (rok se v Amsterdamu intenzivně připravoval na přijímačky na teologickou fakultu), zajímal se o teorii barev, hodně četl klasickou literaturu (nějakou dobu pracoval jako knihkupec a jako učitel) a dokázal plyně mluvit i psát několika jazyky (kromě rodné holandštiny ovládal francouzštinu, angličtinu a němčinu).

Přes veškerou snahu tvůrců filmu vystihnout historickou skutečnost o malíři pravdivě a realisticky (prostřednictvím dobových kostýmů, autentických natáčecích lokací nebo podrobného studia malířovy korespondence), se vyskytly nesouhlasné názory odborníků ohledně historické pravdivosti. Umělecký kritik, spisovatel a malíř John Berger dokonce uvedl, že „tento film byl překroucením pravdy“. Berger považoval van Gogha „za bystrou, inteligentní a vzdělanou osobnost, ne za blázna“ a jeho sebevraždu vysvětloval jako racionální akt a ne projev šílenství, „nicméně masová kultura preferující stereotyp malíře coby šílence potlačuje racionalitu jeho umění i racionalitu jeho rozhodnutí spáchat sebevraždu“.⁹⁹

To, že je ve filmu akcentována jen jedna stránka malířovy osobnosti (důraz je kladen na jeho psychickou nemoc a emoční labilitu), nekritizoval jen John Berger, ale i další odborníci. Například feministicky orientovaná historička umění Griselda Pollock¹⁰⁰, která mimo jiné upozorňovala i na sociální a historické faktory, které vedly k malířovu odcizení a společenské izolaci. Levicová kritika přisuzovala malířovu předčasnou smrt vnějším

⁹⁹ Tamtéž, s. 47. Walker vychází z Bergerovy statě „The myth of the Artist“ In *Artist, Critic, Teacher* (1959).

¹⁰⁰ Griselda Pollock se věnovala životu a dílu Vincenta van Gogha soustavně, v roce 1980 obhájila disertační práci s názvem *Vincent Van Gogh and Dutch Art: A reading of his notions of the modern*. Srov. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Griselda_Pollock [cit. 2010-03-19].

společenským podmínkám, kapitalistickému módu produkce a sociálního pořádku.¹⁰¹ Francouzský divadelník a prokletý básník Antonin Artaud tuto skutečnost dokonce vyjádřil ve své básni, podle jeho názoru malíře „zasebevraždila“ společnost.¹⁰²

2.1.2 TRANSFORMACE VÝTVARNÝCH OBRAZŮ VINCENTA VAN GOGHA DO FILMU

Vincente Minnelli je podle Johna Walkera respektovaný filmovými historiky jako řemeslně zručný (i když průměrný) režisér s opulentním vizuálním stylem.¹⁰³ Ve filmu *Žízeň po životě* má použitý vizuální styl připomínat van Goghovy obrazy, tvůrci se snažili kopírovat rozdílnou atmosféru výtvarných děl z různých období malířova života. Tmavé a realisticky pojaté obrazy ze severu (Holandsko, Belgie, Anglie) kontrastují s expresionisticky laděnými obrazy plnými zářivých barev z jihu (Francie). Tento kontrast působí na diváka i prostřednictvím filmového obrazu - převážně temné a pochmurné záběry byly natočeny v Holandsku a Belgii, kde umělec trávil své dětství a mládí (a na které vzpomínal jako na neradostné). Zatímco větší část své krátké malířské kariéry¹⁰⁴ pak strávil van Gogh v jižní Francii, kde také vznikly filmové obrazy prozářené středomořským sluncem a světlými tóny. Do týmu uměleckých poradců filmu patřil Cedric Gibbons, E. Preston Ames a Hans Peters, na natáčení dohlížel

¹⁰¹ Srov. WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 47.

¹⁰² Artaudova slavná báseň-esej *Van Gogh aneb Zasebevražděný společností* (*Van Gogh ou le Suicidé de la société*, 1947) byla přeložena do češtiny až roku 1993. Srov. URL: http://cs.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud [cit. 2010-03-19].

¹⁰³ Srov. WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993, s. 41.

¹⁰⁴ Van Goghova malířská kariéra byla poměrně krátká - trvala pouze jedno desetiletí, než malíř dobrovolně ukončil v sedmatřiceti letech svůj život.

uznávaný historik umění John Rewald, kunsthistorik německého původu, který se specializoval na impresionismus a post-impresionismus.

Výtvarné obrazy jsou do filmu transformovány různými způsoby. Nejčastější způsob integrace výtvarného obrazu do filmu je transsémiotizace obrazu pomocí záběru na reprodukci přes celý filmový obraz. Tvůrci použili barevné fotografie van Goghových výtvarných děl, které zhotovili kameramani filmu F. A. Young a Russel Harlan (celkem nafotili kolem 200 originálních obrazů v různých galeriích a muzeích).¹⁰⁵ Pořízení fotografií bylo dalším důvodem pro výpady kritiků, Parker Tyler napadl hodnotu fotografovaných obrazů: „Představa, že barevná fotografie může jen vzdáleně připomínat pravý optický dopad van Goghových maleb, je klamný“.¹⁰⁶

Hned první záběr filmu je tvořen transsémiotizovaným obrazem *Rozsévač při zapadajícím slunci* (*The Sower*, 1988)¹⁰⁷, který vyplňuje celý filmový obraz, ale zároveň je fragmentarizován. Výtvarný obraz není ukázán celý, kamera zabírá jen jeho část, a obraz je tím pádem odrámován. Původní pevný rám výtvarného obrazu je destruován a nahrazen pohyblivým rámcem filmového obrazu. Režisér si vybírá jen výsek výtvarného obrazu, ukazuje jen jeho centrální část (což pravděpodobně souvisí s širokoúhlým formátem

¹⁰⁵ Van Goghův synovec, který vlastnil největší sbírku malířových obrazů v Holandsku, odmítl s filmaři spolupracovat, protože se mu nelíbil scénář. Některé fotografie výtvarných obrazů tak musely být pořízeny tajně. Srov. Tamtéž, s. 43.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 46.

¹⁰⁷ K motivu zobrazení rozsévače se malíř několikrát vracel, původně se inspiroval kresbou Jeana-Françoise Milleta, když roku 1981 podle jeho kresby stvořil lavírovanou perokresbu. Později v Arles namaloval olejem na plátno několik různých verzí *Rozsévače*, přičemž už došlo k posunu a vlastní interpretaci (za nejzdařilejší považoval van Gogh právě poslední verzi, kterou použil Vincente Minnelli pro úvodní záběr filmu a jako pozadí pro titulkovou sekvenci). Srov. BEAUJEAN, Dieter. *Vincent van Gogh*. Praha: Slovart, 2006, s. 74-75.

filmu), a tím ořezává jednu z nejdůležitějších částí kompozice výtvarného obrazu – postavu rozsévače:



Obrázek 2 Vincent van Gogh: *The Sower* (1888, Arles)



Úvodní záběr filmu – výtvarný obraz transsémiotizovaný přes celý filmový obraz

Další transformací obrazu je jeho barva, film byl natočen pomocí techniky Metrocoloru a barvy jsou deformovány i působením času. Kamera nejdříve staticky zabírá vybranou část výtvarného obrazu (respektive část jeho reprodukce) a potom se pomocí zoomu zaměří jen na velký detail slunce, jenž vytvoří pozadí pro titulky s obsazením filmu, které jsou jakoby malované štětcem. Výtvarný obraz *Rozsévač při zapadajícím slunci* se v úvodní

titulkové sekvenci neocitl náhodou, **Vincente Minnelli** s ním později pracuje jako s významným motivem. Kromě postavy rozsévače zobrazoval **van Gogh** podle předloh od **Jeana-Françoise Milleta** později také postavy ženců. Postava žence coby symbolu smrti tvoří protiklad k postavě rozsévače, symbolizujícího naopak život a plodnost.¹⁰⁸

Zmínka o postavě žence se objeví ke konci snímku, kdy je malíř hospitalizován v léčebně pro duševně choré v Saint-Rémy. Zatímco maluje obraz *Obilné pole za nemocnicí sv. Pavla se žencem (Wheat Field Behind Saint-Paul Hospital with a Reaper)*, mluví s ošetřovatelkou o přidané postavě žence, která podle něj symbolizuje smrt.¹⁰⁹ Tento obraz je znovu transsémiotizován v samotném závěru filmu – ve chvíli, kdy sám sebou postřelený **van Gogh** zemře. Obraz s postavou žence je zde (podobně jako na začátku filmu obraz rozsévače) zabírán přes celý filmový obraz a zároveň je ještě jednou zopakován dialog malíře s ošetřovatelkou.¹¹⁰ Následuje oddálení objektivu kamery na vícero **van Goghových** obrazů, které jsou poskládány vedle sebe jako mozaika. Závěrečná titulková sekvence se potom odehrává na pozadí detailu slunce z obrazu *Obilné pole za nemocnicí sv. Pavla se žencem* (opět analogicky k úvodní titulkové sekvenci, kde byl zobrazen detail slunce z výtvarného obrazu *Rozsévač při zapadajícím slunci*).

¹⁰⁸ **Vincent van Gogh**: „...lidé jsou obilím, které je koseno. Ale tato smrt není nijak tragická. Odehrává se v plném světle, ve slunci, které všechno zalévá krásným zlatistým světlem.“ **NOVÁK**, Luděk. *Vincent van Gogh*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 30.

¹⁰⁹ **Vincente Minnelli** použil obraz s postavou žence záměrně, je to odkaz na biblickou metaforu smrti coby žence s kosou.

¹¹⁰ Filmový dialog ošetřovatelky a **van Gogha**: „Je to krásné. Ale ten žnec, ten je imaginární? V poli žádný není.“ / „Je to jen nějaký muž, který se v tom vedru snaží dokončit svou práci. Je to symbol smrti.“ / „Nezdá se jako smutná smrt.“ / „Ne není, sestro, odehrává se to v jasném denním světle, slunce všechno zalévá světlem čistého zlata.“



Obrázek 3 Vincent van Gogh: *Wheat Field Behind Saint-Paul Hospital with a Reaper* (1889, Saint-Rémy)

Výtvarné obrazy, které jsou transformovány do filmu tak, že zaplňují celý prostor filmového obrazu, splňují druhý typ Jostovy transsémiotizace – tedy „zpochybňují výtvarný dispozitiv quattrocenta množováním hledisek, pohybem kamery, montáží“¹¹¹. Takový výtvarný obraz je nutně odrámován, zvětšen a z hlediska divácké percepce přebírá vlastnosti filmového obrazu. Filmová diegeze je v těchto okamžicích narušena, výtvarný obraz zastavuje filmový děj a jen doplňuje naraci, působí jako „okrasa narativního“¹¹², tedy spadá do reprezentativního módu transfigurality. **Vincente Minnelli** používá ve filmu výtvarné obrazy zaplňující celý filmový obraz poměrně často (zachytil jich tak desítky), přičemž jejich sémiotická transpozice je docílena pomocí panorámování, nájezdu kamery na detail v centru obrazu, nebo naopak oddalováním kamery z velkého detailu na celek. Tyto statické záběry

¹¹¹ JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 9.

¹¹² Tamtéž, s. 9.

na výtvarná díla (respektive jejich reprodukce) jsou mnohdy řazeny paralelně k záběrům na analogickou krajinu či tableaux vivants. Zmíněným způsobem režisér transsémiotizoval například tyto obrazy¹¹³:

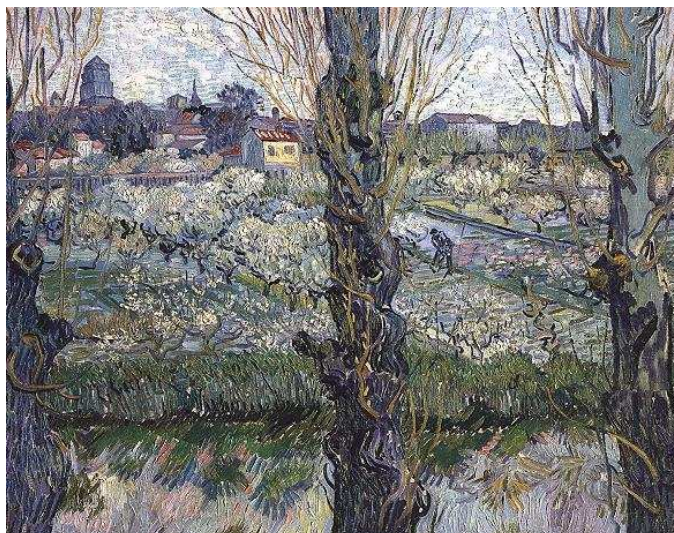


Obrázek 4 Vincent van Gogh: *Gordina de Groot, Head* (1885, Nuenen)



Obrázek 5 Vincent van Gogh: *On the Outskirts of Paris* (1887, Paříž)

¹¹³ Jedná se pouze o výběr transformovaných výtvarných obrazů přes celý filmový obraz, režisér jich ve filmu použil mnohonásobně více. Obrazy jsou seřazeny chronologicky podle pořadí, ve kterém se objevují ve filmu. Tvůrci snímku zároveň dodržovali chronologii jejich vzniku, obrazy tak reprezentují různá období, používané malířské techniky a měnící se náměty v malířské tvorbě Vincenta van Gogha.



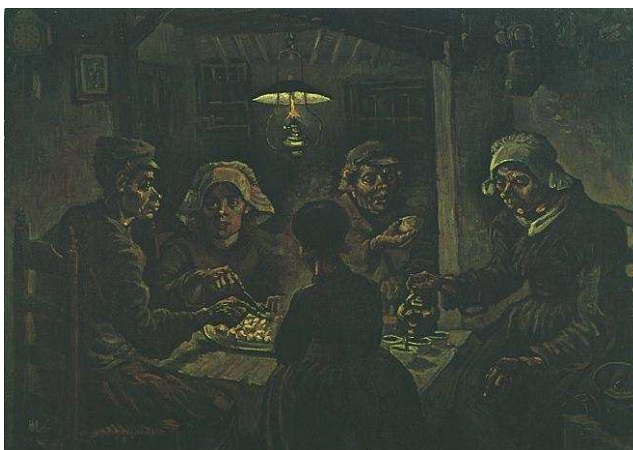
Obrázek 6 Vincent van Gogh: *Orchard in Blossom with View of Arles* (1889, Arles)



Obrázek 7 Vincent van Gogh: *Wheat Field with Cypresses* (1889, Saint-Rémy)

Ve filmu se několikrát vyskytuje i první typ transsémiotizace, tedy oživení, rozhýbání výtvarného obrazu. Minnelli často vytváří mizanscénu velmi podobnou výjevům na van Goghových výtvarných obrazech. Herci jsou typově podobní zobrazeným (a často anonymním) postavám, mají stejné oblečení a jsou analogicky rozmístěni v prostoru. Pomocí svícení a ostatních filmových prostředků je vytvořena situace velmi podobná té, která je vyobrazena na van Goghových obrazech. Oživé obrazy (tableaux vivants) jsou zapojeny do filmové diegeze a mezi postavami jsou vytvořeny nové sémantické vztahy. Některé postavy zůstávají i ve filmu anonymní, stejně

jako byly ve výtvarných obrazech, a mají za úkol pouze ilustrovat průřez van Goghovou tvorbou, jako třeba postavy ze známého obrazu *Jedlíci brambor* (*The Potato Eaters*):



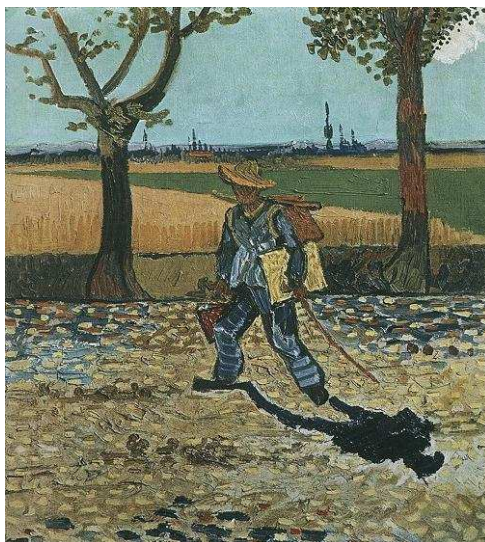
Obrázek 8 Vincent van Gogh: *The Potato Eaters* (1885, Nuenen)



Záběr z filmu – tableau vivant

Dalším druhem tzv. tableaux vivants jsou výtvarná díla, která se neobjeví fyzicky ve filmovém obraze, ale která jsou v něm přítomna jen implicitně. Jsou to takové výtvarné obrazy, jimiž se filmoví tvůrci pouze inspirovali. Autentickou atmosféru van Goghových obrazů navozují filmové obrazy, které mají podobnou kompozici, dotvořenou specifickým svícením, dobovými rekvizitami nebo herci a herečkami v oblečení a situacích kopírujících postavy ve výtvarných obrazech Vincenta van Gogha. Příkladem filmového obrazu, který je evidentně inspirován výtvarným obrazem, může být záběr na

Kirka Douglase jdoucího v roli malíře tvořit do plenéru. Herec je podobně oblečen, na hlavě má typický slamák, v ruce drží plátno a na zádech má batoh se složeným stojanem stejně jako malíř na svém autoportrétu. Podobně jako na výtvarném obraze jde i ve filmu po cestě lemované stromy:



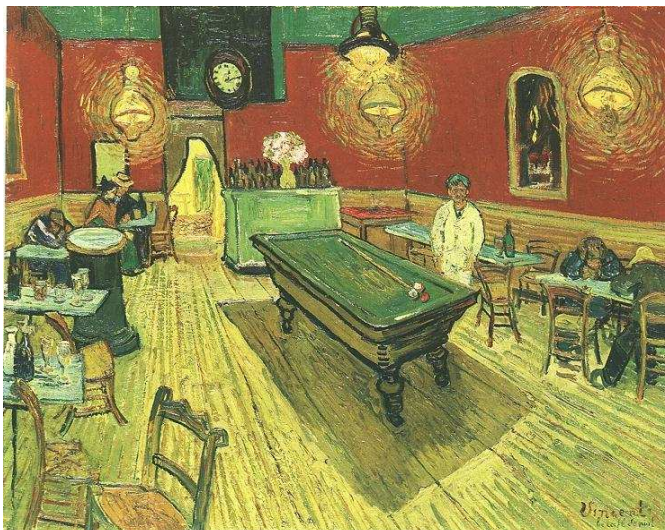
Obrázek 9 Vincent van Gogh: *Painter on His Way to Work* (1888, Arles)



Záběr z filmu - inspirace výtvarným obrazem - viz Obrázek 9 Vincent van Gogh: *Painter on His Way to Work* (1888, Arles)

Obraz *Noční kavárna na náměstí Lamartine v Arles* (*The Night Café in the Place Lamartine in Arles*) se ve filmu objeví ve formě výtvarného obrazu jako fyzického předmětu až mnohem později, než filmový obraz, který se mu svou stylizací nápadně podobá. Filmový obraz inspirovaný tímto výtvarným

obrazem je nasazen v jiné situaci, než v jaké původně malba vznikla (filmový obraz tedy neukazuje proces tvorby výtvarného obrazu jako obvykle):



Obrázek 10 Vincent van Gogh: *The Night Café in the Place Lamartine in Arles* (1888, Arles)

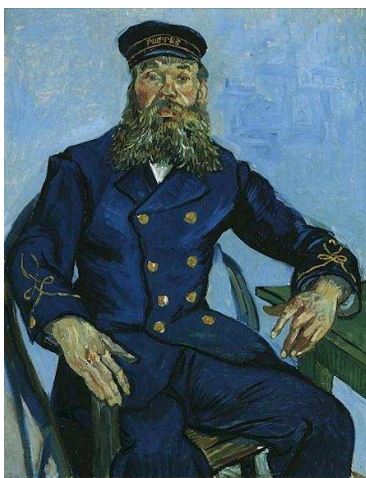


Záběr z filmu - inspirace výtvarným obrazem – viz Obrázek 10 Vincent van Gogh: *The Night Café in the Place Lamartine in Arles* (1888, Arles)

Kromě bezejmenných postav z van Goghových obrazů, které mají funkci pouze ilustrovat malířovu tvorbu ve formě tableaux vivants, existují ve filmu i postavy, které jsou naopak začleněny do filmové narace¹¹⁴, nebo je jim

¹¹⁴ Do filmového vyprávění tvůrci začlenili například postavu hospodského z obrazu *Noční kavárna na náměstí Lamartine v Arles*, který prostřednictvím výlevu nespokojenosti sděluje divákovi fakt, že je u něj v podniku Vincent van Gogh stálým zákazníkem, pije každý den do ranních hodin a dluží mu peníze.

dokonce přiřčena nová identita¹¹⁵. Třetí kategorií jsou samozřejmě postavy, které van Gogh portrétoval a jejichž jména se nám dochovala. Jedná se například o správce pošty v Arles Josepha-Étienna Roulina, kterého malíř portrétoval opakovaně (stejně jako jeho ženu a děti). Filmová postava Roulina je opět velmi podobná muži z obrazu - původem irský herec Niall MacGinnis je identický typ, má na sobě stejnou modrou uniformu s pošťáckou čepicí a dlouhý plnovous:



Obrázek 11 Vincent van Gogh: *Portrait of the Postman Joseph Roulin* (1888, Arles)



Záběr z filmu - pošťák Roulin (herec Niall MacGinnis)

¹¹⁵ Viz například níže zmíněnou postavu rybářovy ženy z výtvarného obrazu *Rybářova žena na pláži*, která je nahrazena filmovou postavou Christiny, tehdejší skutečnou družkou malíře.

Výtvarné obrazy v analyzovaném filmu často hrají zdánlivě pasivní funkci, kterou by François Jost označil za reprezentativní transfiguralitu. Obrazy v takovém případě nejčastěji visí na zdech jako dekorace, jsou plně diegetizovány, ale přesto nám sdělují důležité informace o postavách. Zdi v domácnostech bohatých příbuzných Vincenta van Gogha jsou dekorovány rodinnými portréty a obrazy starých mistrů. Výtvarné obrazy v galerii a v domácnosti Thea van Gogha divákovi naznačují, že se bratr malíře živí prodejem uměleckých děl, aniž by tento fakt musel být explicitně vysloven. Později je ve filmu jeho dům zaplněn výtvarnými obrazy van Gogha, za které mu Theo posílal měsíční plat.

Další plně diegetizované výtvarné obrazy se ve filmu vyskytnou například v sekvenci z pařížské galerie, kde se koná jedna z prvních výstav impresionistů. Zatímco veřejnost i kritici jsou pobouřeni, van Gogh si v galerii konsternovaně prohlíží díla svých současníků (Claude Monet, Paul Cézanne, Camille Pissarro, Edgar Degas, Paul Gauguin a další), se kterými se později osobně seznámil a kteří významně ovlivnili jeho malířský styl.

Pokud se zaměříme konkrétně na výtvarné obrazy pocházející z dílny Vincenta van Gogha, tak zjistíme, že jsou ve filmu transfigurovány nejen reprezentativně, ale i narativně. Reprezentativní funkci mají například na začátku filmu, kdy jsou kresby rozvěšené po chatrči v belgickém Borinage, ve které bydlí zbídačený van Gogh. Zároveň tyto kresby demonstrují (jakoby mimochodem) skutečnost, že neúspěšný misionář začal kreslit a informují diváka o počátku jeho malířské kariéry. Dalším příkladem reprezentativní transfigurality výtvarných obrazů do filmu jsou známé obrazy slunečnic, které malíř vytvořil v Arles. Ve filmu se objeví jen jako dekorace stěn pokoje (a tedy okrasa narativního), který van Gogh připravil ve svém Žlutém domě pro příjezd Paula Gauguina.

Van Goghovy kresby a malby, které jsou rozvěšené po zdech a které se povalují všude po pronajatých pokojích, se objevují v průběhu celého filmu. Nejdříve se jedná o jednoduché kresby a náčrty tužkou, později v Haagu pod vedením strýce **Antona Mauveho**¹¹⁶ začíná van Gogh používat akvarely a na vrcholu jeho tvůrčí činnosti se potom jedná především o malby olejovými barvami na plátno.

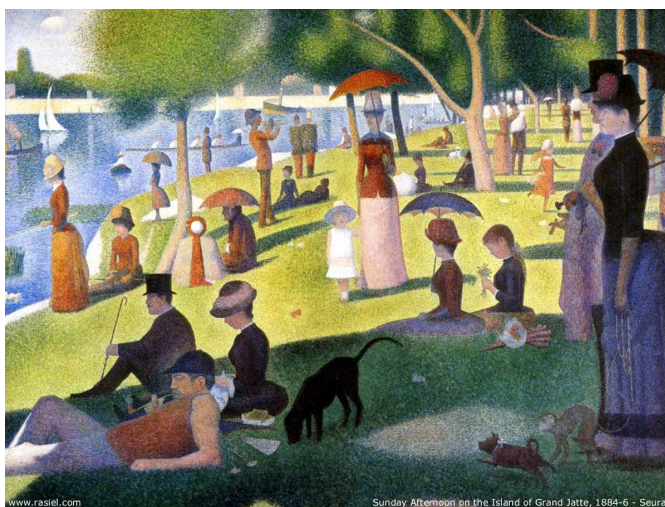
Dalším typem transformace výtvarných obrazů do filmového obrazu je zachycení procesu jejich tvorby malířem (hercem). Nedokončené obrazy musely být vytvořeny speciálně pro film a jsou transsémiotizovány v různých stádiích rozpracovanosti. Reprodukce van Goghových kreseb a maleb vytvořil pro tento film americký umělec a učitel malířství **Robert Andrew Parker**, který i později pracoval pro film a divadlo.¹¹⁷ Vznik výtvarného obrazu před filmovou kamerou je zajímavý především z hlediska času. Film může díky svému temporálnímu charakteru zachytit proces tvorby (i když nejčastěji jen ve zkratce), a vyjádřit tak povahu umělce i jeho vztah k malbě, nebo například způsob nanášení barev na plátno. Poslední zmiňovaná kategorie je obzvláště charakteristická pro malby van Gogha, jehož malířský rukopis proslul pastózním způsobem nanášení barev a jednotlivé tahy štětcem vyjadřují malířovy emoce. Ernst Hans Gombrich popisuje van Goghovu malířskou techniku následovně: „Van Goghovy tahy štětce nám napovědí

¹¹⁶ Holandský malíř **Anton Rudolf Mauve** (1838 - 1888) byl jednou z vůdčích osobností tzv. haagské školy - skupiny malířů působící v letech 1870 – 90 v Haagu, která byla ovlivněna francouzskou Barbizonskou školou, prosazovala realismus, klasickou malbu a návrat k přírodním motivům. **Mauve** byl strýc **Vincenta van Gogha** a významně formoval začátky jeho malířské kariéry v Haagu. Srov. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Hague_School [cit. 2010-03-21].

¹¹⁷ **Robert Andrew Parker** vytvořil například scénu pro operu **Williama Schumana** v newyorském Muzeu moderního umění, ilustroval poezii **Wilfreda Owena** pro film *The Days of Wilfred Owen* nebo básníka **Keitha Douglase** pro film *How to Kill*, dále navrhoval kostýmy a scénu pro taneční skupinu **Crow's Nest**. Srov. URL: <http://www.davisandlangdale.com/Pages/RobertAndrewParker.html> [cit. 2010-03-15].

leccos o jeho duševním stavu. Žádný umělec před ním nikdy nepoužil tohoto prostředku s takovou důsledností a účinností.“¹¹⁸ Sám malíř se kdysi v jednom ze svých dopisů vyjádřil takto: „Emoce jsou někdy tak silné, že člověk pracuje, aniž si je vědom, že pracuje... a tahy štětcem přicházejí v takovém sledu a logické jasnosti myšlenek jako slova v řeči nebo v dopisu.“¹¹⁹

Zkoumáme-li zachycení procesu tvorby výtvarného obrazu, zajímavé je van Goghovo pařížské období, kdy se seznámil mimo jiné s Georgesem Seuratem. Seuratův slavný obraz *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte* (*Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*) je ve filmovém obraze odrámovaný a transsémiotizovaný v rozpracovaném stádiu. Jedná se o scénu v ateliéru, kdy umělec teprve na obraze pracuje, zatímco diskutuje s van Goghem o použité technice:



Obrázek 12 Georges Seurat: *Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* (1884-86)

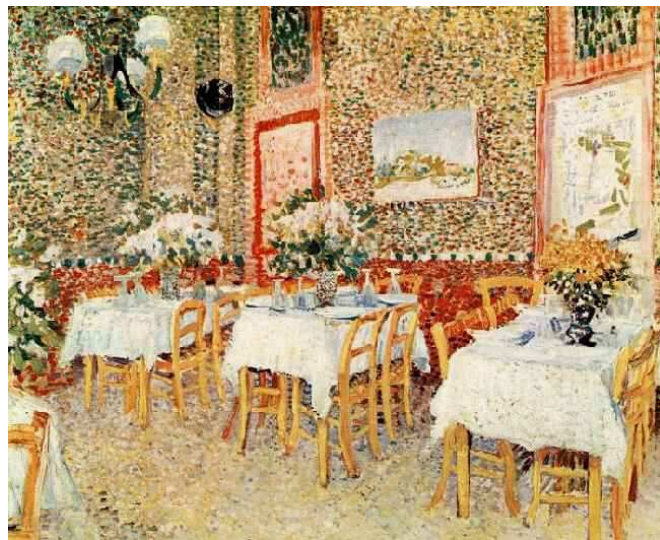
¹¹⁸ GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. London: Phaidon Press Limited, 1995, s. 547.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 547.



Záběr z filmu - Seurat (David Bond) pracuje na svém obraze

Seuratův specifický styl malby a originální názory na malířství ovlivnily Vincenta van Gogha natolik, že po krátkou dobu experimentoval i s pointilismem¹²⁰. Vznikl tak například jeho obraz *Interiér restaurace (Interior of a Restaurant)*, na kterém ve filmu malíř rovněž pracuje a Douglas nanáší jednotlivé barevné body přesně podle zásad pointilismu:



Obrázek 13 Vincent van Gogh: *Interior of a Restaurant* (1887, Paříž)

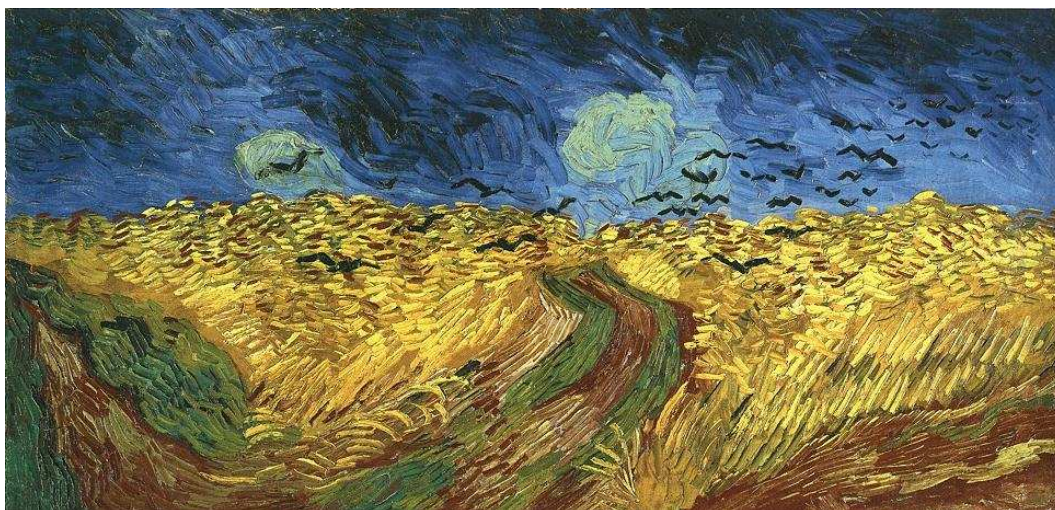
¹²⁰ Pointilismus je malířský styl z konce 19. století. Jedná se o impresionistickou techniku nanášení čistých barev vedle sebe, barevný tón potom vzniká až opticky v oku pozorovatele v určité vzdálenosti od obrazu. Hlavním představitelem byl právě Georges Seurat, který tuto techniku nazýval divisionismem. Srov. BEAUJEAN, Dieter. *Vincent van Gogh*. Praha: Slovart, 2006, s. 93.



Záběr z filmu - Kirk Douglas v roli malíře tvoří obraz *Interiér restaurace*

Jak už bylo zmíněno, Kirk Douglas v rámci své herecké přípravy navštěvoval hodiny kreslení a malířství, aby mohl před kamerou vést tužku nebo štětec. Často je ale znát, že štětcem jen obtahuje kontury a barevné plochy dříve vytvořené Robertem Andrewem Parkerem. Jeho práce téměř nikdy není zabírána v detailu, ale v americkém plánu nebo v polocelku.¹²¹ Výjimkou je malba obrazu *Havrani nad obilným polem (Wheat Field with Crows)*, kde je Douglas zahrán v polocelku i v detailu a kde zřetelně maluje černou barvou havrany a tmavě modrou barvou oblohu:

¹²¹ Ve velkém celku je naopak zachycena tvorba obrazu *Georgese Seurata Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte*, kde ruka (pravděpodobně ruka Roberta Andrewa Parkera) zřetelně nanáší štětcem barvu a pomocí červených teček autenticky tvoří oblečení jedné z postav na obraze.



Obrázek 14 Vincent van Gogh: *Wheat Field with Crows* (1890, Auvers-sur-Oise)



Záběr z filmu - van Gogh (Kirk Douglas) při práci na obraze *Havrani nad obilným polem*

Malba *Havrani nad obilným polem* patří mezi poslední a také nejvíce diskutovaná díla Vincenta van Gogha. Ponurá atmosféra obrazu vybízí k mnoha více či méně různým se interpretacím¹²², sám malíř se v dopisech zmiňoval o motivu bouře a temných mračcích v souvislosti s vyjádřením „smutku a extrémní samoty“.¹²³ V rámci filmového narativu je tato malba

¹²² „Hejna havranů jako černé stíny překrývají žluté obilí. A žlutá, to byla pro van Gogha barva života a síly. Černé skvrny symbolisují pochmurné myšlenky, které počínaly převažovat a které vedly k osudnému rozhodnutí (sebevraždě, pozn. autorky).“ NOVÁK, Luděk. *Vincent van Gogh*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 35-36.

¹²³ Dopis č. 649 (Auvers-sur-Oise, přibližně 10. července 1890). URL: http://www.vggallery.com/letters/to_theo_auvers.htm [cit. 2010-04-06].

dokonce posledním impulsem malíře ke spáchání sebevraždy (vzápětí po dokončení obrazu se Kirk Douglas v roli umělce postřelí), i když ve skutečnosti se nejedná o poslední van Goghovo dílo.

Další filmový obraz, ve kterém je zachycen proces tvorby výtvarného obrazu, je scéna na pláži v Haagu. Herec „maluje“ podobiznu postavy Christiny, se kterou malíř tehdy žil. Obraz je z větší části dokončený, chybí jen jeho spodní část. Douglas štětcem přejíždí po již předem namalovaných barevných plochách, aniž by se dotknul čistého plátna v dolní části. Zmíněnému portrétu posloužil jako předobraz skutečný van Goghův obraz nazvaný *Rybářova žena na pláži* z roku 1882. Tato malba byla začleněna do filmové diegeze, i když původně malíř zachytil jinou ženu v jiné situaci. Herečka Pamela Brown v roli Christiny má na sobě velmi podobné šaty jako žena rybáře z portrétu a stojí v obdobné pozici na pláži u moře (záměně nahrává fakt, že žena na původním obraze nemá propracovány rysy v obličejí, což je charakteristické pro ranou van Goghovu tvorbu):



Obrázek 15 Vincent van Gogh: *Fisherman's Wife on the Beach* (1882, Haag)



Záběr z filmu – místo rybářovy ženy malíř portrétuje Christinu

V tomto filmovém obraze je dominantní dvojí rámování, nedokončený výtvarný obraz sice postrádá pevný rám (který máme spojený se skutečnou malbou van Gogha), ale zároveň rámuje vnější prostor, ve kterém je onen výtvarný obraz umístěn. Tento vnější prostor je přitom opět rámován, a to filmovým rámcem. Postava malíře tedy kopíruje vnější prostor zachycený uvnitř rámce filmového obrazu, a vytváří tím analogický prostor výtvarného obrazu, čímž vzniká efekt *mise en abyme*¹²⁴.

Stejný efekt vzniká při mnoha jiných záběrech, ve kterých Douglas v roli malíře teprve tvoří své dílo. Tvůrcům filmu se tímto způsobem podařilo vystihnout jakýsi průřez malířovou tvorbou, tj. měnícími se technikami, různými motivy oblíbenými v určitých obdobích i rozdílnými styly malování. V Haagu byl tímto způsobem malíř (herec) zachycen při portrétování Christiny, v Nuenen pak před filmovou kamerou zpodobňoval rolníky a tkalce při práci. V Paříži byl Douglas zachycen například při tvorbě zátiší s květinami, v Arles potom při malování mostu Langlois Bridge a v Auvers-sur-Oise při portrétování Dr. Gacheta:

¹²⁴ Viz poznámka č. 48.





Záběry z filmu – proces tvorby výtvarného obrazu (efekt mise en abyme)

V předposledním uvedeném záběru je ovšem efekt mise en abyme narušen nesrovnalostí, která se vloudila do filmu. Zatímco na transsémiotizovaném výtvarném obraze je most Langlois v Arles zobrazen z levého břehu, filmoví tvůrci natáčeli Douglase Coby van Gogha, jak obraz maluje na břehu pravém (přestože předchozí filmový obraz přesně kopíruje kompozici původního výtvarného obrazu). Mezi výtvarným a filmovým obrazem tak vzniká tenze, která je určována disharmonií lineární perspektivy.¹²⁵

S dvojitým rámováním souvisí i další jev, a tím je zmnožení rámu prostřednictvím použitého zrcadla ve filmovém obraze. Vincente Minnelli používá zrcadla ve scénách emocionálního vypětí van Gogha, které vrcholí jeho záchvatem a sebepoškozením. Nejprve se zrcadlo objeví v záběru, kdy malíř tvoří svůj autoportrét, zatímco jeho duševní stav se začíná zhoršovat (za přispění neustálých hádek s Paulem Gauguinem).

¹²⁵ Most v Arles maloval Vincent van Gogh několikrát, jednou dokonce z pravého břehu (*The Langlois Bridge at Arles* – květen 1888). Ve filmu byla ale s největší pravděpodobností použita verze nazvaná *The Langlois Bridge at Arles with Women Washing*, kterou malíř vytvořil v březnu roku 1888. Obraz je zachycen z levého břehu, v popředí jsou zobrazeny pradelny při práci a přes most přejíždí povoz tažený koněm.



Záběr z filmu - zmnožení rámu pomocí zrcadla

Zrcadlo jakožto prostředek zachycení a znásobení psychického vypětí umělce je nejzřetelnější ve scéně, kdy si nešťastný a zuřivý van Gogh uřízne část svého ušního boltce. Kirk Douglas expresivně vyjadřuje duševní stav malíře před zrcadlem, které znásobuje nejen jeho obraz, ale i jeho nekontrolovatelné emoce:



Záběr z filmu - zrcadlo coby katalyzátor emocí

Samotný úkon uříznutí ucha se odehraje mimo záběr, pomocí odrámování je divák udržován v napětí a musí zapojit vlastní fantazii k tomu, co se děje v prostoru off screen (k čemuž napomáhá diegetický zvuk - je

slyšet tlumený výkřik).¹²⁶ Douglas v roli malíře vejde do záběru až po svém zoufalém činu a drží si zakrvácené ucho, přičemž tato scéna je stále zabírána přes zrcadlo. V záběru si Douglas v roli van Gogha drží své pravé ucho, zatímco v dalších scénách má zavázané ucho levé. Tento zdánlivý rozpor odkazuje ke skutečnosti, že malíř si sice uřízl část levého ušního boltce, ale na svých autoportrétech se zpodobňoval se zavázaným pravým uchem (pravděpodobně proto, že se maloval právě za použití zrcadla).



Obrázek 16 Vincent van Gogh: *Int Self-Portrait with Bandaged Ear* (1889, Arles)

Když Kirk Douglas v roli van Gogha kreslí nebo maluje, často je proces tvorby výtvarného obrazu doprovázen voice-overem, kdy hlas Douglase předčítá úryvky z dochovaných dopisů malíře jeho bratru Theovi. Režisér

¹²⁶ O tomto **van Goghově** zoufalém činu dodnes vedou historikové spory, událost nebyla nikdy objasněna. Malíř uříznutý kus ušního boltce vzápětí zabalil do šátku a odnesl do nevěstince prostitutce jménem **Rachel**, takže vznikl předpoklad, že to byl jeho svérázný důkaz lásky. Některé teorie připisují jeho čin psychické nemoci - podle některých teoretiků se mohlo jednat i o epileptický záchvat, podle jiných o psychickou chorobu způsobenou nadměrných užíváním absintu nebo výpary terpentýnu z obrazů, které schly v pokoji, kde malíř spal. Další teoretikové mluví o záchvatu zoufalství z hrozící samoty kvůli **Gauguinovu** náhlému odjezdu (objevily se i spekulace o **van Goghově** latentní homosexualitě). Nedávno se dokonce objevila teorie německých kunsthistoriků **Hanse Kaufmanna** a **Rity Wildegans**, podle které usekl malíři ucho ve rvačce **Gauguin**.

touto filmovou zkratkou dokázal divákovi přiblížit van Goghovy autentické pocity z tvorby nebo názory na umění. První takovou scénou ve filmu je okamžik, kdy se malíř vrací z neúspěšné misie v Belgii do rodného Holandska a začíná se naplno věnovat kreslení. James Donald v roli bratra Thea otevírá dopis a jeho tiché čtení doprovází Douglasův hlas, zatímco voice-over¹²⁷ je ilustrován filmovými záběry na tvořícího malíře. Podobným způsobem jsou ve filmu řešeny i ostatní scény, které mají objasnit umělcovy pocity a emoce a zároveň prezentovat jeho obrazy.

¹²⁷ „Drahý Theo, měl jsi pravdu, je příjemné být zase doma. Žít zase na čas v míru. Ještě jednou Ti děkuji, že pro mě život zase získal cenu a mohu ho milovat. Znovu pracuji. Ty víš, jak po všechny ty léta, vždy když jsem viděl něco, co mě opravdu zaujalo, cítil jsem potřebu to nakreslit. Dát to na papír, bez ohledu na skutečnost, jak neuměle. Teď poprvé jsem začal přemýšlet, jestli to pro mě není ta správná cesta? Malovat muže nebo ženu při práci. Oráče na zoraném poli. Kousek písku, moře nebo oblohy. Jsou to tak složité náměty a přece tak nádherné, že se vyplatí celý život se pokoušet zachytit tu skrytou poezii.“

2.2 VINCENT & THEO (1990)

Po filmu Vincenta Minnelliho *Žízeň po životě* čekal osud slavného malíře na zfilmování více než tři desetiletí. V roce 1990 natočil celovečerní hraný film o Vincentu van Goghovi a jeho bratru Theodorovi americký režisér Robert Altman¹²⁸. Přes režisérovu americkou národnost vznikl film v koprodukcí Nizozemí, Anglie, Francie, Itálie a Německa. Původně byl film natáčen jako čtyřhodinová minisérie pro televizní stanici BBC, která byla zkrácena na téměř dvouapůlhodinový film, zaměřený na poslední roky van Goghova života.¹²⁹ Pravděpodobně kvůli těmto podmínkám vzniku (zakázka biografie pro televizi BBC) se jedná o Altmanovo kinematograficky nejkonvenčnější dílo, přestože je to filmová biografie interpretačně poměrně provokativní.

Autorem scénáře k filmu je anglický scenárista Julian Mitchell. Jak napovídá samotný název snímku, biografický film se nesoustředí pouze na osud Vincenta van Gogha (britský herec Tim Roth), ale stejnou měrou zobrazuje i život jeho bratra Thea (taktéž Angličan Paul Rhys) a problematizuje jejich vzájemný vztah. Oba bratři si byli velmi blízcí, což je zřejmé z jejich dochované korespondence, i když spolu komunikovali převážně na dálku (jejich krátké soužití v Paříži provázely časté neshody). Mladší bratr Vincenta přežil pouze o několik měsíců. Theo finančně

¹²⁸ Robert Bernard Altman (1925-2006) začínal jako herec, scenárista a režisér krátkometrážních filmů a televizních seriálů. Později patřil mezi tvůrce, kteří prosazovali hollywoodský umělecký film. V 60. letech natočil cyklus filmů pro mladé, prostřednictvím nichž zpochybňoval autoritu a kritizoval americké hodnoty. Jeho filmy byly travestiemi hollywoodských filmů, například *MASH* (1970) nebo antimuzikál *Pepek* (*Popeye*, 1980). Kritiky ceněný je jeho snímek *Nashvill* (1975), v 80. letech natáčel redukováné adaptace divadelních her jako *Utajená čest* (*Secret Honor*, 1984), v následujícím desetiletí byl nejuspěšnější jeho film *Hráč* (*The Player*, 1992). Srov. THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN, 2007, s. 539.

¹²⁹ Srov. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0100873/> [cit. 2010-03-10].

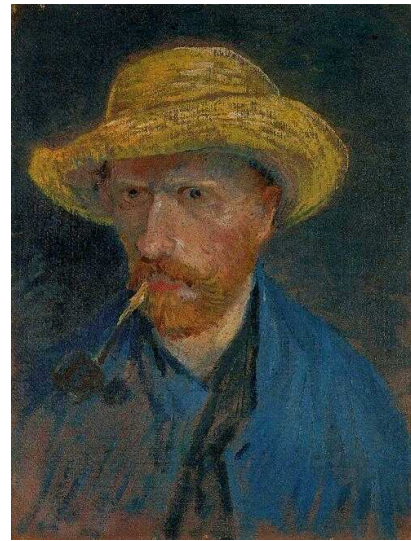
podporoval celou Vincentovu malířskou kariéru a posílal mu každý měsíc peníze, za které mu malíř posílal své hotové obrazy. Přestože byl Theo zaměstnán v pařížské Goupilově galerii jako prodejce uměleckých předmětů, nedařilo se mu prodávat bratrovy průkopnické obrazy.¹³⁰ Julian Mitchell vykreslil bratry poněkud jiným způsobem, než jakým byli do té doby tradičně zobrazováni (především postava Thea překvapuje svými častými výbuchy hněvu, které jsou charakteristické spíše pro Vincenta, tradičně zobrazovaného jako vznětlivého cholerika).

Na rozdíl od Minnelliho filmu, který byl omezen hollywoodským Produkčním kódem a svázán tehdejšími konvencemi, mohl Altman upozornit i na choulostivější stránku jejich životů. V tomto filmu už umělec kreslí akty podle nahých modelek, otevřeně se mluví o van Goghových návštěvách nevěstince, o pravém zaměstnání Christiny (živila se jako prostitutka) nebo o syfilidě, kterou trpěl Theo van Gogh.

2.2.1 ZOBRAZENÍ VINCENTA VAN GOGHA VE FILMU

Vincent van Gogh je ve filmu ztvárněn hercem Timem Rothem s výrazným anglickým akcentem. Po vizuální stránce připomíná herec malíře (podle některých jeho autoportrétů) jen vzdáleně, čemuž napomáhá opět zrzavý plnovous a podobný účes. Tim Roth je ale poměrně malý a vyzáblý typ, zatímco van Gogh byl podle všeho vysoký a statný muž, a v době natáčení bylo herci teprve necelých třicet let, zatímco malíř byl mnohem starší (a na svůj věk ke všemu vypadal ještě starší).

¹³⁰ Téměř všechny dostupné biografie shodně tvrdí, že Vincent van Gogh prodal jen jediný obraz za svého života - a to malbu nazvanou *Červené vinice* (*The Red Vineyard*) z roku 1888. Alexander Barnett uvádí, že ve skutečnosti byly prodány dva jeho obrazy, kromě zmíněného ještě jeho autoportrét, který koupili roku 1888 londýnští dealeři s uměním Sulley & Lori. Srov. URL: <http://www.theeyesofvangogh.com/notes.html> [cit. 2010-04-20].



Tim Roth v roli van Gogha / Obrázek 17 Vincent Van Gogh: *Self-Portrait with Straw Hat and Pipe* (1887, Paris)

Povahově vystihl herec Vincenta van Gogha v rámci zažitého stereotypu jako šílence, který je naprosto pohlcen svou prací a fascinován barvami natolik, že si jimi nejen potírá obličej, ale dokonce je pojídá.¹³¹ Kirk Douglas hrál van Gogha jako umělce zmítaného silnými emocemi, zatímco Tim Roth ho ztvárňuje jako apatického podivína, který jedná s až mrazivým klidem, jenž jen tu a tam přejde do náhlých výbuchů hněvu. Jeho pološílený smích odhaluje zkažené zuby, zlověstně mírné a mlčenlivé jednání budí podezření z možných příštích záchvatů.

Tvůrci filmu se odvážili narušit některé stereotypy v zobrazování idylického vztahu mezi bratry van Goghovými a ve filmu ukázaly spíše jeho stinnou stránku. Theo není jen racionálním mladším bratrem, který nezištně podporuje svého bratra v jeho tvorbě, ale neustále Vincentovi připomíná velkou finanční zátěž, kterou musí snášet. Theo je překvapivě vypoodobněn

¹³¹ Herec často nanáší barvu svými prsty a oblizuje štětec s barvou. Ve scéně, která předchází jeho známému záchvatu z Arles (při kterém si uřízl část ušního boltce) se dokonce snaží vypít ředidlo. Působení jedovaté látky může sloužit jako vysvětlení jeho následného chování a hospitalizace v psychiatrické léčebně.

jako ještě větší cholerik než jeho bratr a jejich spory se týkají především finanční situace.¹³² Vincent naopak překvapuje svojí mírností a křehkostí, ale o to větší jsou potom jeho výbuchy hněvu, prudké výpady podniká hlavně proti bratrovi a žádá od něj více peněz a větší snahu prodávat jeho obrazy.¹³³

Theova žena **Johanna van Gogh-Bonger** (nizozemská herečka **Johanna Ter Steege**) se chová k malíři chladně až nenávistně, ignoruje ho, nechápe manželovy obavy o bratra. Ve skutečnosti to byla právě ona, kdo se po jejich smrti zasadil o zveřejnění a vzestup prestiže van Goghových děl i jeho korespondence.

Co se týká umělcova vztahu k malíři **Paulu Gauguinovi** (francouzský herec **Wladimir Yordanoff**), ve filmu je naznačena možnost latentní homosexuální lásky. Van Goghův velký obdiv ke Gauguinovu umění i k jeho osobě je zřejmý z dochovaných dopisů a tuto skutečnost filmoví tvůrci respektovali, přičemž ji rozvinuli ve van Goghův zoufalý a neopětovaný pokus přítele políbit. Gauguinův chlad a rozhodnutí k odchodu potom podle filmového scénáře donutí malíře k zoufalému činu, kdy nejdříve ohrožuje přítele nožem, poté se snaží pozřít ředidlo na barvy a nakonec si uřízne část ušního boltce.¹³⁴

Tim Roth je ve filmu často zabírán při tvorbě výtvarného díla, ať už se jedná o kresbu nebo malbu. Herec v jednom rozhovoru uvedl, že se určitou dobu věnoval umělecké tvorbě aktivně, studoval sochařství a malířství.¹³⁵

¹³² Ve filmu se vyskytují i chvíle souznění mezi bratry, ale tyto momenty jsou upozaděny ve prospěch prudkých hádek.

¹³³ V dochované korespondenci **Vincent van Gogh** často úpěnlivě prosil bratra o další peníze, se kterými často nevycházel, ale na rozdíl od filmu jednal s úctou a pokorou a vždy bratrovi v následujících dopisech děkoval.

¹³⁴ Filmový scénář se drží **Gauguinovy** verze, kterou umělec zveřejnil až po **van Goghově** smrti.

¹³⁵ Srov, URL: <http://www.colonelscrypt.com/Interviews/Tim%20Roth/index.htm> [cit. 2010-04-12].

V jiném rozhovoru se herec také zmínil, že postavu Vincenta van Gogha založil na charakteru svého otce, který rok před uvedením filmu zemřel a který malíře velmi obdivoval.¹³⁶

2.2.2 TRANSFORMACE VÝTVARNÝCH OBRAZŮ VINCENTA VAN GOGHA DO FILMU

Početný tým uměleckého oddělení filmu byl rozdělen na francouzskou a holandskou část. Uměleckým vedoucím pro Francii byl Dominique Douret, holandský tým uměleckých pracovníků vedli Ben Van Os a Jan Roelfs. Reprodukce van Goghových obrazů byly vytvořeny studenty umění, patřili mezi ně Alain Bigeau, Patrick Bordier, Frederik Monpoint, David Olivier, Sophie Sennelier a Christopher Stora. Na filmu se také podílel britský umělec Yuri Kuper¹³⁷, který od 60. let mimo jiné vytvářel kostýmy a dekorace pro divadlo (a spolupracoval s Robertem Altmanem na opeře *McTeague*).

Robert Altman pracuje s výtvarnými obrazy poměrně odlišným způsobem než jeho předchůdce Vincente Minnelli. Zatímco Minnelli se úzkostlivě držel faktů (respektive literární předlohy) a snažil se o co největší pravdivost a historickou věrnost, Altman se pustil na pole vlastní interpretace a experimentů. Transformace výtvarných obrazů do obrazu filmového překračuje ve filmu *Vincent & Theo* hranice fikčního filmu (vložené dokumentární záběry), a dokonce i samotnou existenci van Goghových originálních děl (fiktivní výtvarné obrazy).

Úvodní titulková sekvence respektuje nepsané pravidlo filmových biografii zobrazujících malíře, podle kterého bývá pozadím pro titulky

¹³⁶ Srov, URL: <http://thehollywoodinterview.blogspot.com/2009/03/tim-roth-hollywood-interview.html> [cit. 2010-04-12].

¹³⁷ Yuri Kuper (1940) byl původem Rus, vystudoval moskevskou Uměleckou akademii, poté emigroval ze Sovětského svazu do Izraele, později žil v Londýně, v Paříži, v New Yorku. Srov. URL: http://www.artnet.com/Artists/ArtistHomePage.aspx?artist_id=9912&page_tab=Bio_and_links [cit. 2010-04-07].

transsémiotizovaný výtvarný obraz. Altman sice nepoužil jako podklad pro titulkovou sekvenci reálně existující van Goghův obraz, ale přes celý filmový obraz snímá velký detail malby vytvořené Yuri Kuperem, která na první pohled evokuje energické tahy štětcem, charakteristické pro Vincenta van Gogha. Z velkého detailu výtvarného obrazu je filmový obraz transofokován na celek, zatímco kamera¹³⁸ snímá malbu stále přes celý prostor filmového obrazu. Mezi nánosy žluté barvy lze přechíst ručně psané nápisy „Vincent“ a „Theo“, nápadně připomínající umělcův podpis.¹³⁹ Na tomto pozadí se objevují bezpatkové titulky ve žluté barvě, jako první jsou uvedena jména představitelů hlavních postav v souladu s názvem filmu:



Záběr z filmu – úvodní titulková sekvence

¹³⁸ Kanadský kameraman Jean Lépine získal za film ocenění NYFCC Award.

¹³⁹ Z tohoto důvodu může být filmový záběr vnímán nikoli jako celek, ale jako velký detail výtvarného obrazu zaměřený na podpis umělce. Takový výtvarný obraz je významně odrámován, malba není ukázána celá, divák vidí jen její nepatrnou část.

Podobně je řešena i závěrečná titulková sekvence, při které kamera panorámuje fiktivní výtvarný obraz opět zabírající celý prostor filmového obrazu, zatímco titulky s obsazením filmu rolují klasicky směrem nahoru.

Další fiktivní výtvarný obraz použil Robert Altman ve scéně z Arles, kdy Tim Roth v roli van Gogha maluje pole slunečnic. Herec stojí uprostřed pole plného rozkvetlých slunečnic a maluje je na plátno:



Záběr z filmu – Tim Roth v roli van Gogha tvoří fiktivní výtvarný obraz

Tento neúplný výtvarný obraz zachycený ve filmovém obraze ve stádiu svého vzniku (efekt *mise en abyme*) je kompletně vymyšlený, protože pole slunečnic van Gogha podle dochovaných dokumentů a výtvarných děl nikdy nenamaloval. Jedná se o novou interpretaci faktu, proč malíř zobrazoval vždy jen řezané slunečnice v rámci svých zátiší, ať už volně položené, nebo ve váze.

Kamera evokuje zjitřený emocionální stav malíře tím, že snímá slunečnice pomocí rakursů, vertikálních i horizontálních pohybů a švenkování. Pole slunečnic je na přímém oslnivém slunci, ale zároveň

rostlinami zmítá silný vítr.¹⁴⁰ Tim Roth hraje van Gogha opět paradoxně mírného, ovšem jeho klid je jen tichem před bouří. Když mu vítr neustále cloumá s plátnem a znemožňuje mu práci, s ledovým klidem obraz zničí – nejdříve rukama nanese tmavou barvu přes nedokončenou malbu, poté se teprve rozzuří a obrazem mlátí kolem sebe a kope do něj, dokud se nerozpadne. Fiktivní obraz je plně diegetizován a hraje roli ve filmovém vyprávění, narativ právě díky vymyšlenému výtvarnému obrazu může divákovi naznačovat, jak to asi mohlo ve skutečnosti být. Když si malíř nemohl podmanit pole slunečnic v přírodě kvůli povětrnostním podmínkám, několik rostlin si natrhal a zkoušel je malovat uvnitř v ateliéru.

Slunečnice byly oblíbeným malířovým námětem, v jednom ze svých dopisů je dokonce nazval „svoji“ květinou.¹⁴¹ Původně zamýšlel výtvarná díla se slunečnicemi jen jako výzdobu Žlutého domu v Arles (a doporučoval také bratrovi, aby je neprodával, a nechal si je pro svoji potřebu).¹⁴² Obrazy slunečnic jsou ve filmu transfigurované reprezentativně ve scéně, kdy malíř ukazuje svému příteli Gauguinovi po příjezdu jeho pokoj, ve kterém visí reálně existující obrazy slunečnic (respektive jejich reprodukce).

¹⁴⁰ Mistrály jsou studené větry charakteristické pro provensálskou krajinu (a jižní Francii obecně), van Gogh se o nich často zmiňoval ve svých dopisech, když mu znemožňovaly práci v plenéru.

¹⁴¹ V jednom dopise Theovi píše: „You know that the peony is Jeannin's, the hollyhock belongs to Quost, but the sunflower is somewhat my own.“ Dopis č. 573 (Arles, 22. nebo 23. ledna 1889). URL: http://www.vggallery.com/letters/to_theo_arles.htm [cit. 2010-04-07].

¹⁴² Vincent van Gogh vytvořil dvě série výtvarných obrazů, které tematizují slunečnice - první vznikla kolem roku 1887 v Paříži, kdy umělec maloval uvadající volně ležící slunečnice (dochovaly se čtyři obrazy), druhá série vznikla o rok později v Arles. Z druhého období pocházejí ony slavné obrazy slunečnic ve váze (vzniklo sedm různých verzí). Tato zátiší van Gogh maloval jako dekorace pro svůj Žlutý dům a vyzdobil jimi pokoj pro hosty (jenž připravoval pro příjezd Paula Gauguina, který slunečnice zbožňoval). Srov. URL: <http://www.vggallery.com/misc/sunflowers.htm> [cit. 2010-04-07].

Osud destrukce postihl další (pravděpodobně také fiktivní) výtvarný obraz, tentokrát se jedná o nedokončené dílo van Goghova strýce Antona Mauveho. Uznávaný haagský malíř ztvárněný holandským hercem Peterem Tuinmanem maluje na pláži svoji služebnou s parapíčkem (opět je zachycen proces tvorby výtvarného obrazu, a dochází tak k efektu mise en abyme – obrazu v obraze). Vzápětí ale vypukne hádka mezi oběma umělci a tento výtvarný obraz je opět zničen rozčileným van Goghem (Tim Roth). Ten opět obraz zničí tak, že rukou nanese na malbu vrstvu tmavé barvy a nakonec jej převrátí na zem:



Záběr z filmu – destrukce výtvarného obrazu Antona Mauveho

Samotná destrukce výtvarného obrazu dovoluje pracovat tvůrcům filmu s fiktivním výtvarným obrazem v rámci smyšleného děje, aniž by odporovali faktu, že takový obraz ve skutečnosti neexistuje. Fiktivní výtvarný obraz většinou posouvá děj kupředu, nebo má funkci objasňovat malířovy pohnutky.

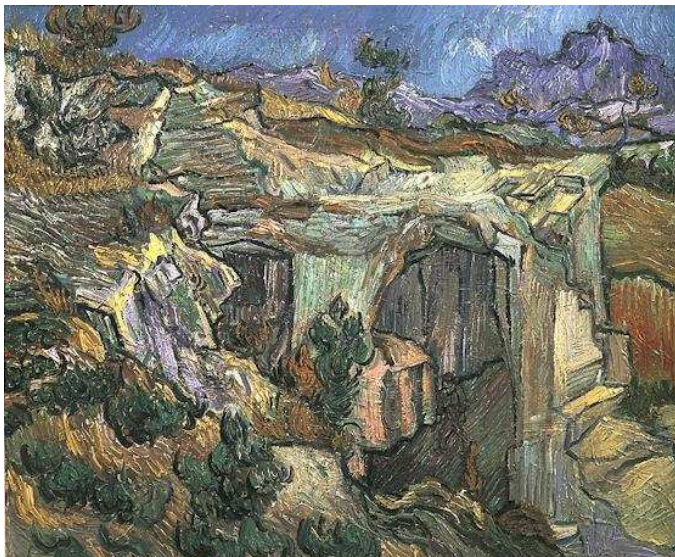
Do filmu byl ovšem zařazen také fiktivní výtvarný obraz, který dokonce nebyl v rámci filmového vyprávění zničen. Toto smyšlené výtvarné dílo se objeví přibližně uprostřed filmu, když Vincent van Gogh maluje společně s Paulem Gauguinem provensálskou krajinu. Oba malíři jsou umístěni se svými malířskými stojany nedaleko sebe a vzájemně si chodí prohlížet svá díla. Fiktivní van Goghova malba pochází podle filmového narativu z malířova působení v Arles, ovšem tam (ani nikde jinde) žádná taková ve skutečnosti nevznikla.



Záběr z filmu – tvorba fiktivního výtvarného obrazu

Svou strukturou a použitím barev výtvarný obraz připomíná spíše van Goghův malířský rukopis z pozdější doby, kdy (především v Auvers-sur-Oise) umělec dospěl ke krajnímu zjednodušení a maloval autonomními tahy štětcem obrazy s ostrými konturami, plné zářivých komplementárních

barev.¹⁴³ V Saint-Rémy vznikly dva výtvarné obrazy zachycující starý lom, z nichž jeden pouze vzdáleně připomíná výše zmíněný fiktivní obraz, který byl vytvořen speciálně pro účely filmu:



Obrázek 18 Vincent van Gogh: *Entrance to a Quarry near Saint-Rémy* (1889, Saint-Rémy)

Kromě stvoření fiktivního výtvarného obrazu použil Robert Altman ve filmu další abnormalitu, a to transsémiotizovaný skutečný van Goghův obraz, nikoli jen jeho reprodukci. Zatímco v hraných filmových biografiích se používají výhradně reprodukce výtvarných obrazů, zde se v rámci dokumentárních záběrů objeví skutečná malba van Goghových slunečnic,

¹⁴³ „Autonomní tahy štětcem už již sotva představují klasy nebo nebe, nýbrž spíše dynamické rytmy mocných barevných impulsů.“ BEAUJEAN, Dieter. *Vincent van Gogh*. Praha: Slovart, 2006, s. 85.

„Obrazy jsou plošnější, charakterizované bohatě členěnými obrysy a na druhé straně drobnou sprškou jednotlivých úderů nebo ostrými barevnými akcenty. (...) Stromy a keře se mění v barevné plápolání, tvary věcí se hroučí, stěny domů na sebe padají...“ NOVÁK, Luděk. *Vincent van Gogh*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 34.

autenticky zachycená v londýnské aukční síni Christies¹⁴⁴. Z hlediska analýzy transsémiotizace výtvarného obrazu do obrazu filmového nehraje autentičnost výtvarného obrazu téměř žádnou roli, protože „každá výtvarná citace či citace výtvarné aktivity je provázena sémiotickou transpozicí“¹⁴⁵. Výtvarný obraz je odrámován (přestože má pevný bohatě zdobený rám), je zabírán často jen zčásti a snímán v celku působí stejně ploše a ve filmovém obraze nepatříčně, jako kdyby byla použita reprodukce.



Záběr z filmu – dokumentární záběry na skutečný van Goghův obraz

Co se týká druhého módu zapojení filmového obrazu do filmu - tedy transfiguralita - tento reálně existující výtvarný obraz není (na rozdíl od ostatních výtvarných obrazů) ve filmu diegetizován. Jako výtvarná reference

¹⁴⁴ Jedná se o obraz *Zátiší: váza s patnácti slunečnicemi* (*Still Life: Vase with Fifteen Sunflowers*) z roku 1888, který patří mezi třicet nejdražších obrazů na světě. Prodal se roku 1987 v Christie's za 22,5 miliónů liber (dnes v přepočtu za 24,7 miliónů liber, tj. 40,5 miliónů dolarů. Srov. URL: <http://www.productionmyarts.com/arts-et-marche/26-a-50-oeuvres-fr.htm> [cit. 2010-04-07].

¹⁴⁵ JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 6.

je naopak postaven do kontrastu s filmovým narativem. Dokumentární záběry uvozují hraný film, ale nijak nezasahují do samotného vyprávění, pouze ho ilustrují a kontrastují s ním. Kontrast je nejpatrnější na začátku filmu, kdy se dokumentární sekvence prolne s filmovým narativem a spoluvytváří syžet, přestože z hlediska fabule se odehrála o více než století později. Vincent van Gogh leží zanedbaný, špinavý a hladový na slamníku v Borinage a dohaduje se s bratrem Theem o nedostatku peněz a chudobě. Do jejich vzrušeného dialogu se prolíná nediegetický zvuk – hlas vyvolávače, který draží malířův obraz za neuvěřitelně vysoké ceny (aukce končí na 22 milionech a 500 tisících liber).

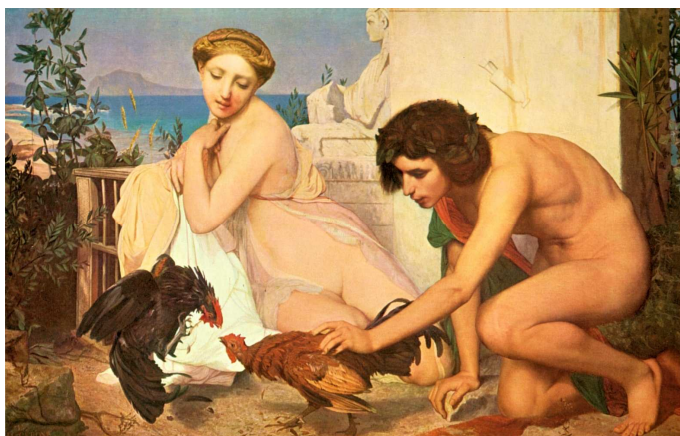
Další výtvarné obrazy jsou ve filmovém obraze transsémiotizovány jak oživením a rozhybáním prezentovaného, tak zpochybněním výtvarného dispozitivu. Přičemž se jedná nejen o transformaci děl Vincenta van Gogha, ale také o transformaci výtvarných obrazů jeho současníků nebo starších malířů. Například van Goghův strýc - haagský malíř Anton Mauve - se proslavil realistickými obrazy venkovské krajiny, často zobrazoval rolníky při práci v polích, koně v pohybu nebo stáda ovcí. Ve filmu je poprvé představen právě při tvorbě výtvarného obrazu zachycujícím stádo ovcí (přestože nanáší barvy na velké plátno v ateliéru).

Do filmového obrazu jsou samozřejmě transsémiotizovány výtvarné obrazy Paula Gauguina, který sehrál v životě van Gogha významnou úlohu. Ve filmu je zachycen ve stádiu vzniku například jeho rozpracovaný portrét nazvaný *Van Gogh malující slunečnice (Van Gogh Painting Sunflowers)* z roku 1888:



Obrázek 19 Paul Gauguin: *Van Gogh Painting Sunflowers* (1888)

Další malíři, jejichž výtvarné obrazy jsou transformovány do filmu, jsou prezentováni prostřednictvím Theovy práce v galerii, když jsou jejich díla představována potenciálním zákazníkům. Takto je divák seznámen kupříkladu s diegetizovaným výtvarným obrazem *Kohoutí zápasy* (*The Cockfight*) od francouzského malíře a sochaře Jeana-Léona Gérômea:



Obrázek 20 Jean-Léon Gérôme: *The Cockfight* (1846)

Reprezentativně transfigurováno je do filmu poměrně velké množství výtvarných obrazů jiných malířů, a to především díky scénám z Paříže, které jsou zaměřeny na postavu Thea van Gogha. Bratr malíře se pohybuje na výstavách a v galeriích, kde všude visí po stěnách díla světoznámých

umělců. Tyto výtvarné obrazy jsou transfigurovány do filmového obrazu jen jako způsob inscenace vyprávění, dokreslují atmosféru a doplňují narativ.

Ve filmu jsou samozřejmě reprezentativně i narativně transfigurovány v první řadě výtvarné obrazy **Vincenta van Gogha**. První takovou plně diegetizovanou výtvarnou referencí jsou kresby v rozvěšené po stěnách v *Borinage*, kdy neúspěšný kazatel a misionář oznámí svému bratrovi, že se stane malířem. Za svým cílem jde tvrdě, neustále drží tužku nebo štětec v ruce, jeho kresby a malby jsou transfigurovány i transsémiotizovány napříč celým filmem.¹⁴⁶ V poslední a možná nejvýznamnější scéně s transfigurovanými výtvarnými obrazy jsou ukázána hotová a zarámovaná díla z vrcholného období **van Goghovy** malířské kariéry (když je po malířově smrti **Theo** rozvěsí na každé volné místo ve svém domě).

Při zachycení procesu tvorby výtvarných obrazů často dochází ve filmovém obraze k odrámování. Nejedná se jen o odrámování výtvarného obrazu ve smyslu decentrování a snímání jen jeho části, ale výtvarný obraz je často odrámován prostřednictvím zvoleného filmového rámce a jeho kompozice. Výtvarný obraz je v těchto případech zabírán pouze zezadu nebo ze strany, aniž by divák mohl vidět samotnou kresbu či malbu. Filmoví tvůrci pak záměrně nepoužijí protizáběr na dílo, který se obvykle po záběru na tvořícího umělce zařazuje, a výtvarný obraz tak divákovi vůbec neukážou.

S rámováním obrazu souvisí i další jev, který se vyskytuje ve filmovém rámci, a tím je dvojí rámování. Ke zmnožení rámu dochází v podstatě vždy, když se ve filmovém obraze vyskytne výtvarný obraz. Ten má nejen konkrétní a abstraktní rám, které oddělují prostor v obraze od prostoru vně obrazu, ale často je opatřen i pevným rámem (v případě dokončených a

¹⁴⁶ Kresby a malby **Vincenta van Gogha** jsou rozmístěny všude po pokojích, které malíř obývá, a ilustrují jeho umělecký vývoj - zpočátku se jedná o realistické kresby, později hlavně o akvarely a na vrcholu jeho kariéry zdobí stěny především malby olejem. Jeho díla jsou rozmístěna také po stěnách domu jeho bratra **Thea**, kterému malíř svoje obrazy posílal.

zarámovaných výtvarných obrazů). Pokud je výtvarný obraz zachycen v procesu vzniku, nemá ještě pevný rám, ale často je umístěn ve vnějším prostoru, jenž je malířem zobrazován, a vzniká tak efekt mise en abyme. Už jsme uvedli několik fiktivních výtvarných obrazů, které byly ve filmovém obraze zachyceny v procesu jejich zrodu. Kromě fiktivních děl režisér transsémiotizoval ve stádiu rozpracovanosti také reálně existující výtvarné obrazy, například van Goghův obraz *Havrani nad obilným polem*¹⁴⁷. Tim Roth v roli malíře stojí uprostřed obilného pole, které maluje, přičemž je až po kolena ponořen do obilných klasů. Efekt mise en abyme zde není tak silný, protože příroda ve výtvarném obraze se podobá krajině zachycené ve filmovém obraze jen přibližně. Van Gogh sice zobrazil ve své malbě obilné pole, ale jeho prostředkem až k obzoru se vine cesta a zlatá barva obilí kontrastuje s tmavě modrou oblohou (zatímco ve filmovém obraze žádná cesta není a na horizontu jsou navíc stromy):



Záběr z filmu - van Gogh (Tim Roth) při práci na obraze *Havrani nad obilným polem*

¹⁴⁷ Viz Obrázek 14 Vincent van Gogh: *Wheat Field with Crows* (1890, Auvers-sur-Oise).

Herec je při tvorbě výtvarného obrazu nejdříve zabírán v americkém plánu, následují střídavé záběry na celek i na detail (detail malíře při práci), z velkého celku kamera transfokuje až na detail malby v okamžiku, kdy herec tvoří pomocí černé barvy nad polem havrany. Právě havrani jsou na malbě dominantním prvkem a později se stali předmětem mnoha interpretací. Ve filmu se ale ptáci explicitně neobjeví, je slyšet pouze charakteristický zvuk jejich krákání.¹⁴⁸ Obraz *Havrani nad obilným polem* je dále ve filmu transsémiotizován ještě formou zobrazení přes celý filmový obraz, a to ve scéně v závěru filmu, kdy se pozůstalí loučí se zesnulým umělcem. Výtvarný obraz je zabírán přes celé filmové plátno, poté kamera transfokuje na celkový záběr pokoje a divák teprve pozná, že obraz visí na zdi nad rakví, ověšené slunečnicemi.

V případě, že je výtvarný obraz zachycen v procesu vzniku a jedná se o portrét (van Gogh často portrétoval vesničany a rolníky při práci), lze tento filmový obraz zároveň označit za oživlý obraz (tableau vivant), který je vytvořen pomocí herecké akce a který spadá do prvního typu transsémiotizace:

¹⁴⁸ Havrani se ve filmovém obraze objeví až o několik scén později, kdy se Tim Roth v roli malíře postřelí. Umělec se nachází uprostřed obilných polí a po výstřelu se do všech stran rozletí vyděšení ptáci (havran coby symbol smrti).



Záběr z filmu – tableau vivant, efekt mise en abyme

Dalším způsobem, jak docílit efektu dvojího rámování, je použití zrcadel ve filmovém obraze. Pokud **Vincente Minnelli** využíval zrcadla k vyjádření a zdůraznění emocionálního stavu malíře, **Robert Altman** vyjadřuje prostřednictvím zrcadel vztah bratrů **van Goghových**. Jejich vzájemné propojení (i přes velkou vzdálenost, která je rozdělovala) je patrné například v sekvenci, kdy oba bratry opustí jejich družky. Zmnožení rámců pomocí zrcadel ve filmovém rámci ještě umocňuje využití barev jako motivu osamocení.¹⁴⁹ Režisér střídavě stříhá analogické záběry na **Vincenta** a na **Thea**, kteří se na svůj obraz dívají do zrcadla a na znamení odchodu svých partnerek si na obličej rituálně nanášejí barvy:

¹⁴⁹ Oba bratři si potírají obličej barvami, což evokuje válečné malování. Zatímco **Vincent** využívá štětec a paletu s barvami, **Theo** si obličej natírá rtěnkou a pudrem.



Záběry z filmu – zmnožení ráků za použití zrcadel – Vincent van Gogh (Tim Roth) / Theo van Gogh (Paul Rhys)

Jiná scéna tematizující vzájemný vztah bratrů opět začíná záběrem na zrcadlo (to je umístěno nad krbem a kamera se pomalu přesune od odrazu pokoje v zrcadle přes záběr krbu na záběr skutečného pokoje). Tentokrát se v zrcadle odrážejí oba bratři, což odkazuje k jejich porozumění a jakémusi spiklenectví, které spolu zrovna prožívají.

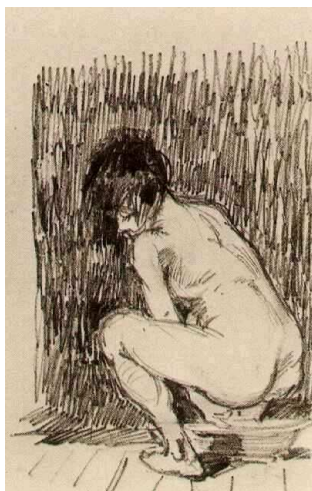
V další sekvenci, ve které je použito zrcadlo a zmnožení ráků, se jejich blízký vztah bortí, bratři se vzájemně odcizují. Režisér divákovi přibližuje pomocí střihu jejich rozdílnou situaci - zatímco Theo se sbližuje se svou budoucí ženou a žádá ji o ruku, Vincent je v tu samou chvíli nešťastný a zoufalý z rozchodu s Gauguinem. Malíř zmíněné zrcadlo s výkřikem rozbije a jeho narušená struktura potom symbolizuje umělcův narušený psychický stav, když si před ním vzápětí uřízne část levého ucha.

Tim Roth je v roli malíře tvořícího obraz nejednou zachycen, jak zaujatě črtá, kreslí nebo maluje. Při tvorbě obrazu se soustředí, pitvoří se, až překvapivě často mluví s ostatními.¹⁵⁰ Při procesu tvorby je malíř zobrazen například v Haagu, kde kreslí podle živého modelu v ateliéru strýce Antona

¹⁵⁰ Občas se zdá, že Tim Roth v roli malíře příliš dlouhou dobu ulpívá na modelu pohledem, a jen velmi zřídka a spěšně se podívá na kresbu, což se jeví mírně nerealisticky.

Mauveho, potom v malířské škole nebo když kreslí svoji družku Christinu (Sien).

Zastavme se například u kresby, která ve filmu zobrazuje Christinu, jak sedí na nočníku. Podle filmového scénáře ji umělec vytvořil tajně, když měla jeho družka přestávku mezi pózováním a šla si ulevit. Kresbu nejdříve režisér divákovi neukáže (odrámování), až o několik scén později si ji prohlíží přítelkyně Thea (jemuž malíř své práce posílal poštou), která je pohoršena a znechucena.¹⁵¹ Ve skutečnosti ale tato kresba pochází z pozdějšího období van Goghovy tvorby a nezobrazuje postavu Christiny, jejíž identita je jen smyšlenkou filmových tvůrců. Umělec kresbu vytvořil až za svého pobytu v Paříži a na obrázku je ztvárněna bezejmenná žena:



Obrázek 21 Vincente van Gogh: *Nude Woman Squatting Over a Basin* (1887, Paris)

Robert Altman do filmu transsémiotizoval některé van Goghovy výtvarné obrazy velmi podobným způsobem jako tři desetiletí před ním Vincente Minnelli. Lze dokonce vysledovat stejná reálně existující díla, podle kterých oba režiséři vytvořili analogické filmové obrazy. Připomeňme si nápadnou paralelu mezi filmovým obrazem a výtvarným obrazem nazvaným *Malíř na*

¹⁵¹ Vyjádří se o kresbě slovy: „To je nechutné. Proč to vůbec kreslí?“

cestě do práce, který vznikl roku 1888 v Arles.¹⁵² Vincent van Gogh na obraze zachytil sám sebe, jak jde se svým malířským náčiním tvořit do plenéru. Je vyobrazen v klobouku na cestě lemované stromy mezi obilnými poli, na zádech má batoh a v ruce čisté plátno, v druhé ruce má hůl. Filmový obraz je tímto výtvarným obrazem inspirován do nejmenších detailů:



Záběr z filmu – inspirace výtvarným obrazem - viz Obrázek 9 Vincent van Gogh: *Painter on His Way to Work* (1888, Arles)

Podobným způsobem se režisér inspiroval také dalším výtvarným obrazem, na který jsme upozornili už u analýzy transformace výtvarných obrazů do filmu u Vincenta Minnelliho. Jedná se o obraz z téhož roku nazvaný *Noční kavárna na náměstí Lamartine v Arles*¹⁵³, který zobrazuje vnitřek červeně vymalované kavárny s kulečníkem, výraznými svítidly, postavou hospodského a několika hosty. Robert Altman vytvořil stejně jako

¹⁵² Viz Obrázek 9 *Obrázek 9 Vincent van Gogh: Painter on His Way to Work* (1888, Arles).

¹⁵³ Viz Obrázek 10 *Vincent van Gogh: The Night Café in the Place Lamartine in Arles* (1888, Arles).

Minnelli téměř dokonalou repliku tohoto prostoru ve filmovém obraze, ovšem rozdíl mezi jejich filmovými obrazy lze najít v tom, že zatímco Minnelli snímá obraz staticky jako tableau vivant, Altman začlenil prostor inspirovaný výtvarným obrazem přímo do diegeze a snímá ho v akci (nikdy v celkovém frontálním pohledu, jak ho původně namaloval van Gogh):

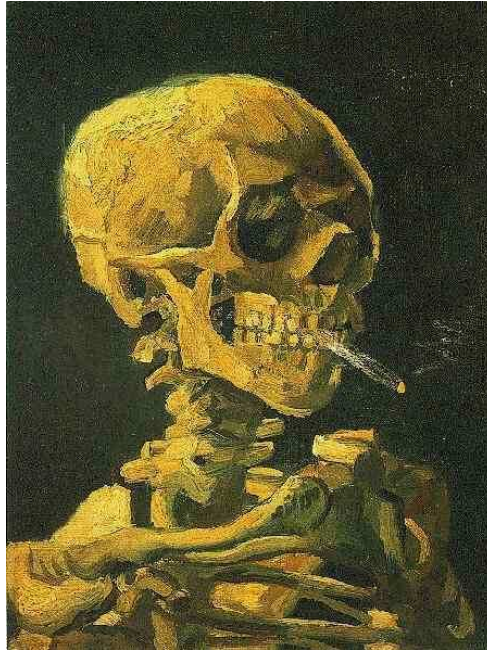


Záběr z filmu – inspirace výtvarným obrazem – viz Obrázek 10 Vincent van Gogh: *The Night Café in the Place Lamartine in Arles* (1888, Arles)

Samotný výtvarný obraz *Noční kavárna na náměstí Lamartine v Arles* je jako předmět také ve filmu klasicky transsémiotizován, a to ve scéně, kdy si obraz prohlíží Theo s Paulem Gauguinem v Paříži. Jedná se o jeden z mála záběrů ve filmu, ve kterém je výtvarný obraz zabírán přes celý prostor uvnitř filmového rámce.

Další z několika mála výjimek, kdy je výtvarný obraz transsémiotizován přes celý filmový obraz, je malba nazvaná *Lebka s hořící cigaretou (Skull with Burning Cigarette)*, která vznikla v Antverpách v zimě na přelomu roku 1885 a 1886. Obraz visí na zdi u Thea a kamera se na něj soustředí právě v okamžiku, kdy se Vincent van Gogh podle filmového scénáře rozhodne

spáchat sebevraždu. Malíř na návštěvě u svého bratra v Paříži zjistí, že je jeho rodině velkou finanční přítěží a že se mladí manželé hádají kvůli bydlení, které si nemohou dovolit. Detailní záběr se z obličeje malíře stočí na výtvarný obraz, který ač je zarámován do pevného rámu, ve filmovém obraze je odrámován (kamera zabírá jen jeho střední část).



Obrázek 22 Vincent van Gogh: *Skull with Burning Cigarette* (1885/86, Antwerp)

2.3 VAN GOGH (1991)

Rok po natočení Altmanova filmu *Vincent & Theo* byla francouzskou společností Gaumont uvedena další filmová biografie tematizující osud malíře Vincenta van Gogha¹⁵⁴. Francouzský režisér Maurice Pialat¹⁵⁵ nazval snímek prostě *Van Gogh* a zaměřil se pouze na závěrečnou etapu umělcova života (režisér je v tomto případě zároveň autorem scénáře). Pialat plánoval tento projekt třicet let, v roce 1964 dokonce natočil o van Goghovi krátký dokumentární film pro *Chroniques de France*.¹⁵⁶

Scénář filmu nemapuje na rozdíl od výše analyzovaných snímků vývoj umělcova osudu a nesnaží se zobrazit všechna období jeho malířské kariéry. Pialat se rozhodl přiblížit divákovi jen posledních několik měsíců van Goghova života a celý děj filmu se odehrává až v létě 1890, kdy malíř zemřel na následky pokusu o sebevraždu. Film začíná příjezdem Vincenta van Gogha (ztvárněný hercem Jacquesem Dutroncem) do Auvers-sur-Oise nedaleko Paříže, kde byl malíř pod dohledem doktora Paula Gacheta (Gérard Séty). Narativ překvapivě nezobrazuje umělcovy proslulé záchvaty a psychické problémy, které bývají po filmové stránce i divácky atraktivní.

¹⁵⁴ V České republice byl film uveden až v roce 2003 na filmovém festivale v Karlových Varech.

¹⁵⁵ Maurice Pialat (1925-2003) studoval umění na pařížské umělecké škole Ecole des Arts Décoratifs a Ecole des Beaux Arts. Začínal jako malíř, ale poté se začal věnovat divadlu a dokumentárnímu filmu, svůj první krátký hraný film *L'Amour existe* natočil až ve 35 letech. Během své více než třicetileté kariéry filmového režiséra natočil poměrně malý počet filmů, které byly ovšem dobře přijímány diváckou i kritickou obcí. Mezi ně patří například snímky *Loulou* (*Loulou*, 1980) nebo *Pod sluncem Satanovým* (*Sous le soleil de Satan*, 1987). Srov. URL: <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2004/pialatintro.htm>, http://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Pialat [cit. 2010-04-16].

¹⁵⁶ Tento dokument je uveden mezi bonusy na DVD *Van Gogh*. Srov. URL: <http://www.maurice-pialat.net/bio37.htm> [cit. 2010-04-18].

Umělec je naopak vyobrazen jako relativně „normální“ a charismatický muž, jehož zdraví je podlomeno nemocí. Ve filmu je zdůrazněn malířův intimní vztah k doktorově dceři **Marguerite** (mladá francouzská herečka **Alexandra London**), jejíž portréty se skutečně dochovaly a která se podle filmového scénáře do malíře zamiluje. Dále je problematizován umělcův vztah k bratru **Theovi** (**Bernard Le Coq**) a jeho ženě **Jo** (**Corinne Bourdon**) a v neposlední řadě sexuální volnost ohledně vztahů s prostitutkami.

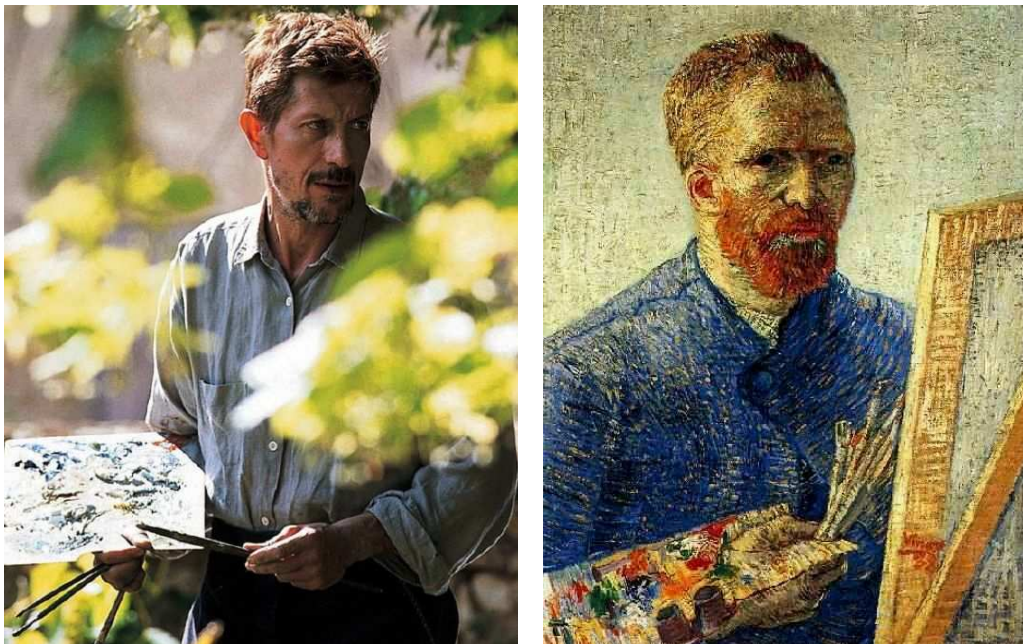
Co se týká natáčecích lokací, natáčení v Auvers-sur-Oise nebylo možné vzhledem k počtu letadel, které tam brázdí oblohu, a tak si filmový štáb vybral Tourraine, Richelieu, Marigny-Marmande a také Saint-Rémy-sur-Creuse. **Maurice Pialat** byl za film nominován na Zlatou palmu na filmovém festivalu v Cannes. Snímek byl dále nominován na cenu César celkem ve dvanácti kategoriích, přičemž nominaci proměnil herec **Jacques Dutronc** a prestižní ocenění dostal za výkon v hlavní roli. Herečka **Elsa Zylberstein** získala za svůj výkon (role **Cathy**) cenu Prix Michel Simon.

2.3.1 ZOBRAZENÍ VINCENTA VAN GOGHA VE FILMU

Původně měl hrát malíře herec **Daniel Auteuil**, ale po neustálém oddalování natáčení vzal roli v divadelním představení *Scapinova šibalství* v Avignonu a roli van Gogha nakonec dostal **Jacques Dutronc**. Francouzský herec **Jacques Dutronc** (1943)¹⁵⁷ ztvárnil malíře ve svých 48 letech a přestože byl **Vincent van Gogh** o více než deset let mladší v posledních měsících svého života, hercův věk nijak nenarušil jeho zobrazení. Mírně zestárlý vzhled naopak odpovídá umělcovým autoportrétům, malíř na nich na svůj věk působí ztrhaně a unaveně, pravděpodobně na něm zanechaly stopy přísně asketický způsob života a zdravotní problémy. Vzhledově se herec

¹⁵⁷ **Jacques Dutronc** se také věnuje hudební kariéře jako zpěvák a skladatel, k filmové biografii *Van Gogh* se dokonce podílel na komponování hudby.

nesnažil přiblížit podobě malíře za každou cenu, jeho tmavé vlasy byly sice zkráceny a pravděpodobně přibarveny, ale u vousů zůstal zachován přirozený mírně prošedivělý vzhled.



Jacques Dutronc v roli van Gogha / Obrázek 23 Vincent Van Gogh: *Self-Portrait in Front of the Easel* (1888, Paris)

Dutronc ztvárnil umělce v netradiční poloze, jeho samotářství a neschopnost navazovat společenské vztahy ustoupily do pozadí, stejně jako jeho proslulé podivínství spojené s dosud nevysvětlenou nemocí a bouřlivými záchvaty (o těch se jen zmiňuje v dialozích). Van Gogh je naopak vykreslen jako charismatický a společenský muž, který se nestrání společnosti jako jeho reálný předobraz, ale naopak si užívá hromadných oslav, pikniků i procházek, a nevyhýbá se dokonce milostným románkům. Jeho postava je podle filmového scénáře obdivována ženami, prostitutky ho nadšeně vítají ve známém podniku, doktorova dcera Marguerite Gachet se do něj vášnivě zamiluje.

K sebevraždě malíře ztělesněného Dutroncem nedožene šílenství a psychická nemoc, ale postava umělce racionálně přemýšlí o své existenci a

postřelí se především kvůli finančním okolnostem (nechce dále zatěžovat Thea a jeho rodinu). Sebevražda je naznačena už na procházce u řeky, kde malíř rozebírá svoji i bratrovu situaci se švagrovou Jo a náhle skočí do vody. Když potom malíř navštíví bratra a jeho rodinu v Paříži, je už patrně rozhodnut svůj život ukončit.¹⁵⁸

Někteří filmoví kritici označili film za další autobiografický kus Maurice Pialata. Kent Jones ve svém článku dokonce napsal, že „Van Gogh je Pialatovo nejpůsobivější alter ego – střídavě roztomilý a mizantropický, hladový po zážitcích a zároveň otrávený životem, hledající společnost, ale vyhýbající se společnosti druhých.“¹⁵⁹

2.3.2 TRANSFORMACE VÝTVARNÝCH OBRAZŮ VINCENTA VAN GOGHA DO FILMU

Výtvarné obrazy jsou do filmového obrazu opět transformovány všemi možnými způsoby, ať už se jedná o proces transsémiotizace nebo transfigurality. Na rozdíl od režiséra Roberta Altmana, který do filmu *Vincent & Theo* integroval i kompletně fiktivní obrazy (a originální obraz v rámci dokumentárních záběrů), je Pialatova biografie z hlediska integrace výtvarných obrazů spíše podobná filmu Vincenta Minnelliho, který se držel historické pravdy a transformoval do filmu jen reprodukce reálně existujících děl.

Do filmu je transformováno poměrně málo výtvarných obrazů. I když je narativ zaměřen jen na přibližně dva měsíce umělcova života, bylo to pro

¹⁵⁸ Filmový monolog Vincenta k bratrovi: „Říkám ti, že to nebude žádný záchvat, ale klidné rozhodnutí, pokud ukončím to, co je nesnesitelné pro mě a pro všechny z nás. Nejsem tak sobecký, jak říkáš, umím myslet na ostatní. Nepřišel jsem, abych vyrovnal účty, ale jen abych se rozloučil.“

¹⁵⁹ JONES, Kent. „Lightning in a Bottle“. URL: <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2004/pialatintro.htm> [cit. 2010-04-16].

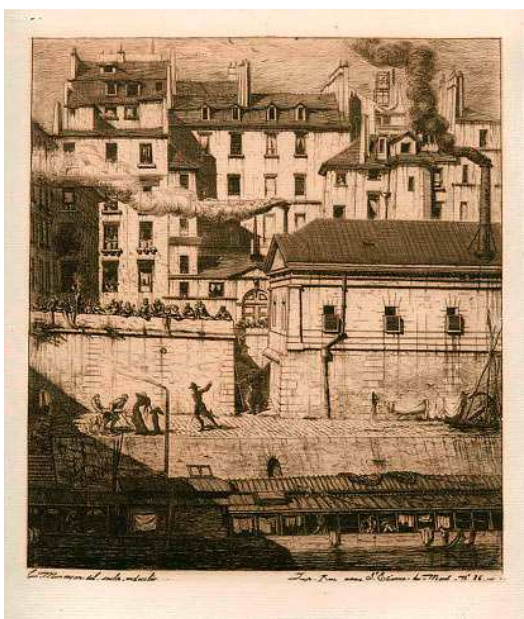
Vincenta van Gogha období plné práce a vynaloženého úsilí.¹⁶⁰ Zatímco malíř ve skutečnosti namaloval jeden až dva obrazy denně, což je téměř neuvěřitelný výkon, filmová postava malíře tvoří jen zřídka, v rámci filmového syžetu se více věnuje společenským radovánkám.

Na snímku se podíleli malíři Gilbert Pignol, François Page a Frédéric Page, sám režisér má malířské vzdělání a jako malíř určitou dobu i působil. Filmové záběry působí lyricky, Maurice Pialat se evidentně inspiroval výtvarnými díly impresionistů, což je zřetelné především v sekvencích natáčených u řeky, kam se schází společenská smetánka na nedělní procházky. Kameramani Gilles Henry a Emmanuel Machuel spolu s režisérem dokázali vytvořit atmosféru známou z impresionistických obrazů (zachycení prchavého okamžiku, odlesky světla na vodě nebo slunce prostupující listovím stromů). Impresionističtí malíři na svých obrazech s oblibou zachycovali výjevy tancovaček pod širým nebem, pikniky, procházky, koupání se v přírodě, lodky na řece nebo ženskou nahotu, stejně jako Maurice Pialat ve svém filmu.

Explicitně je ve filmovém obraze ukázáno hned několik výtvarných obrazů pocházejících od významných umělců, a to především prostřednictvím doktora Paula Gacheta, který často hostil umělce ve svém domě a vlastnil významnou sbírku jejich obrazů. Doktor ve filmu diskutuje s van Goghem o malířství a ukazuje mu svoji sbírku obrazů, přičemž jsou ve filmovém obraze diegetizovány obrazy Paula Cézanna, Armanda Guillaumina, Georgese Seurata a dalších. Do filmu je například transsémiotizována grafika *La Morgue* od francouzského umělce Charlese Meryona, která visí zarámovaná na stěně u doktora Gacheta. Ve filmovém obraze je nejdříve transfigurována

¹⁶⁰ Vincent van Gogh se po zdánlivém uzdravení a přestěhování do Auvers-sur-Oise v roce 1890 pustil s vervou do práce a během dvou měsíců před svou smrtí vytvořil celkem 80 obrazů (viz příloha I. Biografie Vincenta van Gogha v datech).

reprezentativně, když pouze ilustruje naraci, později i narativně, když se na ní zaměří pozornost postav a doktor s malířem o ní diskutují. Podobnou funkci má další výtvarná reference, která zdobí stěny doktorovy pracovny, a tou je obraz *Portrét Margot* od impresionistického malíře Pierra Augusta Renoira. Doktor Gachet je na portrét patřičně hrdý, ale k jeho překvapení ho van Gogh přejde bez jakéhokoliv zájmu.



Obrázek 24 Charles Meryon: *La Morgue* (1854) / Obrázek 25 Pierre Auguste Renoir: *Portrait of Margot* (Aka *Portrait Of A Model*) (1876-77)

Zaměříme nyní pozornost na integraci výtvarných obrazů Vincenta van Gogha do filmu. Úvodní filmový záběr stejně jako u obou dvou předchozích analyzovaných snímků (a u filmových biografii o malířích obecně) transsémiotizuje výtvarný obraz. Ten je opět zabírán přes celý prostor filmového obrazu a dynamická kamera sleduje ruku malíře, jak štětcem vytváří na plátně tahy kobaltovou modří. Výtvarný obraz je snímán ve velkém detailu, a divák tak není schopen dešifrovat, o jakou malbu se jedná. Modrá plocha slouží jen jako pozadí pro titulky, které uvedou název filmu „VAN GOGH“, poté následuje ostrý stříh na záběr vlaku, kterým do Auvers-sur-

Oise přijíždí van Gogh. Záhadná malba se objeví v průběhu filmu ještě jednou, ale tentokrát je snímána i v polodetailu a v polocelku a pomocí přerámování je odhalen fakt, že kobaltově modrá plocha z úvodního záběru je ve skutečnosti obloha z obrazu *Obilné pole pod zamračenou oblohou* (*Wheat Field Under Clouded Sky*). Režisér ukáže nejdříve rozpracovaný výtvarný obraz v detailu:



Záběr z filmu – proces tvorby výtvarného obrazu

Divákovy eventuální pochyby ohledně souvislosti této modré plochy se záběrem v úvodu filmu vzápětí rozptýlí naprosto identický záběr ruky se štětcem, která nanáší vrstvy modré barvy na rozpracovaný obraz. Kamera snímá ve velkém detailu již zmíněné nanášení barvy a v následujícím záběru je už ukázána hotová malba. Výtvarný obraz ale není transsémiotizován přes celý filmový obraz, v něm se mihne vždy jen část dokončeného výtvarného obrazu, čímž režisér zpochybňuje výtvarný dispozitiv prostřednictvím fragmentarizace a odrámování.



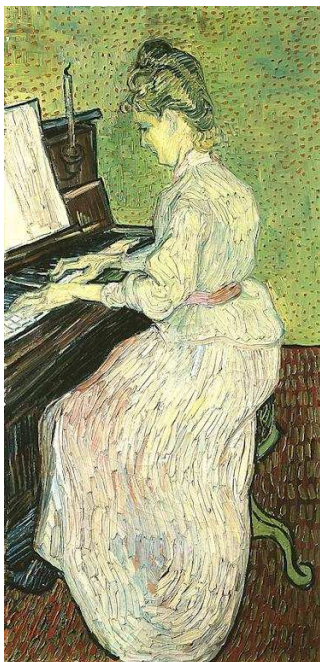
Obrázek 26 Vincent van Gogh: *Wheat Field Under Clouded Sky* (1890, Auvers-sur-Oise)

Proces tvorby výtvarného obrazu je ve filmu majoritně zobrazován tak, že malíř tvoří obraz, aniž by byla malba divákovi ukázána v rozpracovaném stádiu. Výtvarný obraz je zabírán jen zezadu, přičemž vyniká pouze práce malíře (herce). Toto odrámování výtvarného obrazu, které vytváří napětí z očekávaného výsledku, je nakonec vykompenzováno přerámováním. Protizáběr na malbu potom odhalí již dokončený výtvarný obraz, respektive jeho reprodukci.¹⁶¹

Tímto způsobem je kromě výše zmíněného díla transformován do filmového obrazu také van Goghův obraz *Marguerite Gachet u piana* (*Marguerite Gachet at the Piano*). Po celou dobu procesu tvorby výtvarného obrazu je snímán Jacques Dutronc v roli malíře frontálně, a plátno připevněné na malířském stojanu je tudíž zabíráno jen zezadu. Proces tvorby vyplňuje dialog mezi malířem a jeho modelkou, devatenáctiletou dcerou doktora Gacheta Marguerite (herečka Alexandra London má podobné krajkové šaty a vyčesaný drdol a stejně jako skutečná Marguerite při pózování hraje na piano, na němž jsou umístěny noty a svíčky). Samotný

¹⁶¹ Dokončený výtvarný obraz je snímán většinou v polodetailu, za zády malíře. Téměř nikdy není transsémiotizován přes celý filmový obraz, často není ani ukázán celý - je fragmentarizován a divák má možnost vidět vždy jen jeho část.

výtvarný obraz se objeví v záběru až jako hotový, když ho malíř sundává ze stojanu.



Obrázek 27 Vincent van Gogh: *Marguerite Gachet at the Piano* (1890, Auvers-sur-Oise) / Záběr z filmu – herečka Alexandra London v roli Marguerite

V této sekvenci je evidentní zmnožení ráků v rámci filmového obrazu. Režisér Maurice Pialat nepoužil zrcadla¹⁶² pro docílení dvojího rámování jako jeho předchůdci, ale pro změnu využil okna jako přirozeného rámu.¹⁶³ Do otevřeného okna, které se nachází zhruba uprostřed filmového rámce, umístil tvořícího malíře. Umělec je nejdříve v pokoji a pohybuje se před oknem, poté použije okno namísto dveří, přemístí se na zahradu k připravenému stojanu a

¹⁶² Zrcadla se ve filmu samozřejmě vyskytují, ale jen jako dekorace, které nemají ve filmovém obraze žádný evidentní význam. Výjimku tvoří zrcadlo, u kterého si malíř přikládá zbraň k hlavě.

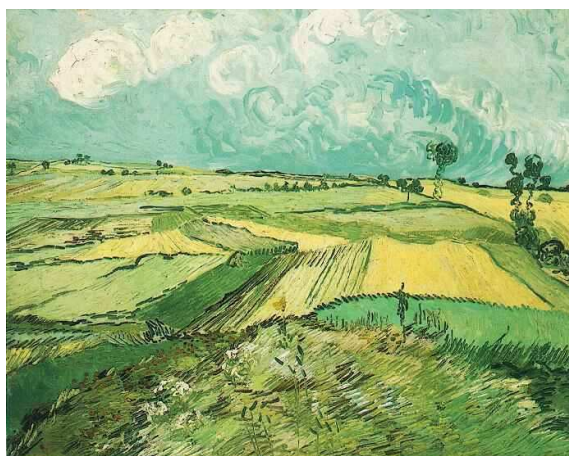
¹⁶³ Zmnožení ráků prostřednictvím otevřeného okna je ve filmovém obraze využito vícekrát. Kromě tvorby výtvarného obrazu je tímto způsobem snímána například scéna příjezdu Thea a Johanny nebo okamžik, kdy Jo bezprostředně políbí Vincenta, který se dívá oknem do pokoje na její novorozeně.

dívku maluje skrze otevřené okno. Efekt zmnoženého rámování ve filmu přitom nemá žádnou souvislost s kompozicí výtvarného obrazu, na kterém je vyobrazena dívka v klasickém interiéru. Ve filmovém obraze je dívka snímána v polodetailu (není tedy snímána celá postava jako na výtvarném obraze, ale dívka je zabírána jen od pasu nahoru, což evokuje pohled, který vidí malíř zvenčí skrze okno). V převažujících záběrech je Marguerite snímána z opačné strany a malíř je centrován dovnitř filmového rámce, který je znásoben rámem okna. Postava tvořícího umělce je akcentována i v záběrech soustředících se na pózuující dívku v polodetailu, kdy se jeho obraz odráží v okenní tabulce.



Záběr z filmu – zmnožení rámu při tvorbě výtvarného obrazu

Dalším výtvarným obrazem, který je transformován do filmu v procesu zrodu je van Goghovo dílo nazvané *Obilná pole v Auvers pod zamračenou oblohou* (*Wheat Fields at Auvers under Clouded Sky*). Výtvarné dílo se opět objeví v záběru až ve chvíli, kdy je hotové (i když ho Jacques Dutronc v roli malíře teprve v ateliéru jakoby dokončuje):



Obrázek 28 Vincent van Gogh: *Wheat Fields at Auvers under Clouded Sky* (1890, Auvers-sur-Oise)



Záběr z filmu – Jacques Dutronc v roli van Gogha dokončuje výtvarný obraz

Do filmu jsou dále transsémiotizovány van Goghovy malby *Obilné klasy* (*Ears of Wheat*) a *Břeh řeky Oise v Auvers* (*Bank of the Oise at Auvers*). Výtvarné obrazy jsou opět snímány až v dokončeném stadiu v ateliéru, a to při dvou různých diskuzích van Gogha s malířem Gilbertem (Gilbert Pignol).



Obrázek 29 Vincent van Gogh: *Ears of Wheat* (1890, Auvers-sur-Oise) / Obrázek 30 Vincent van Gogh: *Bank of the Oise at Auvers* (1890, Auvers-sur-Oise)



Záběry z filmu – proces dokončování výtvarného obrazu v ateliéru

U posledního screenshotu je nutné vysvětlit, proč v ruce nedrží štětec Jacques Dutronc v roli van Gogha, ale jen přihlíží práci malíře Gilberta. Na stojanu je upevněn dokončený van Goghův obraz *Břeh řeky Oise v Auvers* a Gilbert se rozhodl malbu upravit podle svých představ¹⁶⁴, což vedlo ke konfliktu mezi malíři a Vincent van Gogh následně nechtěnou dodělavku vymazal.

Zajímavá je skutečnost, že většina výtvarných obrazů Vincenta van Gogha je do filmového obrazu transsémiotizována až v dokončeném stádiu, a to v ateliéru (malíř je nejednou prezentován, jak svůj obraz dokončuje uvnitř ateliéru, nikoli v přírodě). Díky tomu není ve filmu docíleno efektu *mise en abyme* tak často, jako je tomu v předchozích analyzovaných filmech. Výjimku tvoří například záběr exteriéru, kdy malíř dokončil obraz *Marguerite Gachet v zahradě* (*Marguerite Gachet in the Garden*). Na tomto výtvarném obraze je zachycena opět dcera doktora Gacheta, jak se prochází v zahradě. Protože je obraz stále ještě na stojanu (výtvarný obraz opět není zachycen ve filmovém obraze v procesu vzniku, ale už jako dokončený), má divák možnost vidět jeho údajnou předlohu. Maurice Pialat se nesnažil o dokonalou kopii malířem vyobrazené přírody - na původním výtvarném obraze jsou vlevo namalovány barevné květináče a v pozadí domy, s čímž se režisér nezabýval a jednoduše ve filmovém obraze zachytil postavu Marguerite, jak se prochází v zahradě po cestě (namísto ve vysoké trávě plné květů), za níž je vysoká brána:

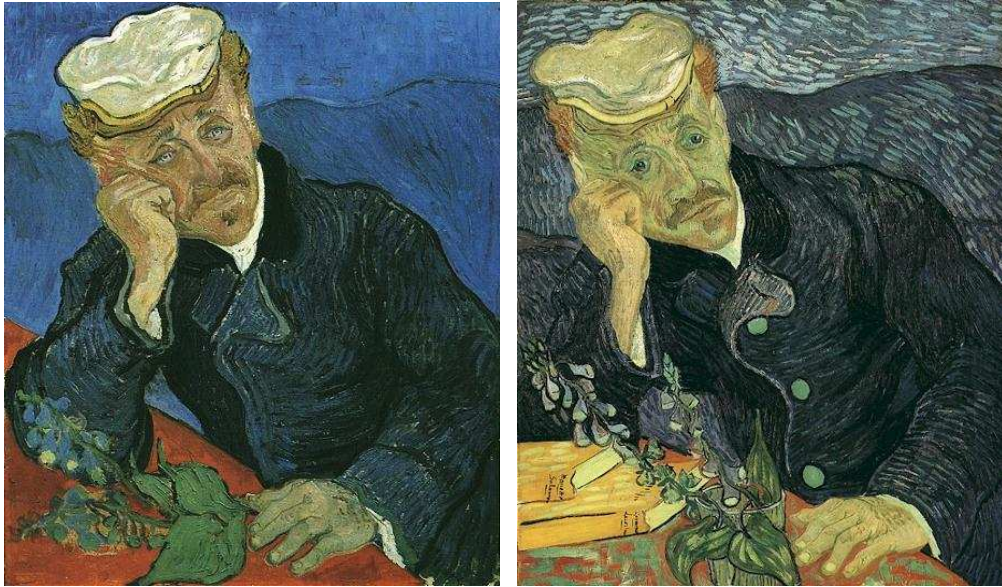
¹⁶⁴ Na pozadí výtvarného obrazu je namalována loďka s narůžovělou rozvinutou plachtou, což Gilbert považoval za rušivý element a zamaloval světlou plachtu zeleným listovím.



Záběr z filmu – efekt mise en abyme

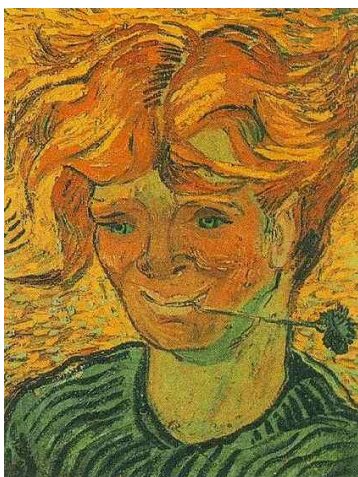
Postavy, které známe z van Goghových obrazů a které mají předobraz ve skutečně žijících lidech, jsou do filmu diegetizovány a Maurice Pialat mezi nimi vytváří nové významové vztahy. Doktorova dcera Marguerite Gachet je v rámci filmového narativu nejen portrétována, ale malíře nadto obdivuje a zamiluje se do něj. Je vedle van Gogha jednou z hlavních postav filmu (jejich vztah má v rámci příběhu velký prostor). Postava Marguerite ovládla i závěrečný záběr snímku, ve kterém říká jinému malíři, že van Gogh „byl jejím přítelem“. Ve filmu se objeví portréty další důležité postavy, a tou je doktor Paul Gachet. Dochovaly se dva výtvarné obrazy s jeho podobiznou a oba dva jsou transsémiotizovány ve filmovém obraze. V momentě, kdy se doktor přijde podívat za malířem do jeho ateliéru, mu van Gogh ukazuje oba již hotové portréty a jeden mu věnuje s vysvětlením, že vždy dělá kopii (ve skutečnosti k tomu malíře donutil právě Gachet, jak van Gogh uvádí v jednom ze svých dopisů¹⁶⁵).

¹⁶⁵ „M. Gachet is absolutely *fanatical* about this portrait, and wants me to do one for him, if I can, exactly like it.“ Dopis č. 638 (Auvers-sur-Oise, 3. června 1890). URL: http://www.vggallery.com/letters/to_theo_auvers.htm [cit. 2010-04-22].



Obrázek 31, Obrázek 32 Vincent van Gogh: *Portrait of Doctor Gachet* (1890, Auvers-sur-Oise)

Další postava známá z výtvarného obrazu, která byla diegetizována a začleněna do filmové narace, je postava bezejmenného muže z van Goghovy malby nazvané *Mladý muž s chrpou* (*Young Man With Cornflower*). Tvůrci filmu narativně transfigurovali výtvarný obraz tím, že identitu nepojmenovaného muže přisoudili postavě místního blázna (v titulkách je postava uvedena jako „l’idiot“). Herec Didier Barbier se opravdu vizuálně podobá muži z obrazu a chce v rámci filmového příběhu po malíři, aby mu udělal portrét. Při portrétování mu potom Jacques Dutronc v roli malíře vloží do úst chrpou a rozcuchá mu světlé vlasy, takže vytvoří téměř dokonalý předobraz původní malby:

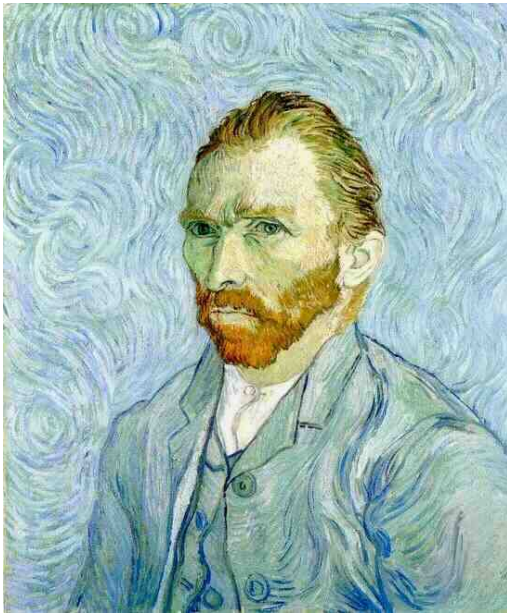


Obrázek 33 Vincent van Gogh: *Young Man With Cornflower* (1890, Auvers-sur-Oise) / Záběr z filmu – postava místního blázna jako model pro portrét



Záběr z filmu – transsémiotizace obrazu *Young Man With Cornflower*

Všechny van Goghovy obrazy z Auvers, o kterých jsme se už zmínili, jsou do filmu většinou transformovány vícekrát. Poprvé jsou snímány na malířském stojanu při procesu jejich vzniku, podruhé jsou pak transfigurovány reprezentativně, když jsou v ateliéru opřeny o zeď mezi ostatními dokončenými díly. Reprezentativně transfigurovány jsou i další van Goghovy obrazy - například jeho autoportrét s blankytně modrým pozadím, jenž je umístěn u něj v v ateliéru, nebo obraz pojmenovaný *Pieta* (podle *Delacroix*) u Thea doma, které oba vznikly o rok dříve v Saint-Rémy:



Obrázek 34 Vincent van Gogh: *Self-Portrait* (1889, Saint-Rémy) / Obrázek 35 Vincent van Gogh: *Pietà* (after Delacroix) (1889, Saint-Rémy)

U Thea doma je transfigurován další výtvarný obraz, a to jak reprezentativně, tak narativně. Jedná se o dílo *Kvetoucí mandlovník* (*Blossoming Almond Tree*) zarámované v bílém rámu, které visí na stěně v ložnici nad pianem.¹⁶⁶ Obraz nejdříve vstupuje do narativu jen jako způsob inscenace vyprávění, poté se na výtvarný obraz soustředí filmové postavy, a *Kvetoucí mandlovník* se na okamžik stává středem jejich pozornosti. Malba dokonce inspiroje filmovou postavu Reného, který usedne k pianu a improvizuje hru podle svých dojmů z obrazu (výtvarný obraz je znatelně inspirován japonským uměním, které malíř velmi obdivoval, a právě v japonském stylu se odehrává i hra na piano).

¹⁶⁶ Obraz namaloval Vincent van Gogh na počest narození svého jmenovce - dítěte Thea a Johanny. V jednom ze svých dopisů sestře Wil se dokonce zmiňoval, že si ho mladí manželé pověsili právě do ložnice nad piano. Dopis č. W22 (Auvers-sur-Oise, 5. června 1890). Srov. URL: http://www.vggallery.com/painting/p_0671.htm [cit. 2010-04-22].



Obrázek 36 Vincent van Gogh: *Self-Portrait* (1890, Saint-Rémy)

Režisér neupozorňuje na výtvarný obraz pomocí transsémiotizace ve smyslu zpochybnění výtvarného dispozitivu quattrocenta množováním hledisek nebo nápadnými pohyby kamery. Výtvarný obraz není v této scéně ani jednou snímán v detailu nebo přes celý filmový obraz, naopak je zabírán v polocelku jen jako součást scény, zatímco kamera se soustředí na detaily tváří postav, které o malbě diskutují. Výtvarný obraz je do filmového obrazu transsémiotizován ještě jednou, a to ve scéně, kdy do plátna van Gogh zapíchne dva umělé ptáčky, zatímco imituje jejich zpěv. Tentokrát je malba snímána v detailu přes celý prostor filmového obrazu¹⁶⁷, do kterého vejde malíř, takže malba je potom zabírána přes jeho rameno:

¹⁶⁷ Spolu s úvodním záběrem filmu (na kterém je ve velkém detailu ukázáno nanášení barvy na plátno a který je později ve filmu ještě jednou zopakován) jsou to jediné záběry, které transsémiotizují výtvarný obraz přes celý prostor filmového obrazu (rámce).



Záběr z filmu – transsémiotizace výtvarného obrazu přes celý filmový obraz

Znalost historických reálií, van Goghovy soukromé korespondence a dochovaných vzpomínek dokazuje Maurice Pialat v mnoha ohledech. Kromě výše zmíněných souvislostí týkajících se výtvarných obrazů, které odpovídají historické realitě, používá ve filmu i zdánlivé drobnosti a narážky v dialozích, které jsou založeny na historické pravdě. Jako příklad můžeme uvést zmínku o destrukci výtvarného obrazu. Malíř v jednom dialogu s doktorem Gachetem říká, že nikdy neničí své obrazy jako Cézanne, ale vzápětí dodává, že jednou zničil obraz *Kristus v olivovém háji*. Toto tvrzení je založeno na pravdě, protože van Gogh opravdu psal svému bratru v dopise z roku 1898, že už podruhé zničil studii *Krista s anděly v olivovém háji*.¹⁶⁸

Inspirace van Goghovými výtvarnými obrazy není u Pialata tak silná jako u předchozích režisérů, kteří se snažili vystihnout atmosféru výtvarných obrazů pomocí stylizace filmového obrazu. Jak už bylo uvedeno, Maurice Pialat se inspiroval spíše náladou impresionistických obrazů, ale lze vysledovat i některé filmové záběry odkazující k van Goghovi. Jedná se o

¹⁶⁸ „For the second time I have scraped off a study of Christ with the angel in the Garden of Olives.“ Dopis č. 540 (Arles, 22. září 1888). URL: http://www.vggallery.com/letters/to_theo_arles.htm [cit. 2010-04-19].

opakované záběry obilných polí, které malíř často zobrazoval, nebo o inspiraci obrazem *Malíř na cestě do práce* (jenž byl analyzován už u předchozích dvou filmů).¹⁶⁹ Jacques Dutronc jde v roli malíře po cestě lemované vzrostlými stromy, na sobě má klobouk a na zádech připevněné malířské náčiní:



Záběr z filmu - inspirace reálným obrazem - viz Obrázek 9 Vincent van Gogh: *Painter on His Way to Work* (1888, Arles)

¹⁶⁹ Viz Obrázek 9 Vincent van Gogh: *Painter on His Way to Work* (1888, Arles).

2.4 THE EYES OF VAN GOGH (2005)

Zatím nejnovější filmová biografie zabývající se osudem malíře **Vincenta van Gogha** vznikla roku 2005 v USA (společnost Van Gogh Productions). **Alexander Barnett**¹⁷⁰ film nejen režíroval, ale je zároveň i autorem scénáře a představitelem hlavní role.

Scénář je zaměřen pouze na období **van Goghova** života, které strávil v psychiatrické léčebně Saint-Paul-de-Mausole v Saint-Rémy. Do léčebny šel malíř dobrovolně po svých nekontrolovatelných a sebedestruktivních záchvatech v Arles a byl zde pod dohledem doktora **Peyrona** (herec **Roy Thinnes**). Přestože se děj odehrává pouze v rámci krátkého výseku malířova života, narativ filmu není budován chronologicky jako u předchozích filmů. Syžet filmu je v tomto případě zkonstruován pomocí vzpomínek, halucinací a snů. Tyto retrospektivy (flashbacky i flashforwardy) o hlavní postavě mnohé vypovídají a vysvětlují **van Goghův** současný psychický stav. Prostřednictvím halucinací smíchaných se vzpomínkami malíř rozmlouvá s bratrem **Theem** (**Gordon Joseph Weiss**), dále se svojí dávnou (a neopětovanou) láskou - sestřenicí **Kee Vos** (**Diane Agostini**), s přítelem a malířem **Paulem Gauguinem** (**Lee Godart**) nebo se svým otcem **Theodorem** (**Keith Perry**). Ve

¹⁷⁰ **Alexander Barnett** začínal jako televizní herec pro americkou společnost CBS. V Los Angeles začal nejen režírovat, ale i psát vlastní divadelní hry, například *Remnants of a Man*. V New Yorku potom režíroval cyklus shakespearovských her (*Macbeth*, *King Lear* a další) a pokračoval v uvádění vlastních her. Pod jeho uměleckým vedením účinkovala společnost Classic Theatre International po celém světě. Je učitelem herectví a kromě **Shakespearových** tragédií studoval podrobně i život **Paula Gauguina** a **Vincenta van Gogha**. Po uvedení vlastní hry o **van Goghovi** *Stranger on the Earth* (a ztvárnění hlavní role na jevišti) napsal filmový scénář a následně režíroval svůj jediný film *The Eyes of Van Gogh*. Srov, URL: <http://www.alexanderbarnett.com/bio.html> [cit. 2010-04-22].

vzpomínkách se vrací do Borinage mezi horníky i do ateliéru ve Žlutém domě v Arles, zobrazena je i scéna, ve které si malíř uřízne část ušního boltce (v rámci halucinace, kdy vidí sám sebe jako malého chlapce). Noční můry potom objasňují jeho traumata z dětství, jako například scéna, kdy se jako dítě nachází s rodiči u náhrobku svého zesnulého bratra.¹⁷¹ V rámci noční můry se také objeví flashforward, tzv. vzpomínka na budoucnost, kdy se malíř dívá sám na sebe, jak leží v rakvi.

Filmová diegeze je vybudována z hlediska (point of view) hlavní postavy - režisér se snaží přiblížit subjektivní pohled **Vincenta van Gogha**, jeho prožívání a záchvaty. V celém filmu je maximálně využita ruční kamera¹⁷², emoce a nitro postavy jsou vyjadřovány prostřednictvím subjektivních záběrů, prostor je snímán až ve 360° kolem svislé osy. Ve filmu je mnohokrát využit voice over, herci hrající **Vincenta**, **Thea** a doktora **Peyrona** citují úryvky z dochovaných dopisů těchto skutečně žijících postav.

Z hlediska historické věrohodnosti se nízkorozpočtový snímek omezil jen na hotové reprodukce výtvarných děl, jednoduché kostýmy a nenáročné filmové lokace. Natáčení proběhlo v New Yorku a velká většina filmových záběrů vznikla v interiérech (které představují pokoj v léčebně Saint-Paul-de-Mausole či ateliér v Arles). Exteriérové scény jsou omezeny jen na les, který jen stěží evokuje provensálskou krajinu. Snímek zvítězil na filmovém festivalu v Houstonu, kde získal ocenění Bronze Remi Award v kategorii Best period film.¹⁷³

2.4.1 ZOBRAZENÍ VINCENTA VAN GOGHA VE FILMU

¹⁷¹ Po zesnulém bratrovi, který se rodičům **van Goghovým** narodil přesně ve stejný den o rok dříve, zdědil malíř jméno **Vincent**.

¹⁷² Na filmu spolupracoval kameraman **Ian Dudley**.

¹⁷³ Srov, URL: <http://www.imdb.com/event/ev0000708/2005> [cit. 2010-04-23].

Alexander Barnett studoval život malíře na univerzitách a v knihovnách napříč celou Evropou. Nejdříve o osudu Vincenta van Gogha napsal divadelní hru *Stranger on the Earth*, kterou sám režíroval a ve které ztvárnil hlavní postavu. Poté to samé zopakoval ve filmu *The Eyes of Van Gogh*, Barnett je autorem scénáře, režisérem i představitelem hlavní role.

Vizuálně se herec snažil přiblížit malířově vzhledu opět tím, že si nechal narůst vousy a spolu se svými původně prošedivělými vlasy si je obarvil do červena. Alexander Barnett má podobné ostře řezané rysy jako měl malíř (obdobný tvar nosu, vysoké čelo a výrazné nadočnicové oblouky):



Alexander Barnett v roli van Gogha / Obrázek 37 Vincent Van Gogh: *Self-Portrait* (1889, Saint-Rémy)

Barnett hraje malíře jako trpícího umělce, kterého mučí neustálé záchvaty a halucinační stavy a který znovu prožívá dávné vzpomínky (jak v bdělém stavu, tak v častých nočních můrách). Herec využívá i ve filmu expresivní divadelní herectví, v jeho podání dělá van Gogh trhavé pohyby, jeho chůze je kývavá, v řeči zadržává, vytřeštěné oči a vyceněné zuby z něho dělají skutečně trpícího šílence. Malíř se často dotýká ostatních postav, jeho křečovitý stisk několikrát svírá ramena Thea i Gauguina.

Malíř je v Barnettově podání často zachycen při tvorbě výtvarného obrazu, ovšem záběr je vždy zaměřen spíše na umělcovo úsilí než na obraz, který tvoří. Jeho tvář je v naprosté většině použitých záběrů snímána v detailu nebo v polodetailu (zatímco samotná malba nebo alespoň ruka se štětcem nikoli) a herec dlouze zkoumá svůj výtvarný obraz, což doprovází jeho monolog.

2.4.2 TRANSFORMACE VÝTVARNÝCH OBRAZŮ VINCENTA VAN GOGHA DO FILMU

Do filmu *The Eyes of Van Gogh* je integrováno nejméně výtvarných obrazů ze všech čtyř analyzovaných filmových biografií. Pravděpodobně je to způsobeno nízkým rozpočtem filmu, možná zaměřením autora scénáře a režiséra **Alexandera Barnetta**, který se specializuje na hereckou složku¹⁷⁴, a podle vlastních slov chtěl především vyjádřit duševní stav malíře.¹⁷⁵

Vzhledem k natáčecím lokacím nejsou ve filmu zobrazeny žádné přírodní scenérie, podle kterých malíř tvořil své obrazy. Nedochozí tak k efektu mise en abyme, ani k prvnímu typu transsémiotizace, tedy rozpohybování reprezentovaného (tableau vivant). Přestože herec často předstírá v roli umělce proces tvorby výtvarného obrazu a sleduje krajinu, kterou jakoby vyobrazuje, ani výtvarný obraz ani jeho předloha nejsou divákovi ukázány. Malíř je většinou zabírán při práci uprostřed listnatých lesů, které se na van Goghových malbách provensálské krajiny téměř nevyskytují. Jediným odkazem na existující výtvarný obraz je filmový obraz, ve kterém jde malíř ve slamáku a s plnou výbavou malovat do plenéru (podobné reference byly analyzovány u všech snímků):

¹⁷⁴ **Alexander Barnett** je instruktorem herectví a specializuje se na vývoj charakteru postav. Srov. URL: <http://www.alexanderbarnett.com/bio.html> [cit. 2010-04-22].

¹⁷⁵ Srov. URL: <http://www.theeyesofvangogh.com/notes.html> [cit. 2010-04-22].



Záběr z filmu – inspirace výtvarným obrazem - viz Obrázek 9 Vincent van Gogh: Painter on His Way to Work (1888, Arles)

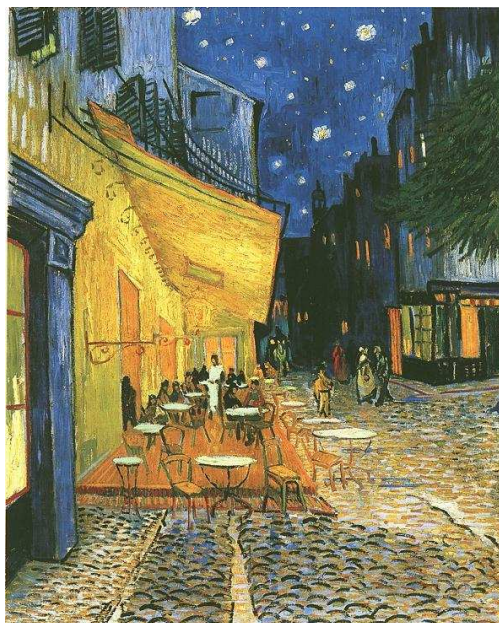
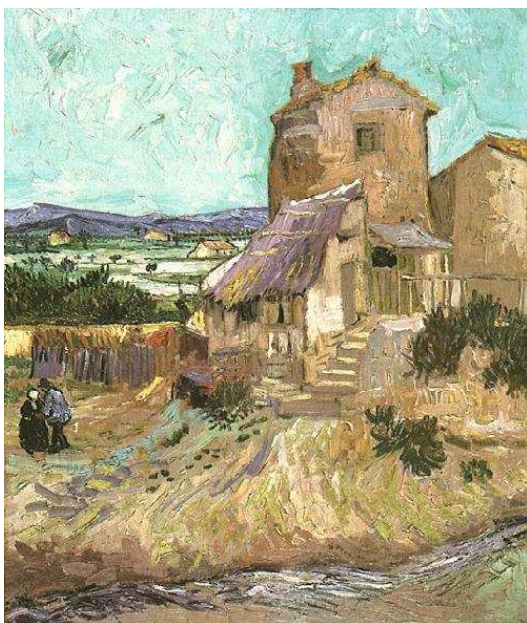
Z diegetického hlediska jsou výtvarné obrazy transformovány do filmového obrazu převážně pomocí reprezentativního pólu transfigurality. Obrazy jsou plně diegetizovány a slouží jen jako vizuální doplnění narativu (Jostovými slovy „okrasa narativního“). Jedná se o kresby a malby, které visí na zdech a jejichž funkce je pasivní, mají pouze ilustrovat vyprávění. Nejvíce výtvarných referencí lze najít v pokoji v Arles, kde ve svých představách (vzpomínkách) diskutuje van Gogh s Gauguinem. Na stěnách pokoje jsou rozvěšené malířovy malby a další jsou opřené o zeď, z nichž některé byly transsémiotizovány i v předchozích filmech, a tudíž zmíněny v předchozím textu (například obraz *Noční kavárna na náměstí Lamartine v Arles*¹⁷⁶).

¹⁷⁶ Viz Obrázek 10 Vincent van Gogh: *The Night Café in the Place Lamartine in Arles* (1888, Arles).



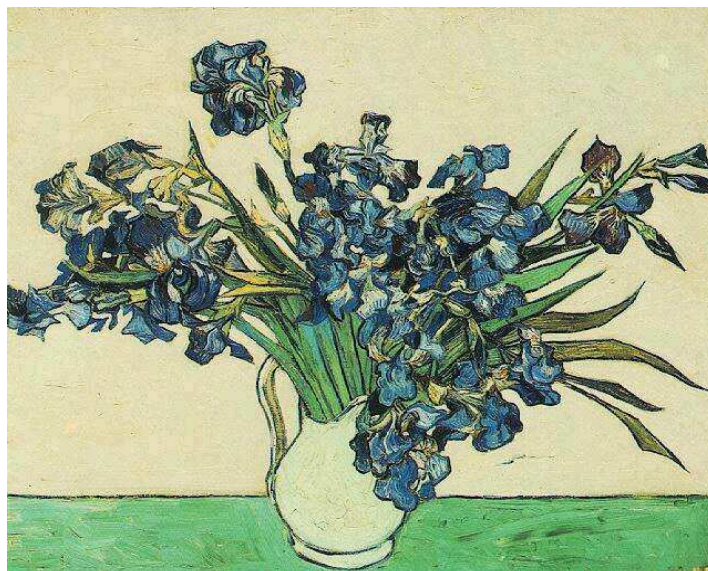
Záběr z filmu – reprezentativně transfigurované obrazy (viz Obrázek 10 a Obrázek 40)

Do filmového obrazu jsou nově transsémiotizovány další malby olejem, jedná se například o výtvarné obrazy *Starý mlýn* (*The Old Mill*) nebo *Noční terasa kavárny na Place du Forum v Arles* (*The Cafe Terrace on the Place du Forum, Arles, at Night*):



Obrázek 38 Vincent Van Gogh: *The Old Mill* (1888, Arles) / Obrázek 39 Vincent van Gogh: *The Cafe Terrace on the Place du Forum, Arles, at Night* (1888, Arles)

Oba obrazy pocházejí z Arles z roku 1888, což odpovídá van Goghově vzpomínce v rámci filmového flashbacku, která se odehrává při příjezdu Paula Gauguina do Arles. V té samé scéně je také reprezentativně transfigurováno zátiší *Váza s kosatci* (*Still Life: Vase with Irises*):



Obrázek 40 Vincent van Gogh: *Still Life: Vase with Irises* (1890, Saint-Rémy)

Použití této výtvarné reference v dané situaci je ale nonsens, který neodpovídá historické realitě. Zátiší s kosatci v bílé váze totiž ve skutečnosti vzniklo mnohem později, Vincent van Gogh obraz namaloval až v léčebně v Saint-Rémy. Výtvarný obraz tedy vznikl o dva roky později, než se mohla odehrát scéna zobrazující příjezd Gauguina¹⁷⁷.

Další výtvarné obrazy, které jsou ve filmovém obraze transfigurovány reprezentativně, lze spatřit v místnosti, kterou malíř obývá v léčebně pro duševně choré. Po pokoji jsou rozvěšeny nikoli malby, ale kresby, za všechny uvedeme kresbu nazvanou *Kašna v zahradě nemocnice Saint-Paul* (*Fountain in the Garden of Saint-Paul Hospital*):

¹⁷⁷ Paul Gauguin do Arles přijel v říjnu roku 1888.



Obrázek 41 Vincent van Gogh: *Fountain in the Garden of Saint-Paul Hospital* (1889, Saint-Rémy)

Malíř je mnohokrát zachycen při tvorbě výtvarného obrazu, ovšem tyto výtvarné obrazy nejsou ani jednou zabírány při procesu jejich vzniku (respektive jsou snímány jen zezadu, takže divák vidí jen dřevěný rám a plátno zezadu). Režisér v těchto případech využil postupu centrování, ovšem s jednostranným zaměřením na postavu malíře ve filmovém rámci (což souvisí se subjektivním hlediskem). Výtvarné obrazy jsou odsunuty ze středu filmového rámce a odrámovány, i když jsou pro filmový záběr významotvorné a je na ně právě soustředěna pozornost. Divák je díky konvencionalizované stříhové skladbě ve filmu zvyklý na přerámování, následný protizáběr na malbu se ale nekoná, a tudíž není uspokojena divákova zvědavost spojená s frustrací z neukázaného.

Uvnitř filmového rámce dojde i ke zmnožení rámců pomocí zrcadla. Zrcadlo visí na zdi pokoje a slouží malíři při tvorbě autoportrétu (pravděpodobně, malba není ukázána), přičemž mizanscéna je komponována tak, aby se hercův obraz odrážel na ploše zrcadla, a dochází tak ke zdvojení reprezentace:



Záběr z filmu – zmnožení rámců pomocí zrcadla

V dalším záběru je snímán v polodetailu přímo odraz herce v zrcadle, který se dívá sám na sebe, tedy jakoby do své duše. Ten je vzápětí pomocí ostrého stříhu nahrazen analogickým záběrem na jiné zrcadlo, do kterého se dívá malíř v jiné místnosti a v jiném čase. Podle zavázaného ucha lze usoudit, že se jedná o ateliér v Arles, zřejmě těsně po propuštění z nemocnice. Kamera plynule transfokuje od obrazu malíře v zrcadle na polodetail, přičemž se ve filmovém obraze opět objeví odrámovaný výtvarný obraz (pravděpodobně také autoportrét):



Záběr z filmu – zmnožení rámců pomocí zrcadla

Použití zrcadla zde symbolizuje přechod z roviny izochronní diegetické roviny do světa představ, vzpomínek a halucinací hlavní postavy (jiné přechody do flashbacků a flashforwardů jsou ve filmu vícekrát naznačeny pomocí prolínaček).

Praktický přínos této diplomové práce tkví v uceleném a systematickém pohledu na zobrazení Vincenta van Gogha a jeho díla ve fikčním filmu. Analyzovány byly čtyři celovečerní filmové biografie, přičemž důraz byl kladen na skutečnost, jakým způsobem je v těchto biografických snímcích budován obraz malíře a jak jsou reprezentována jeho výtvarná díla. Vzhledem k existenci obrovského počtu dokumentárních a televizních filmů o malíři a vzhledem k nemožnosti je postihnout v rámci této práce, nebyly tyto snímky vůbec reflektovány. Zkoumány byly filmové biografie o Vincentu van Goghovi *Žízeň po životě* (*Lust for Life*, 1956), *Vincent & Theo* (1990), *Van Gogh* (1991) a *The Eyes of Van Gogh* (2005), chronologicky seřazené podle data jejich vzniku.

K tomu, aby mohlo být zkoumáno zobrazení malíře a proces transformace výtvarných obrazů do filmu, bylo nejdříve zapotřebí prozkoumat různé roviny vztahu malířství a filmu. První část práce je tedy věnována ustanovení teoretické základny a nalezení příslušné terminologie. Vztah malířství a filmu je problematizován z hlediska jeho vývoje a současného pojetí, dále je řešeno stereotypní zobrazování malířů v kinematografii a způsob zobrazení a transformace výtvarných děl do filmu. V rámci konfrontace výtvarného a filmového obrazu byla zkoumána jejich dichotomie a charakterizovány shodné i rozdílné vlastnosti těchto dvou typů obrazů. Pro potřeby následné analýzy konkrétních výtvarných obrazů v daných filmech byla objasněna koncepce pikto-filmu Françoise Josta a převzato jeho odborné názvosloví. Při zkoumání transformace výtvarných obrazů do filmového obrazu byl brán zřetel především na procesy transsémiotizace a transfigurality.

Umělci, respektive malíři, jsou ve filmu obvykle zobrazováni jako „morální idioti“, šílenci a nepřizpůsobiví rebelové. Jejich nadání a talent jsou vykoupeny nonkonformním jednáním, díky němuž jsou často vyřazeni ze společnosti. V případě **Vincenta van Gogha** je tato problematika zvláště aktuální, protože malíř není dnes znám výhradně díky svým výtvarným obrazům, ale laická veřejnost jeho jméno spojuje spíše s jeho údajnou psychickou nemocí, sebepoškozováním a pokusy o sebevraždu (z nichž poslední měl za následek umělcovu smrt). Mýtus opředený kolem postavy **Vincenta van Gogha** a jeho bratra **Thea**, který ho celou jeho krátkou malířskou kariéru finančně podporoval, je podpořen dodnes diskutovanou a neobjasněnou otázkou, jak a proč došlo k uříznutí části malířova ucha. Historikové a historičky umění ale napadají stereotypní zobrazování malíře ve filmech coby duševně chorého jedince, jehož šílenství je atributem geniality.

V prvním analyzovaném filmu *Žízeň po životě* lze toto stereotypní zobrazení vysledovat. **Kirk Douglas** ztvárnil malíře jako trpícího a duševně nemocného muže, filmový scénář postihuje jeho emocionální výbuchy a dodnes nejasné záchvaty, přičemž je potlačena intelektuální stránka malířovy osobnosti. Podobně byl **van Gogh** vyobrazen i ve filmech *Vincent & Theo* a *The Eyes of Van Gogh*. Britský herec **Tim Roth** malíře ztvárnil jako asociálního podivína, který jen občas přechází z apatických a klidných stavů do záchvatů vzteku. Herectví amerického herce **Alexandra Barnetta** je znatelně ovlivněno divadelně expresivním vyjádřením, přičemž v jeho podání malíř trpí nestálými halucinačními stavy. Odlišný přístup zvolil režisér **Maurice Pialat** ve filmu *Van Gogh*, který naopak zobrazuje malíře jako charismatického a společenského muže. Francouzský herec **Jacques Dutronc** se v roli malíře ani v posledních měsících jeho života nestrání

společnosti a četným milostným dobrodružstvím, jeho sebevražda je pak důsledkem racionálního rozhodnutí.

Proces transformace výtvarných obrazů do obrazu filmového je v analyzovaných biografiích také zobrazen různými způsoby, přičemž všichni režiséři se opět nevyhnuli jistému stereotypu a do filmu transformovali především výtvarná díla, která jsou notoricky známá a divácky atraktivní (téměř vůbec nejsou například reprezentována zátiší, která tvoří podstatnou část van Goghovy tvorby). Výtvarná díla jsou do zkoumaných filmů transsémiotizována rozhýbáním reprezentovaného (tzv. tableaux vivants) i zpochybněním výtvarného dispozitivu quattrocenta pohyby kamery, montáží atd. Transfigurace výtvarných obrazů do filmu probíhá jak reprezentativním, tak narativním způsobem a u většiny filmů je zachycen i proces tvorby výtvarného obrazu.

Hollywoodský režisér **Vincente Minnelli** se ve filmu *Žízeň po životě* úzkostlivě držel stejnojmenné literární předlohy a snažil se o co největší historickou pravdivost (z hlediska filmových lokací, kostýmů i transformovaných výtvarných obrazů). Tato nejstarší filmová biografie byla v době svého vzniku omezena Produkčním kódem, ale z hlediska integrace výtvarných děl do filmu zahrnuje asi největší počet van Goghových výtvarných děl. Nejčastější způsob transsémiotizace výtvarných děl je snímání výtvarného obrazu přes celý prostor filmového obrazu (a zároveň jeho fragmentarizace) pomocí panorámování. **Minnelli** také nejvíce ze všech režisérů využívá oživé obrazy (tableaux vivants), často se inspiruje malířovými obrazy a jejich atmosféru přenáší do způsobu snímání filmového obrazu. Mnohokrát je zachycen proces tvorby výtvarných obrazů, které jsou transsémiotizovány v různých stádiích rozpracovanosti díky práci malíře **Roberta Andrewa Parkera**.

Nezávislý americký režisér Robert Altman rovněž natáčel na autentických místech v Holandsku a ve Francii a využíval dobové kostýmy a rekvizity, ale historickou pravdu také přizpůsoboval vlastním interpretacím. Výtvarná díla do filmu integroval nezvyklým způsobem, do fikční biografie například zařadil i dokumentární záběry autenticky zachycující dražbu originálního van Goghova obrazu *Váza s patnácti slunečnicemi*. Kromě definovaných modů transsémiotizace a transfigurality zobrazoval proces vzniku výtvarných děl a v rámci tohoto procesu zapojil do filmového obrazu i fiktivní výtvarné obrazy (například ve scéně, kdy malíř tvoří obraz uprostřed pole slunečnic, aniž by podle dochovaných faktů takový obraz van Gogh maloval).

Ve filmu Maurice Pialata nazvaném *Van Gogh* je integrováno mnohem méně výtvarných děl než u předchozích dvou snímků, což je dáno krátkým časovým úsekem, na který je filmový narativ soustředěn, ale i zaměřením filmu na zobrazení společenské a intimní stránky malířova života. Výtvarné obrazy nejsou ve filmu snímány při procesu jejich zrodu (kromě úvodního záběru), respektive pokud jsou zachyceny ve fázi vzniku, jsou snímány pouze zezadu a metodou odrámování není ukázána samotná malba. Van Goghova výtvarná díla jsou ve filmu tedy transsémiotizována pouze v dokončeném stavu. Obrazy jsou ve filmu opět transfigurovány jak reprezentativně, tak narativně, přičemž způsob snímání není inspirován jen van Goghovými díly, ale i impresionistickými obrazy.

Poslední film *The Eyes of Van Gogh* se z hlediska transformace výtvarných obrazů do obrazu filmového nejvíce odlišuje od všech analyzovaných biografí. Počet zobrazených van Goghových obrazů je výrazně nižší, přičemž téměř vůbec nebyl zohledněn první typ transsémiotizace (rozhýbání reprezentovaného), ani druhý typ transfigurality (narativní pól). Nízkorozpočtový snímek Alexandra Barnetta rezignoval na historickou věrnost nebo způsob snímání inspirovaný malířovými obrazy a

soustředil se na zobrazení vnitřního světa postavy. Malíř je mnohokrát snímán při tvorbě výtvarného obrazu, samotná malba ale není nikdy reprezentována. Výtvarné obrazy plní ve filmu majoritně jen funkci ilustrace narativu a jsou ve filmu transfigurovány převážně reprezentativně.

Všechny analyzované filmové biografie zobrazují malíře **Vincenta van Gogha** jako hlavní postavu, ovšem každý trochu odlišným způsobem (stejně jako jeho výtvarná díla). Provedená analýza zobrazení reálné postavy v rámci fikčního žánru filmové biografie dokázala, že reprezentace malíře a jeho díla souvisí s ekonomickým, sociálním, kulturním a historickým kontextem, ve kterém konkrétní snímek vznikl, ale rovněž závisí na individuálním vkladu a přístupu režiséra (potažmo scenáristy nebo hlavního představitele).

ANOTACE

Autor: Kateřina Vítková
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Název diplomové práce:
VINCENT VAN GOGH – FENOMÉN MALÍŘE VE FILMU

<i>Vedoucí diplomové práce:</i>	Mgr. Jan Křipač, Ph.D.
<i>Počet znaků (samotný text):</i>	195 256
<i>Počet znaků (přílohy):</i>	16 610
<i>Počet titulů použité literatury:</i>	34
<i>Klíčová slova:</i>	film, biografický film / filmová biografie, Vincent van Gogh, umění, malíř, výtvarný obraz

Magisterská diplomová práce je zaměřena na způsob zobrazení reálné postavy malíře - Vincenta van Gogha - v rámci fikčního žánru filmové biografie. V teoretické části je analyzován vzájemný vztah malířství a filmu, reprezentace malíře ve filmu a proces transformace výtvarných obrazů do obrazu filmového. Teoretické poznatky jsou následně aplikovány na čtyři celovečerní biografické filmy o Vincentu van Goghovi: *Žízeň po životě (Lust for Life, 1956)*, *Vincent & Theo (1990)*, *Van Gogh (1991)* a *The Eyes of Van Gogh (2005)*.

ANNOTATION

Author: Kateřina Vítková

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Title of the thesis:

VINCENT VAN GOGH – PHENOMENON OF THE PAINTER IN CINEMA

Supervisor of the thesis:

Mgr. Jan Křípač, Ph.D.

Number of characters (main text):

195 256

Number of characters (supplements):

16 610

Number of literature items:

34

Key words:

movie, biographical film /
biopic, Vincent van Gogh, art,
painter, painting

This thesis is devoted to the way how is real person – Vincent van Gogh – portrayed in fiction genre of the biopic. The reciprocal relation between movie and painting, the representation of a painter in movies and the process of transformation of art image to the movie image is analysed in the first theoretical part. Theoretical knowledge is sequentially applied to four feature-length biopics about Vincent van Gogh: *Lust for Life* (1956), *Vincent & Theo* (1990), *Van Gogh* (1991) and *The Eyes of Van Gogh* (2005).

LITERATURA

- ANDERSON, Carolyn. „Biographical film“. In GEHRING, Wes D. *Handbook of American Film Genres*. Greenwood Press, 1988, s. 331-351. ISBN 0-313-24715-3.
- AUMONT, Jacques. „Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu“. In SZCZEPANIK, Petr. *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, 2004. ISBN 80-239-4107-0.
- AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN 80-7331-045-7.
- BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979.
- BEAUJEAN, Dieter. *Vincent van Gogh*. Praha: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-813-6.
- BENDOVIÁ, Helena – JANEČEK, Vít. „Film a malířství“ (Rozhovor s Pascalem Bonitzerem). *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 101-106. ISSN 0862-397X.
- BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979. Kapitola Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, s. 17-46.
- BERNARD, Jan - FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. ISBN 13-734-88 14/68.
- *Biography 23.1*, University of Hawai'i Press, 2000. E-ISSN 1529-1456.
- BONITZER, Pascal. „Odrámování“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 31-34. ISSN 0862-397X.
- BONITZER, Pascal. *Décadrages: Peinture et cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1985. ISBN 2-86642-028-4.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.

- BREGANT, Michal. „Mezi plátny“. *Illuminace*, 1997, roč. 9, č. 4 (28), s. 177-180. ISSN 0862-397X.
- CUSTEN, George F. „The Mechanical Life in the Age of Human Reproduction: American Biopics, 1961 – 1980“. In *Biography 23.1*, University of Hawai'i Press, 2000, s. 127-159. E-ISSN 1529-1456.
- CUSTEN, George F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers University Press, 1992. ISBN 0-8135-1755-9.
- DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and painting: How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996. ISBN 0-292-71582-X.
- ELSAESSER, Thomas. „Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic“. *Wide Angle* 8, No. 2 (1986), s. 15-31. ISSN 0160-6840.
- FELLEMAN, Susan. *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2006. ISBN 0-292-70942-0.
- *Framing the Artists – Artists & Art in Film & Television*. Volume 1. Temporary Services, April 2005.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. London: Phaidon Press Limited, 1995. ISBN 80-204-0685-9.
- GRANT, Barry Keith. *Schirmer Encyclopedia of Film* (Volume 1). Schirmer Reference – Thomas Gale, 2007, s. 161-168. E-ISBN 13-978-0-02-866100-1.
- HEINICH, Nathalie. *The Glory of van Gogh: An Anthropology of Admiration*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996. ISBN 0-691-03269-6.
- JÍLEK, Jan. *Malba ve filmu: Vnímání obrazových reprezentací a klasifikace fúze výtvarného a filmového obrazu*. Diplomová práce, FF UP Olomouc, 2008.

- JOST, François. „Pikto-film“. *Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 5-15. ISSN 0862-397X.
- LECALDANO, Paolo. *Vincent van Gogh. Souborné malířské dílo: Světové umění*. Sv. 94. 1. 1881-1888. Praha, 1986.
- MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Taylor & Francis e-Library, 2005. ISBN 0-203-98078-6.
- NOVÁK, Luděk. *Vincent van Gogh*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- PETRÁČKOVÁ, Věra – KRAUS, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0982-5.
- SWEETMAN, David. *Vincent van Gogh: jeho život a dílo*. Praha: BBart, 2002. ISBN 80-7257-727-1.
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.
- TYLER, Parker. „Lust for lifelikeness“. In *Sex Psyche Etcetera in the Film*. Aylersbury: Pelican Books, 1971, s. 152-158.
- VÍTKOVÁ, Kateřina. *Krásná hašteřilka – mezi malířstvím, literaturou a filmem*. Bakalářská práce, FF UP Olomouc, 2008.
- WALKER, John A. *Art and artists on screen*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1993. ISBN 0 7190 3780 8.

- www.vggallery.com
 - www.imdb.com
 - www.sensesofcinema.com
 - www.jstor.org
 - <http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil>
 - http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page
 - www.davisandlangdale.com
 - www.artnet.com
 - www.maurice-pialat.net
 - www.theeyesofvangogh.com
 - www.alexanderbarnett.com
-
- CUSTEN, George F. „The Mechanical Life in the Age of Human Reproduction: American Biopics, 1961 – 1980“. In *Biography 23.1*, University of Hawai'i Press, 2000, s. 127-159. E-ISSN 1529-1456.
 - EBERT, Roger. „Vincent & Theo“. *Chicago Sun-Times*. [cit. 2010-03-22]. URL:<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19901116/REVIEWS/60424006/1023>.
 - ELSAESSER, Thomas. „Around Painting and the ‘End of Cinema’: A Propos Jacques Rivette's La Belle Noiseuse“ [online]. *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam University Press, 2005) p. 165-77 [cit. 2010-03-10]. URL: <http://www.jacques-rivette.com>.
 - FULFORD, Robert. „Portrait of the artist as an explosive device“. *Canadian Art*, Winter 1997 [cit. 2010-02-18]. URL: <http://www.robertfulford.com/artmovie.html>.

- GIDDINS, Gary. „Our Lust for Lives“. *The New York Sun*. [cit. 2010-03-12]. URL: <http://www.nysun.com/arts/our-lust-for-lives/27106/>.
- HORSLEY, Carter B. „Lust for life“. *The City Review* [cit. 2010-03-10]. URL: <http://www.thecityreview.com/lust4.html>.
- HOWE, Desson. „Van Gogh“. *The Washington Post*. [cit. 2010-03-25]. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/vangoghrhowe_a0af5d.htm.
- HOWE, Desson. „Vincent & Theo“. *The Washington Post*. [cit. 2010-03-22]. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/vincenttheopg13howe_a0b2bc.htm.
- JONES, Kent. „Lightning in a Bottle“ [online]. [cit. 2010-04-16]. URL: <http://www.filmlinc.com/fcm/5-6-2004/pialatintro.htm>.
- LANDY, Marcia. „Biography“. In GRANT, Barry Keith. *Schirmer Encyclopedia of Film* (Volume 1). Schirmer Reference – Thomas Gale, 2007, s. 161-168. E-ISBN 13-978-0-02-866100-1.
- MAN, Glene. „Editor’s introduction“. In *Biography 23.1*, University of Hawai’i Press, 2000. E-ISSN 1529-1456.
- NESBIT, John. „The Eyes of Van Gogh“. *Old School Reviews* [cit. 2010-03-30]. URL: http://oldschoolreviews.com/rev_2000/eyes_vangogh.htm.
- THOMSON, David. „The Invasion of the Real People“. *Sight and Sound*, winter 1977-78. ISSN 0037-4806.
- TYLER, Parker. „Lust for lifelikeness“. *Sex, psyche, Etcetera in the Film*, 1957 [cit. 2010-03-15]. URL: <http://www.jstor.org/pss/4333735>.

PRAMENY

FILMY

- *The Eyes of Van Gogh* (2005) - režie Alexander Barnett
- *Van Gogh* (1991) – r. Maurice Pialat
- *Vincent & Theo* (1990) – r. Robert Altman
- *Žízeň po životě* (*Lust for Life*, 1956) – r. Vincente Minnelli

- *Caravaggio* (1986) – r. Derek Jarman
- *Červená pustina* (*Il Deserto rosso*, 1964) – r. Michelangelo Antonioni
- *Dívka s perlou* (*Girl with a Pearl Earring*, 2003) - r. Peter Webber
- *Frida* (2002) – r. Julie Taymor
- *Krásná hašteřilka* (*La Belle Noiseuse*, 1991) – r. Jacques Rivette
- *Moulin Rouge* (1952) – r. John Huston
- *Mr. Bean: Největší filmová katastrofa* (*Bean*, 1997) – r. Mel Smith
- *Přežila jsem Picassa* (*Surviving Picasso*, 1996) – r. James Ivory
- *Rembrandtova Noční hlídka* (*Nightwatching*, 2007) – r. Peter Greenaway
- *Sny Akiry Kurosawy* (*Yume*, 1990) – r. Akira Kurosawa
- *Střelila jsem Andyho Warhola* (*I Shot Andy Warhol*, 1996) – r. Mary Harron
- *Van Gogh* (1948) – r. Alain Resnais
- *Ve službách papeže* (*The Agony and the Ecstasy*, 1965) – r. Carol Reed
- *Vincent* (1987) – r. Paul Cox

KNIHY

- GOGH, Vincent van. *Dopisy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- STONE, Irving. *Žízeň po životě: Román o Vincentu van Goghovi*. Praha: Odeon, 1968.

VÝTVARNÉ OBRAZY

OBRÁZEK 1 VINCENT VAN GOGH: <i>SELF-PORTRAIT WITH STRAW HAT</i> (1887, PARIS)	45
OBRÁZEK 2 VINCENT VAN GOGH: <i>THE SOWER</i> (1888, ARLES).....	49
OBRÁZEK 3 VINCENT VAN GOGH: <i>WHEAT FIELD BEHIND SAINT-PAUL HOSPITAL WITH A REAPER</i> (1889, SAINT-RÉMY)	51
OBRÁZEK 4 VINCENT VAN GOGH: <i>GORDINA DE GROOT, HEAD</i> (1885, NUENEN)	52
OBRÁZEK 5 VINCENT VAN GOGH: <i>ON THE OUTSKIRTS OF PARIS</i> (1887, PAŘÍŽ)	52
OBRÁZEK 6 VINCENT VAN GOGH: <i>ORCHARD IN BLOSSOM WITH VIEW OF ARLES</i> (1889, ARLES)	53
OBRÁZEK 7 VINCENT VAN GOGH: <i>WHEAT FIELD WITH CYPRESSES</i> (1889, SAINT-RÉMY)	53
OBRÁZEK 8 VINCENT VAN GOGH: <i>THE POTATO EATERS</i> (1885, NUENEN)	54
OBRÁZEK 9 VINCENT VAN GOGH: <i>PAINTER ON HIS WAY TO WORK</i> (1888, ARLES).....	55
OBRÁZEK 10 VINCENT VAN GOGH: <i>THE NIGHT CAFÉ IN THE PLACE LAMARTINE IN ARLES</i> (1888, ARLES).....	56
OBRÁZEK 11 VINCENT VAN GOGH: <i>PORTRAIT OF THE POSTMAN JOSEPH ROULIN</i> (1888, ARLES)	57
OBRÁZEK 12 GEORGES SEURAT: <i>SUNDAY AFTERNOON ON THE ISLAND OF LA GRANDE JATTE</i> (1884-86)	60
OBRÁZEK 13 VINCENT VAN GOGH: <i>INTERIOR OF A RESTAURANT</i> (1887, PAŘÍŽ).....	61
OBRÁZEK 14 VINCENT VAN GOGH: <i>WHEAT FIELD WITH CROWS</i> (1890, AUVERS-SUR-OISE)	63
OBRÁZEK 15 VINCENT VAN GOGH: <i>FISHERMAN'S WIFE ON THE BEACH</i> (1882, HAAG)	64
OBRÁZEK 16 VINCENT VAN GOGH: <i>INT SELF-PORTRAIT WITH BANDAGED EAR</i> (1889, ARLES)	69
OBRÁZEK 17 VINCENT VAN GOGH: <i>SELF-PORTRAIT WITH STRAW HAT AND PIPE</i> (1887, PARIS)	73
OBRÁZEK 18 VINCENT VAN GOGH: <i>ENTRANCE TO A QUARRY NEAR SAINT-RÉMY</i> (1889, SAINT-RÉMY).....	81
OBRÁZEK 19 PAUL GAUGUIN: <i>VAN GOGH PAINTING SUNFLOWERS</i> (1888)	84
OBRÁZEK 20 JEAN-LÉON GÉRÔME: <i>THE COCKFIGHT</i> (1846)	84
OBRÁZEK 21 VINCENT VAN GOGH: <i>NUDE WOMAN SQUATTING OVER A BASIN</i> (1887, PARIS)	90
OBRÁZEK 22 VINCENT VAN GOGH: <i>SKULL WITH BURNING CIGARETTE</i> (1885/86, ANTWERP)	93
OBRÁZEK 23 VINCENT VAN GOGH: <i>SELF-PORTRAIT IN FRONT OF THE EASEL</i> (1888, PARIS)	96
OBRÁZEK 24 CHARLES MERYON: <i>LA MORGUE</i> (1854) / OBRÁZEK 25 PIERRE AUGUSTE RENOIR: <i>PORTRAIT OF MARGOT (AKA PORTRAIT OF A MODEL)</i> (1876-77).....	99
OBRÁZEK 26 VINCENT VAN GOGH: <i>WHEAT FIELD UNDER CLOUDED SKY</i> (1890, AUVERS-SUR-OISE).....	101
OBRÁZEK 27 VINCENT VAN GOGH: <i>MARGUERITE GACHET AT THE PIANO</i> (1890, AUVERS-SUR-OISE)	102
OBRÁZEK 28 VINCENT VAN GOGH: <i>WHEAT FIELDS AT AUVERS UNDER CLOUDED SKY</i> (1890, AUVERS-SUR-OISE)	104
OBRÁZEK 29 VINCENT VAN GOGH: <i>EARS OF WHEAT</i> (1890, AUVERS-SUR-OISE) / OBRÁZEK 30 VINCENT VAN GOGH: <i>BANK OF THE OISE AT AUVERS</i> (1890, AUVERS-SUR-OISE).....	105
OBRÁZEK 31, OBRÁZEK 32 VINCENT VAN GOGH: <i>PORTRAIT OF DOCTOR GACHET</i> (1890, AUVERS-SUR-OISE).....	108
OBRÁZEK 33 VINCENT VAN GOGH: <i>YOUNG MAN WITH CORNFLOWER</i> (1890, AUVERS-SUR-OISE)	109
OBRÁZEK 34 VINCENT VAN GOGH: <i>SELF-PORTRAIT</i> (1889, SAINT-RÉMY) / OBRÁZEK 35 VINCENT VAN GOGH: <i>PIETÀ (AFTER DELACROIX)</i> (1889, SAINT-RÉMY).....	110
OBRÁZEK 36 VINCENT VAN GOGH: <i>SELF-PORTRAIT</i> (1890, SAINT-RÉMY).....	111
OBRÁZEK 37 VINCENT VAN GOGH: <i>SELF-PORTRAIT</i> (1889, SAINT-RÉMY).....	116

OBRÁZEK 38 VINCENT VAN GOGH: <i>THE OLD MILL</i> (1888, ARLES) / OBRÁZEK 39 VINCENT VAN GOGH: <i>THE CAFE TERRACE ON THE PLACE DU FORUM, ARLES, AT NIGHT</i> (1888, ARLES)	119
OBRÁZEK 40 VINCENT VAN GOGH: <i>STILL LIFE: VASE WITH IRISES</i> (1890, SAINT-RÉMY).....	120
OBRÁZEK 41 VINCENT VAN GOGH: <i>FOUNTAIN IN THE GARDEN OF SAINT-PAUL HOSPITAL</i> (1889, SAINT-RÉMY).....	121
OBRÁZEK 42 PŘÍKLADY TZV. DROSTE EFEKTU VYTVOŘENÉHO POČÍTAČEM.....	144
OBRÁZEK 43 JAN VAN EYCK: <i>ZÁSNUBY ARNOLFINIOVÝCH (PORTRAIT OF GIOVANNI ARNOLFINI AND HIS WIFE, 1434)</i> 145	
OBRÁZEK 44 ANNIBALE CARRACCI: <i>KRISTUS ZJEVUJÍCÍ SE SVATÉMU PETROVI NA APPIJSKÉ CESTĚ (DOMINE, QUO VADIS?, 1602)</i>	145
OBRÁZEK 45 DIEGO VELÁZQUEZ: <i>DVORNÍ DÁMY (LAS MENINAS, 1656)</i>	146
OBRÁZEK 46 JAN VERMEER: <i>DÍVKA S PERLOVOU NÁUŠNICÍ (GIRL WITH A PEARL EARRING, 1665-67)</i>	146
OBRÁZEK 47 JAMES MCNEILL WHISTLER: <i>ARANŽMÁ V ŠEDÉ A ČERNÉ: PORTRÉT UMĚLCOVY MATKY - WHISTLEROVA MATKA (ARRANGEMENT IN GREY AND BLACK: THE ARTIST'S MOTHER, 1871)</i>	147
OBRÁZEK 48 JACOPO COMIN TINTORETTO: <i>ARIADNA, VENUŠE A BAKCHUS (BACCHUS, WITH ARIADNE CROWNED BY VENUS, 1576)</i>	148
OBRÁZEK 49 FRANCISCO DE GOYA: <i>POPRAVA VZBOUŘENCŮ 3. KVĚTNA 1808 (THE THIRD OF MAY, 1814)</i>	148
OBRÁZEK 50 REMBRANDT VAN RIJN: <i>NOČNÍ HLÍDKA (THE NIGHTWATCH, 1642)</i>	149

I. BIOGRAFIE VINCENTA VAN GOGHA V DATECH

(sestavená Davidem Brookem - kanadským specialistou na život a dílo Vincenta van Gogha, autora CD-ROMu *Vincent van Gogh: The Complete Works* a online galerie *Vincent van Gogh Gallery*, kde soustředil kompletní dílo tohoto malíře, tj. celkem 2 196 děl (malby, kresby, akvarely, grafiky a náčrty z dopisů) a všech 874 dochovaných dopisů)

1853	Vincent van Gogh is born on 30 March in the small village of Groot-Zundert, Holland to Theodorus van Gogh (1822-1885) and Anna Cornelia née Carpentus (1819-1907).
1857	Vincent's brother, Theo, is born on 1 May.
1862	While still living in Zundert, Vincent attempts his first drawings.
1864	Vincent begins schooling in Zevenbergen and studies French, English and German.
1869	After finishing his schooling, Vincent is apprenticed to Goupil & Cie, art dealers from Paris with a branch established in The Hague by his uncle Vincent (Uncle "Cent"). Vincent makes frequent visits to the museums of The Hague.
1872	Vincent spends a good deal of time with his brother, Theo. They begin a lifelong correspondence which today offers the best means of studying Vincent's opinions, feelings and state of mind.
1873	Vincent is transferred to the London branch of Goupil & Cie. He visits the museums and galleries and expands his knowledge of art. Vincent stays in a boarding house run by Mrs. Ursula Loyer. For decades it's been thought that Vincent was in love with Mrs. Loyer's, daughter, Eugenie. Recent evidence, however, suggests that Vincent was, in fact, in love with Caroline Haanebeek--a friend of the Van Gogh family living back in The Netherlands. Vincent's feelings are unreciprocated.
1874	Vincent shows little interest in his position at Goupil & Cie and eventually transferred to the Paris branch. By the end of the year, however, he returns to London.
1875	Vincent's performance at Goupil & Cie deteriorates while, at the same time, his devotion to his bible studies reach an obsessive level.
1876	After resigning his position in the early spring, Vincent journeys to Ramsgate, England where he takes a post at a small boarding school. Later in the year Vincent takes a new job as a teacher and curate with Reverend T. Slade Jones, a Methodist minister. On October 29 Vincent delivers his first Sunday sermon. As

	Vincent's religious fervour increase, his physical and mental state take a downturn.
1877	Vincent leaves England and takes a temporary job in a bookshop in Dordrecht. As with his Goupil & Cie position, Vincent shows little interest and behaves abrasively toward his colleagues and clients. Vincent then pursues religious studies in Amsterdam.
1878	Vincent's formal religious studies come to an end, but, determined to pursue a religious vocation, Vincent travels to the Borinage, a coal-mining district in Belgium. The conditions for both Vincent and the miners is extremely bad (look to some of Vincent's etchings from the period for an idea as to the bleakness and oppressively dismal atmosphere). Vincent reads from the bible to the miners and lives in complete poverty.
1879	<p>His work at the Borinage continues. Vincent devotes all of his energy toward helping the miners--giving them clothes and food he can ill afford himself. His religious enthusiasm and drive to help the impoverished miners eventually attracts the attention of his superiors who feel that Vincent's behaviour is too extreme. Vincent is soon relieved of his position in the Borinage and subsequently suffers depression at what he perceives to be a failed effort.</p> <p>Vincent then moves on to Cuesmes to continue similar work helping the miners. It is at this time, however, that his religious devotion begins to wane and his interest in painting is renewed.</p>
1880	A turning point in Vincent's life. Vincent abandons his religious pursuits and devotes himself exclusively to painting the miners and poverty-stricken weavers. Theo begins to financially support Vincent, a situation that would continue until the end of Vincent's life. Later in the year, Vincent undertakes some formal studies of anatomy and perspective at the Academy in Brussels.
1881	Vincent visits Theo in Etten and, later in the year, has his advances rejected by his cousin Cornelia Adriana Vos-Stricker (known as Kee). Vincent is devastated by this rejection, but throughout the period also follows his artistic pursuits. He spends time with the painter, Anton Mauve (1838-1888) who first introduces Vincent to watercolors. The situation with Kee causes Vincent's mental state to once again deteriorate and his relationship with his father also begins to crumble.
1882	Vincent meets Clasina Maria Hoornik (known as Sien) and they move in together. Sien is a prostitute with a five year old daughter and is pregnant with another child. While continuing his studies and painting with some acquaintances (painters Jan Hendrik Weissenbruch and George Hendrik Breitner), Vincent's physical state again deteriorates and he is hospitalized for three weeks for gonorrhoea. Upon his release Vincent begins to experiment with oils and spends much time painting nature as well as using Sien and her newborn child as models.
1883	After more than a year together, Vincent ends his relationship with Sien and pursues a life devoted exclusively to his work. He travels to Drenthe in northern Holland and paints the bleak landscape as well as the peasant workers. Later in the year, Vincent moves to Nuenen to stay with his parents. He sets up a small studio to work and continues to rely on Theo for support.
1884	While continuing with his work, Vincent begins a relationship with a

	neighbour's daughter, Margot Begemann. Both families are opposed to their plan to marry and, in despair, Margot attempts to poison herself. Vincent is extremely distressed as this relationship ends, but continues his work and strikes up a friendship with Anton C. Kerssemakers (1846-1926), a tanner and art enthusiast. They spend much time together, discussing art and visiting museums.
1885	After the death of his father in March, Vincent continues with his work and, in early spring, paints what many consider to be his first great work, <i>The Potato Eaters</i> . Vincent expands his experiments to include a greater variety of colours and becomes extremely interested in Japanese woodcuts.
1886	<p>Wishing to continue with some more formal education in the arts, Vincent submits some of his works to the Antwerp Academy and is put in a beginner's class. As expected, Vincent doesn't fit in well with the Academy and leaves. Later in the year Vincent moves to Paris and lives with Theo.</p> <p>After arriving in Paris Vincent begins studies with Cormon (1845-1924) at his atelier. It is not so much the training that influences Vincent, but rather his introduction to his fellow students: John Russell (1858-1931), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) and Emile Bernard (1868-1941). Later in the year, Theo, who is working for Boussod & Valadon managing an art gallery in Montmartre, introduces Vincent to the works of the Impressionists: Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Edgar Degas and Georges Seurat. Their work has a profound influence on Vincent and his use of colour. Later in the year, Vincent becomes friends with painter, Paul Gauguin, a turbulent relationship that would later prove to be another turning point in Vincent's (and Gauguin's) life.</p>
1887	Throughout the year, Vincent continues his work in Paris. He frequents cafes with other painters and argues about art with Bernard and Gauguin. Over the course of the year, Vincent experiments with some different styles, including Japonaiseries and pointillism.
1888	<p>A pivotal point in Van Gogh's life. Vincent leaves Paris in February and moves to Arles in the south. At first the bad, winter weather prevents Vincent from working, but once spring arrives Vincent begins painting the flowering Provence landscapes. Vincent eventually moves into the "Yellow House", a dwelling he has rented where he will paint, and from which he hopes to establish an artists' community. Vincent is extremely productive during this period when he paints a number of seaside landscapes (in Saintes-Maries-de-la-Mer) as well as many of his most famous portraits (including his series of the postman, Joseph Roulin, and his family).</p> <p>Throughout the year, Vincent continues to paint some of his best work. He anxiously awaits the arrival of his friend, Paul Gauguin, who he dreams of helping him to set up the artists' community. Gauguin finally arrives in October and moves in with Vincent in his "Yellow House" This proves to be an extremely rewarding and productive time for Vincent and Gauguin, though a tense and often turbulent one in which they would endlessly argue about art. As the weather worsens, so too does their relationship, which is finally destroyed on 23 December when Vincent is supposed to have attacked Gauguin with a razor. Immediately after the failed attack, Vincent loses all reason and cuts off his left earlobe. He then wraps it in newspaper and presents it to a prostitute at the local brothel he frequented. He is then hospitalized and shortly afterward Theo arrives from Paris to make arrangements for Vincent's care.</p>
1889	Vincent begins to improve in the new year and leaves the hospital in Arles on

7 January. During the early part of the year, Vincent's mental state fluctuates wildly. At times he is completely calm and coherent; at others he suffers from hallucinations and delusions. Vincent continues to work sporadically from his "Yellow House", but the increasing frequency of his mental breakdowns prompt him, with Theo's help, to enter the Saint Paul-de-Mausole mental asylum at Saint-Rémy-de-Provence.

The year progresses with varying recoveries and lapses in Vincent's mental state. When able, Vincent continues his paintings of landscapes (his famous series of olive groves and cypresses) from the asylum, but is forced to stop when his attacks (in which he tries to poison himself by swallowing his own paints) return. Since these attacks often occur while Vincent is outdoors, he confines himself indoors and begins to do a series paintings based on the works of other artists he admires (specifically Millet and Delacroix).

Ironically, as Vincent's mental state steadily deteriorates throughout the course of the year, his work is finally beginning to receive recognition in the art community. His *Starry Night over the Rhone* and *Irises* are exhibited at the Salon des Indépendants in September and in November he is invited to exhibit six of his works by Octave Maus (1856-1919), secretary of the Belgian artist group, Les XX.

Vincent begins to work out of doors once again, but the year concludes with one of his worst attacks, in which he again tries to poison himself, and he is once more incapacitated.

1890

1890 begins much like the previous year with Vincent making various recoveries and breakdowns. As before, he continues to work when he can and, as his life draws to a close, his works gain more and more recognition. On 31 January Theo's wife, Jo, gives birth to a son who they name Vincent Willem. After a serious attack in February lasting two months, it's decided that Vincent should move closer to Theo and be put under the care of Dr. Paul Gachet. Vincent takes a drastic turn for the better during the course of this move and arrives in Paris looking fit and well (in fact, even more fit than his brother who had been suffering from ill health for years). In May Vincent moves to Auvers-sur-Oise, just north-west of Paris and, while under the care of Dr. Gachet, begins to paint with incredible energy, producing more than 80 paintings in the last two months remaining to him.

June: Vincent continues to produce some of his best work and his mental and physical health improve drastically. Dr. Gachet feels that Vincent has made a complete recovery, and Vincent spends a great deal of time with Theo, Jo and his new nephew. To many, it would appear that Vincent was finally happy.

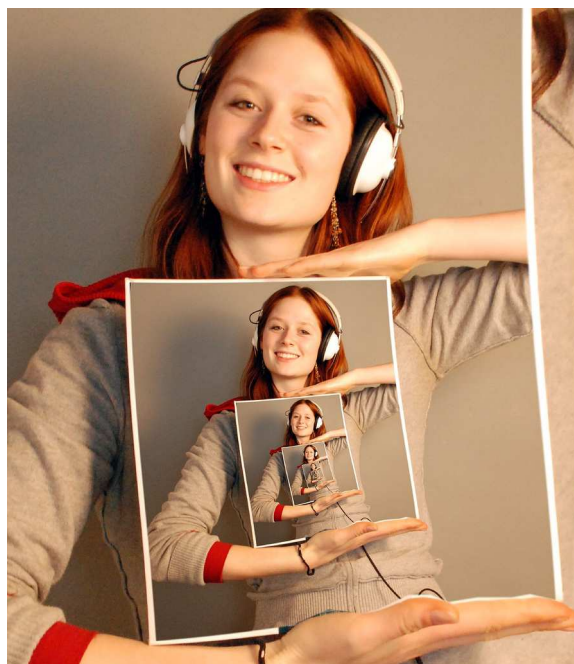
July: As conditions for Vincent improved, they took a turn for the worse for Theo, who was experiencing financial difficulties and who was troubled at his new son's ill health. Vincent visits Theo on 6 July and is devastated at the state of Theo's condition. Vincent continues to work in the weeks to follow, but his mental state finally plummets, perhaps owing to his regarding himself as a burden to Theo and his family and for being responsible for their poor financial state and troubles. On 27 July Vincent goes for a walk and shoots himself in the chest with a pistol. He manages to stagger home late in the evening, but tells no one of his condition. The wounded Vincent is eventually found in his lodgings and a doctor is summoned. The bullet cannot be removed and Theo is called for.

Vincent's last hours are much like the last two years of his life--varying from complete mental anguish to seeming contentment. After attempting suicide,

	<p>Vincent spends the little time he has left sitting up in bed and smoking a pipe, all the while with Theo at his side. Near the end, Theo climbs into bed with Vincent and cradles his head in his arms. Vincent says: "I wish I could pass away like this."</p> <p>Vincent dies early the next morning on 29 July. The funeral takes place shortly thereafter and his coffin is covered with dozens of sunflowers, which he loved so much.</p>
1891	Theo never recovers from the death of his beloved brother and his health takes a turn for the worse. He dies on 25 January at Utrecht.
1914	Theo's body is exhumed and he is buried in a grave next to Vincent in Auvers-sur-Oise.
1960	The Vincent van Gogh Foundation is created, with a board consisting of V.W. van Gogh, his second wife, and his three children, and an official representing the Dutch government. The Foundation was established to preserve those works of Vincent van Gogh which were part of the family holdings and to eventually house them in a museum built specifically for the vast collection.
1962	The Vincent van Gogh Foundation purchases the collection of art works from V.W. van Gogh with the full cooperation and agreement of the Van Gogh family. The Dutch parliament passed a bill approving the proposal and on 21 July the official agreement was signed between the state and the Vincent van Gogh Foundation.
1973	The Van Gogh Museum is opened on June 2. The museum holds hundreds of Vincent's works as well as a huge archive containing letters and documents.
1990	<p>30 March - 29 July: On the centenary of Vincent's death, The Van Gogh Museum mounts a retrospective exhibit including more than 120 paintings.</p> <p>15 May: Vincent van Gogh only sold one painting, <i>The Red Vineyard</i>, but on this date <i>The Portrait of Dr. Gachet</i> is sold in auction at Christie's for \$82.5 million, the highest price ever paid for a painting.</p> <p>14 November: Vincent's pen-and-ink rendering, <i>Garden with Flowers</i> sells in a Christie's auction for \$8.36 million, making it the highest price ever paid for a drawing.</p>
1990 - the present	Countless works continue to be published about Vincent van Gogh, and the new technologies such as the World Wide Web and interactive CD-ROMs bring the story of Vincent's life and works to a new generation of enthusiasts.

URL: <http://www.vggallery.com/misc/chrono.htm> [cit. 2010-04-09].

II. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA KE KAPITOLE 1. MALÍŘ (STVÍ) VE FILMU



Obrázek 42 Příklady tzv. droste efektu vytvořeného počítačem.



Obrázek 43 Jan van Eyck: *Zásnuby Arnolfiniových (Portrait of Giovanni Arnolfini and his Wife, 1434)*



Obrázek 44 Annibale Carracci: *Kristus zjevující se Svatému Petrovi na Appijské cestě (Domine, Quo Vadis?, 1602)*



Obrázek 45 Diego Velázquez: *Dvorní dámy (Las Meninas, 1656)*



Obrázek 46 Jan Vermeer: *Dívka s perlovou náušnicí (Girl with a Pearl Earring, 1665-67)* / Scarlett Johansson ve Webberově filmu *Dívka s perlou (Girl with a Pearl Earring, 2003)*



Obrázek 47 James McNeill Whistler: *Aranžmá v šedé a černé: Portrét umělcovy matky - Whistlerova matka (Arrangement in Grey and Black: The Artist's Mother, 1871)*



Destrukce obrazu *Whistlerova matka* ve Smithově filmu *Mr. Bean: Největší filmová katastrofa* (Bean, 1997)



Obrázek 48 Jacopo Comin Tintoretto: *Ariadna, Venuše a Bakchus (Bacchus, with Ariadne crowned by Venus, 1576)*



Obrázek 49 Francisco de Goya: *Poprava vzbouřenců 3. května 1808 (The Third of May, 1814)*



Obrázek 50 Rembrandt van Rijn: *Noční hlídka* (*The nightwatch*, 1642)



Tableau vivant z Greenwayova filmu *Rembrandtova Noční hlídka* (*Nightwatching*, 2007)

III. STATISTIKA FILMŮ O VINCENTU VAN GOGHOVI (DO ROKU 1990)

100

CHAPTER FIVE

TABLE 3
Film Statistics

	<i>Documentaries</i>	<i>Fiction</i>	<i>Total for Decade</i>	<i>(For France)</i>
1948	A. Resnais		1	(1)
1952	1			
1956	1	V. Minnelli	3	(0)
1961	2			
1964	1			
1965	1			
1969	1		5	(3)
1971	3			
1972	1	1		
1973	2	1		
1974	1			
1975	4			
1977	2			
1978	1			
1979	2		18	(5)
1980	4	1		
1981	1	2		
1983	1	1		
1984	2	1		
1985	4	2		
1986		2		
1987	2	3		
1988	5	1		
1989	7	2	41	(9)
1990	6	8	14	(1)
	Total		82	(19)

Note: Based on the catalog from the Amsterdam exhibition (*Vincent van Gogh on Film and Video. A Review, 1948-1990*, 1990), from which the distribution between documentary and fiction is drawn, with the exception of the four films depicting the concert, ballets, and opera about van Gogh. Kurosawa's *Dreams* (1990), an episode of which is devoted to van Gogh, has been added to the list. The four animated features are included in the documentary category.

In HEINICH, Nathalie. *The Glory of van Gogh: An Anthropology of Admiration*.

Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996, s. 100.