

UNIVERZITA PALACKÉHO OLMOUC

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Výtvarný obraz ve filmovém obraze: Francisco de Goya

Painting in film image: Francisco de Goya

Kristýna Šuláková

Teorie a dějiny dramatických umění

3. ročník

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci napsala sama s použitím uvedených zdrojů. Za vedení, rady a pomoc děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D a Mgr. Janu Jílkovi.

Kristýna Šuláková

Obsah

1. Úvod	4
2. Film versus malířství	8
2.1. Pikto – film teorie Françoise Josta.....	10
2.1.1. Transsémiotizace.....	10
2.1.2. Transfiguralita.....	14
2.2. Obraz.....	18
2.2.1. Rám a rámování.....	19
2.2.2. Odrámování teorie Pascala Bonitzera.....	22
2.3. Prostor.....	26
2.3.1. Třetí rozměr neboli perspektiva.....	30
3. Analýza biografických filmů o Franciscu de Goyovi	32
3.1. Konrad Wolf: Goya - oder Der arge Weg der Erkenntnis.....	32
3.2. Carlos Saura: Goya v Bordeaux.....	42
3.3. Miloš Forman: Goyovy přízraky.....	54
4. Závěr	65
5. Shrnutí: Výtvarný obraz ve filmovém obraze	68
6. Summary: Painting in film image	69
7. Prameny a literatura	69
7.1. Literatura.....	69
7.2. Internetové zdroje a zdroje citovaných obrazů.....	71
7.3. Citované obrazy.....	71
7.4. Citované filmy.....	74

1. Úvod

Anotace (představení práce)

Francisco de Goya y Lucientes patří bezesporu dodnes mezi největší osobnosti světového výtvarného umění a je také jednou z nejznámějších postav španělské historie. Goyovi obrazy, kresby a rytiny odrážející historii období romantismu a počátku realismu byly inspirací a velkým vlivem pro spousty umělců dnešní doby. Goyova existence plná intrik, politiky a naprosté revolty v malířství je natolik zajímavá, že vzniklo několik jedinečných biografických filmů a těm se budu ve své bakalářské práci věnovat

Jako téma své bakalářské diplomové práce jsem si zvolila problematiku zapojení výtvarného obrazu do obrazu filmového. Pokusím se vymezit jakési základní vztahy filmu a výtvarného umění, které se opírají o téma prostoru a jeho konstruování. Tento námět jsem si vybrala, protože se o výtvarné umění zajímám již nějakou dobu a bylo pro mne tedy naprosto přirozené jej propojit s filmem.

Cílem této práce je v první řadě stanovení ucelené teoretické části s konkrétními příklady. Teorii vytyčím pomocí dostupné literatury, kterou uvádím a následně i rozebírám níže. V druhém, tedy praktickém oddílu se pokusím ověřit si své poznatky a to tak, že jednotlivé teorie či názory uvedené v první části aplikuji na mnou vybrané modelové příklady, jež se objevují v biografických filmech o malíři Franciscu Goyovi. Klíčová část práce se tedy týká analýzy prvků výtvarných obrazů a to jakým způsobem jsou vsazeny do děje filmu a prostoru. V této části je důležité se zaměřit, zda vůbec a jak výtvarný obraz koresponduje s obrazem filmovým.

Literatura

U nás prozatím nevznikla žádná souhrnná publikace, která se zabývá malířstvím, filmem a jejich vzájemnými vztahy. Této problematice se však dosti věnují zahraniční autoři (především angličtí a francouzští), nicméně do češtiny bylo přeloženo několik odborných statí, kterým se budu věnovat níže. Do češtiny byla také přeložena celá kniha **Jacquese Aumont** **Obraz**.

Jak jsem již zmínila, je k dispozici velké množství odborné cizojazyčné literatury, avšak pro potřeby mé bakalářské práce mi postačí tyto publikace. A to kniha **Jak číst film** amerického historika a teoretika **Jamese Monaca** se zabývá stránkou technologie a vývoje filmu, dále pak filmovým jazykem a teorií. V kapitole **Film jako umění** se Monaco snaží zprostředkovat vztah filmu k ostatním uměleckým druhům, jako je divadlo, hudba či literatura. Avšak pro moji práci je nejdůležitější podkapitola Film, fotografie a malířství, jelikož jak sám James Monaco uvádí: „*Teprve až koncem 60. let barevný film byl dostatečně kvalitní, aby byl považovaný za více než jen okrajově užitečný nástroj*“¹. Jedná se tedy o jakési obecnější uchopení dané problematiky.

F. E. Sparshott se ve své stati **Základy filmové estetiky** zabývá mnoha otázkami týkajícími se vnímání filmu. Sparshott nám podává definici filmu, toho co je filmové, zaobírá se také fotografickým charakterem obrazu, a čím se film od fotografie liší, dále pak jak člověk film vnímá a co se s ním děje, nejen po fyzikální stránce, když film sleduje. Ostatními tématy jsou například filmový prostor a pohyb či film a sen. Jak film, tak i malířství je vizuální médium a je tedy jakousi nutností se tímto zabývat z hlediska estetiky a to především estetiky filmové.

Další literaturou, ze které budu čerpat je odborná teoretická stať francouzského profesora a mediálního teoretika **Françoise Josta** s názvem **Pikto – film** (Illuminace, 2003). Ve své práci se Jost zabývá pojmy transsémiotizace a transfiguralita. Existenci pikto – filmu zdůvodňuje takto: „*Specifičnost spočívá v místu, jaké v něm zaujímá výtvarno nebo výtvarné dílo, ať už existují či nikoli*“². Tuto esej jsem si pro svou práci vybrala z prostého důvodu, Jost pikto – filmem označil specifický druh filmů, které zobrazují malířské umění. Zabývá se právě spojením výtvarného obrazu s obrazem filmovým (transsémiotizace a transfiguralita), jejich vzájemné konfrontaci či hierarchii.

Jiným pojmem je odrámování, kterému, se ve stejnojmenné kapitole z knihy **Décadrages: peinture et cinéma**³ věnuje francouzský kritik a teoretik **Pascal Bonitzer**. Zkoumá funkci filmového rámu a rámu obrazového/malířského. Americký filmový vědec a psycholog **J. E. Cutting** se ve svém textu **Percieving Scenes in Film and in the World** zabývá jednotlivými druhy prostorů platných jak pro film, tak i pro reálný svět. Dále uvádí hloubkové podněty, které jsou užívány v daných prostorech.

¹ MONACO, James. *Jak číst film*. Praha : Albatros, 2004, s. 35.

² JOST, Françoise. *Pikto – film*. Illuminace, 2003, roč. 15, č. 4, s.5.

³ BONITZER, Pascal. *Odrámování*. Illuminace, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 31 – 34.

Posledním zdrojem primární literatury, která se zabývá problematikou výtvarný versus filmový obraz, je kniha **Obraz** francouzského odborníka na oblast vizuality a filmu **Jacques Aumont**. Ve svém díle zkoumá okruh problémů týkajících se obrazu a to z hlediska fyziologického, psychosomatického i sociologického. Většina užití literatury je tedy francouzského původu, do češtiny byly přeloženy jen některé z odborných statí. Vzniklo velké množství knih ve formě dějin umění zaměřujících se všeobecně na jednotlivé epochy malířství a důležité jsou také biografické knihy, beletrie, časopisy a jiné publikace, věnující se životu a dílu malíře.

Metodologie

Tato práce se zabývá analýzou výtvarných prvků obrazů v několika rozdílných variantách biografických filmů. Důležité je hledisko kognitivní psychologie (David Bordwell: *Naration in the Fiction Film*, 1985), jež na naraci nahlíží jako na proces, v němž film předkládá divákovi kroky, které mu pomohou konstruovat příběh. Ústředním cílem pro diváka je, percepce obrazových vjemů a jakási konstrukce rozeznatelného příběhu. Schémata jsou automatizovaná a v paměti internalizované struktury dat, které organizují zpracování informace. Schémata jsou aktivována vodítka, které jsou nám předkládány v příběhu.

Dalším neméně podstatným aspektem je filmová estetika dle **F. E. Sparshotta**, toto odvětví je nutno brát v jakési samozřejmé vědomí při analýze jednotlivých filmů. Ve své stati se tento autor věnuje vizualitě, technickému tvoření filmu a tomu jaký má technická stránka audiovizuálních snímků dopad na diváka a jak divák film vnímá. Přesněji se jedná o kapitoly: Mechanismus, Iluze, Sklon k předvádění, Filmový prostor, Film a sen, Filmový čas a filmová realita, Filmový pohyb, Zvuk, Struktura a Umění, obchod a kritika.

Pomocí těchto jednotlivých hledisek, které aplikuji na mnou vybrané filmy, se postupně dostanu k ústřední části práce a tou je to, jakým způsobem jsou ve filmu obrazy znázorněny a jak výtvarný obraz koresponduje s obrazem filmovým. V první řadě je potřeba vymezit část odborné literatury, jejíž poznatky budou aplikovány právě na tři vybrané filmy. U jednotlivých snímků budu analyzovat tyto kategorie zapojení výtvarného obrazu do obrazu filmového, dále pak se zaměřím na funkci těchto jevů v daném prostoru:

Transsémiotizace - **tableau vivant** a **obraz přes celé plátno**

Transfiguralita - tedy obraz **příznakový** a **nepříznakový** (F. Jost: *Pikto* - Film)

Rámování - **odrámování** a **přerámování** (Pascal Bonitzer: *Odrámování*)

Rám a jeho funkce **vizuální, ekonomické, symbolické, zobrazovací a narativní a rétorické** (Jacques Aumont: *Obraz*)

Rozebírané filmy

Prvním filmem je **Goya - oder Der arge Weg der Erkenntnis** (1971, r. Konrad Wolf), natočený dle stejnojmenné románové předlohy Liona Feuchtwangera. Snímek se zaměřuje především na život malíře i tehdejší politickou situaci ve Španělsku. Goya není tolik typickým historickým velkoфильmem, jak by se u tohoto tématu dalo očekávat. Sám režisér Konrad Wolf do filmu vložil své zážitky z druhé světové války. Film primárně nezdůrazňuje Goyovo umění, ale film je spíše o Goyovi jako člověku. Člověku, který žije v určité době a vyrovnává se s různými okolnostmi španělské inkvizice. Dostává se tedy do jakési konfrontace a autor sám považuje Goyu a jeho tvorbu za objektivní dokumenty z jeho doby.

Dále pak **Goya v Bordeaux** (1999, r. Carlos Saura), kde je malíř znázorněn jako starý muž, vzpomínající na svůj uplynulý život. V tomto snímku se režisér Carlos Saura zaměřil na dvaosmdesátiletého Goyu, již slavného malíře, jež dobrovolně odešel do exilu v Bordeaux. Umělec se ve svých snových představách vrací zpět do svých vzpomínek na svůj uplynulý život, na své mládí a svou zářnou kariéru u královského dvora. V pozadí filmu se opět objevují bouřlivé španělské dějiny. Staříčkový nemocný malíř do svých představ na život minulý, proniká tak hluboko, že se mu hranice skutečnosti čím dál tím více vzdalují a není schopen rozlišit co je reálné a co už ne. Tyto někdy hrůzné představy slepému a hluchému Goyovi však umožní proniknout do takového světa, kde je mu dán prostor pro zamyšlení se nad svou vlastní existencí a až těsně před smrtí dochází k uvědomění se sebe samého. Výtvarné uchopení filmu je velmi stylizované, ale snaží se korespondovat s Goyovými obrazy. Režisér tak dospěl k dokonalé kombinaci technického provedení, vášně a citu pro výtvarno, vytvořil tak velmi silný snímek.

Posledním filmem, kterému se budu ve své práci věnovat, jsou **Goyovi přízraky** (2006) českého režiséra Miloše Formana. Snímek začíná v Madridu v roce 1792 a na rozdíl od ostatních výše zmíněných filmů, zde jde daleko více cítit období španělské inkvizice a postava malíře je dána do pozadí ostatního dění. Goya je ve snímku spíše jako člověk, jež stojí mimo rámec daných pravidel. Je to příběh malíře, jež se pokouší najít cestu pro přežití a jedinou možností je pro něj jeho tvorba, skrze ni evokuje své niterné myšlenky. Režisér

však ctí výtvarným uchopením filmu Goyovo dílo a postavy zla jsou ztvárněny velmi podobně jako umělcovy hrůzné postavy vynořující se ze tmy na černých malbách. Mizanscéna je tedy tvořena jako kopie malířových děl. Příběh je však čistou fikcí a věnuje se dosti i postavě Ines, ztvárněnou Natalie Portman, kterou později Goya užil jako model a portrétoval ji. Miloš Forman prolíná ve svém filmu dva odlišné světy a film se tak stává jakousi analogií na naši dobu.

2. Film versus malířství

Kinematografie je ve srovnání s malbou velmi mladé umění. „*Film více než jakýkoli jiný umělecký druh, je determinován technologicky*“⁴. A jakožto jeden z druhů umění, je tvořen určitým systémem znaků (kódů) a pro své ozvláštnění či rozvoj používá znaky jiných uměleckých kategorií. Film a malířství jsou tedy dva odlišné umělecké druhy s vlastními svébytnými kódy, avšak v určitých momentech mohou ze sebe navzájem čerpat a ovlivňovat se. Při spojení výtvarného obrazu s obrazem filmovým se tedy film násobí a rozšiřuje. Dnes se již hranice mezi jednotlivými druhy stírají. Jako příklad uveďme propojení některých malířských směrů (nejvíce – ismy) 20. století do filmu. Typickým příkladem je tedy vstup expresionismu (Robert Weine - Kabinet doktora Caligariho, 1920), vliv tohoto ismu jde nejvíce cítit u samotné mizanscény, přesněji u zdeformovaných dekorací, rekvizit, kostýmů i samotného herectví. Mezi další příklady patří impresionismus (Germaine Dulac - Škeble a kněz, 1928) a také surrealismus (Luis Buñuel - Andaluský pes, 1929).

Přesto že se tyto dva druhy umění od sebe liší a to například pojetím času, což patří mezi ten nejzásadnější rozdíl, mají i společné prvky a tím je práce se světlem. Dle Aumonta je filmový obraz, obrazem temporalizovaným, což je tedy obraz takový, který „*zahrnuje čas ve své existenci*“⁵. Právě díky tomu, že filmu je v podstatě určeno se vyjadřovat pomocí techniky, se jako další odlišnost jeví pohyb obrazu. Kamera pohyb zaznamenává, ale má i svůj vlastní pohyb. Může tak zaujmout jakékoliv pozice (nadhled, podhled a velikosti záběrů apod.)⁶. Film je tvořen jakýmsi časoprostorovými úseky (záběry), jež jsou seskládány tak, aby utvářely jednotlivé sekvence a výsledkem je tak

⁴ SPARSHOTT, Francis E. *Základy filmové estetiky*. In: Sborník filmové teorie I. Praha: 1991, s. 21.

⁵ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 167.

⁶ HANÁKOVÁ, Petra. (a kol.). *Výzva perspektivy: obraz a jeho divák od malby quattrocentra k filmu a zpět*. Praha : Academia, 2008, s. 103.

nějaký ucelený děj. Oproti tomuto je výtvarný obraz stabilním a nepředkládá nám příběh, ale pouze nějakou situaci, kterou malíř zachytil na plátno a tím ji vlastně zmrazil či zastavil.

Na počátku filmové teorie se spíše spekulovalo, zda film lze považovat za výtvarné umění a jaký je jeho vztah k ostatním uměleckým druhům. Až v 80. letech se toto uvažování o filmu nějakým způsobem ustálilo a vzniká tak prostor pro nové texty. Často byl a je film považován za zábavu a únik od reality a řadil se tak mezi umění nízké. Kdežto malířství bylo vždy bráno jako umění vysoké. Dnes jsou tyto vztahy filmu a ostatních umění nedílnou součástí teorie. **James Monaco** se o vztahu malířství a filmu vyjadřuje, že nejbližší filmu má kubismus a to nejen díky souběžnému vývoji, ale i díky nahlížení na objekt z více perspektiv. Italský filmový teoretik **Ricciotto Canudo** považuje film za sedmé umění a je tedy syntézou umění prostorového (malířství) a časového. Francouzský kritik **André Bazin** se ve své práci *Co je to film?* také věnuje vztahu malířství a filmu. Říká, že „film se snaží o co nejdokonalejší iluzi reality a tím se staví do protikladu s malířstvím a film tak vytváří jakýsi druhý stupeň reality.“⁷ Dále se pak **Bazin** zabývá v tomto vztahu (malířství vs. film) i postavou filmaře jako takového a ten, „analyzuje dílo, které je svou podstatou syntetické, ruší jeho jednotu a provádí novou syntézu, odlišnou od té, kterou zamýšlel malíř.“⁸ Filmový obraz může mít rozličné podoby, o což se velkou měrou zasloužil technický rozvoj filmu a dnes i z velké části digitální technologie, která udává naprosto novou podobu kinematografie. Žádný jiný výtvarný prostředek nedokáže divákovi zprostředkovat okolní svět tak realisticky jako to dělá kamera u filmu. Může zachytit pohyb i plynoucí čas takovými způsoby jakými to nedokáže žádný jiný výtvarný druh. Jsou to tedy dva odlišné druhy, které se nepřekrývají, ale dokáží spolu v jakémsi vzájemném souladu existovat.

Ve své práci se tedy budu věnovat zapojení obrazu výtvarného do obrazu filmového, a pokud dojde k takovému propojení, vznikají tak naprosto nové sémiotické vlastnosti (komunikační systémy). V této kapitole se pokusím definovat jednotlivé kategorie zapojení výtvarného obrazu do filmového obrazu.

⁷ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha : Československý filmový ústav, 1979, s. 146. K významu filmu se vyjadřuje i filmový teoretik Siegfried „Kracauer, chápe film jako médium, které je schopné zobrazit události a dokumentovat existenci věcí.“ SVATOŇOVÁ, Kateřina. 2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Praha : Casablanca, 2008, s. 16.

⁸ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha : Československý filmový ústav, 1979, s. 144.

2.1. Pikto – film teorie Françoise Josta

Jak již výše zmiňuji, touto problematikou se zabývá francouzský teoretik **François Jost**, který „pikto - filmem“ nazývá filmy, do nichž je nějakým způsobem protnut výtvarný obraz. Ve svém textu se zabývá i definicí pojmu plátno (tableau) a jeho postupný vývoj v historii, nastiňuje také jeho příbuznost s filmem a malířstvím. „*Připomeňme jen zkrátka, že v oblasti malířství slovo plátno znamená nejprve podklad malovaného díla (1604), pak posunem významu malované dílo samotné (1729), a nakonec označovalo malované divadelní kulisy nebo dokonce malovanou oponu*“.⁹ Plátno je tedy pojmem společným pro malířství, film i divadlo.

Hlavním předmětem **Jostovy** stati jsou právě jednotlivé kategorie zapojení výtvarného obrazu do filmového obrazu a jejich průběh samotný. Prvním módem je **transsémiotizace**, na kterou je nahlíženo právě ze sémiotického hlediska. „*Každá výtvarná citace či citace výtvarné aktivity je provázána sémiotickou transpozicí, transsémiotizací, která hloubí větší či menší rozestup, ve kterém se hroutí koncepce malířství a filmu*“¹⁰. Druhá je **transfiguralita** jež je vnímána spíše diegeticky. „*Studium transformací obrazu a to nejenom ve „vlastním poli“, nýbrž také napříč jejich přesuny do jiných polí*“¹¹. **François Jost** termín a formulaci transfigurality přejal od francouzského teoretika, jež se věnuje výtvarnému umění **Georgese Roqueho**. Tyto dva jednotlivé módy zapojení výtvarného obrazu do obrazu filmového se tedy hlavně odlišují hlediskem, ze kterého je na jednotlivá začlenění nahlíženo. Jde tedy o jakési odlišení sémiotické roviny a roviny dietetické. V tomto druhu filmu, dochází k proměnám plátna ve vztahu k herci, prostoru, stavbě kulis a hry perspektivy a světla a stínů.

2.1.1. Transsémiotizace

François Jost tedy samotný proces transsémiotizace (výtvarný obraz do filmového obrazu) dělí na dva hlavní velké módy. O prvním modu se Jost vyjadřuje jako o „*oživení, rozhybání reprezentovaného*“ a tento typ „*má tendenci chápat výtvarné dílo jako něco nehybného, přičemž narativní nemnohoznačnost daného díla může být odstraněna jedině*

⁹ JOST, Françoise. *Pikto – film*. Illuminace, 2003, roč. 15, č. 4, s. 5.

¹⁰ Tamtéž, s. 6.

¹¹ F. Jost termín transfigurality přebírá od francouzského teoretika ROQUE, George: *Ceci n'est pas un Magritte*. Paříž: 1983, s. 16.

rozpohybáním¹². Toto rozhýbání či oživení a následné propojení s filmovým obrazem vytváří tak naprosto novou významovou rovinu filmu, vytváří nové sémantické vztahy. Často se s takovými případy setkáváme u animovaných filmů, pro které je toto rozhýbání jakýmsi definičním prvkem. U hrané kinematografie se s takovýmto prvkem setkáváme, pokud herci kopírují kompozice některého výtvarného díla – **Tableau vivant**.

Uvedme si tedy několik příkladů tohoto principu. V biografickém filmu *Frida* (2002, r. Julie Taymor), jenž se věnuje životu této mexické malíčky, je princip oživení – tableau vivant použit hned několikrát. Například, když Frida maluje *Portrét mé sestry Cristiny*, kamera kopíruje rám reálného obrazu a vzniká tak tedy tableau vivant. Fridina sestra je tedy kamerou zabírána v takovém úhlu, aby byl vytvořen tento oživlý obraz. Tento mod je hojně využíván ve filmech věnujícím se životu malířských osobností. U tohoto prvního modu transsémiotizace tedy často mizanscéna přejímají samotnou konstrukci těchto výtvarných děl nebo je mezi sebou mísí. Toto zapojení výtvarného díla do filmového s sebou přináší nové významy a divákovi je tak předán jakýsi nový rozměr či význam.

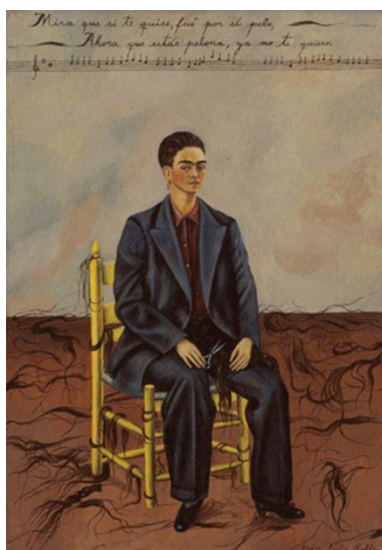


Tableau vivant *Autopórtret s ustřiženými vlasy* ve filmu *Frida* (Julie Taymor, 2002).

¹² JOST, Françoise. *Pikto – film*. Iluminace, 2003, roč. 15, č. 4, s. 9.



První modus transsémiotizace: Scarlett Johansson ve filmu *Dívka s perlou* (Peter Webber, 2003) přesně kopíruje kompozici stejnojmenného obrazu Johannese Vermeera.



Transsémiotizovaný obraz *Marie Magdaléna* od Caravaggia (Caravaggio, r. Derek Jarman, 1986)

Druhý modus transsémiotizace je **Françoise Jostem** definován jako „zpochybnění výtvarného dispozitivu quattrocenta množováním hledisek, pohybem kamery, montáží“¹³. V tomto druhém modu se již nejedná o oživení či rozhýbání, ale „předpokládá, že pohyb je již v obraze“¹⁴. Sám **F. Jost** ve své stati uvádí příklad na filmu **Jeana-Luca Godarda** - *Vášeň* (1982), kde sice jednotlivé postavy kopírují kompozici danou výtvarnými obrazy, například **Francisca de Goyi** *Třetí květen*, ale kamera samotná jakoby proplouvá mezi

¹³ JOST, Françoise. *Pikto – film. Illuminace*, 2003, roč. 15, č. 4, s. 9.

¹⁴ Tamtéž, s. 9.

postavami samotnými. Tyto figury však nejsou nehybnými, jakoby výtvarné dílo žilo svým vlastním vnějším životem, jde tedy o jakési narušení kompozice dané výtvarným obrazem. Tento proces popisuje jako, „že vidí obrazy promítající se na obrazovce, jenže si velice rychle všimneme, že záběry vyvstávající na bílém povrchu před ním tento povrch daleko přesahují a že se právě vepsaly na celou plochu jiné obrazovky, obrazovky, kterou sledujeme“¹⁵ – **Obraz přes celé plátno.**



Druhý modus transsémiotizace: Ve filmu Akiry Kurosawy Sny Akiry Kurosawy (povídka Vrány) se objevuje přes celé plátno obraz Vincenta Van Gogha Pole s vránami.



Výtvarný obraz přes celé plátno je také ve filmu Séraphine (2008, r. Martin Provost). Jedná se však pouze o detail obrazu, který kamera snímá po vertikální linii.

¹⁵ JOST, Françoise. *Pikto – film*. Iluminace, 2003, roč. 15, č. 4, s. 12.



Ve filmu Paradise Found (2003, r. Mario Andreacchio) o malíři Gauginovi je obraz *Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?* přes celé plátno zachycen, při aktu tvorby.

2.1.2. Transfiguralita

Jak jsem již nastínila v kapitole věnované pikto – filmu jsou dva základní mody. Tím druhým je tedy transfiguralita. Jak zmiňuji výše transfiguralita se pohybuje v rovině dietetické. **François Jost** opět rozlišuje dva odlišné typy tohoto modu. První typ Jost popisuje jako „*naprosto diegetizovaná a výtvarná reference do vyprávění vstupuje jen jako způsob inscenace vyprávění, jako jakási okrasa narativního; výtvarné dílo, obraz zde tedy má stejnou funkci, kterou rétorika připisuje názornému líčení*“¹⁶. Výtvarný obraz se ve filmu nachází nejčastěji ve formě dekorace nebo kulisy a tedy neovlivňuje děj samotný. Na toto výtvarné dílo v průběhu filmu není nějak upozorněno či nevyčnívá mezi ostatními kulisami a tak jsou tedy tyto obrazy **nepříznakovými** (reprezentativní pól). V některých historických filmech, kde se příběh soustřeďuje na aristokracii, se často tento druh takto transfigurovaného obrazu nachází.

¹⁶ Tamtéž, s. 9.



První typ transfigurality: Snímek Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012), v jedné ze scén se na zdi v pozadí nacházejí dva portréty, avšak žádným způsobem nezasahují do filmu. Jsou nepříznačné, jelikož slouží pouze jako dekorace.



Ke stejné situaci dochází i v biografickém snímku Pollock (2000, r. Ed Harris). Obraz visící na stěně má funkci pouze výzdoby, je kulisou.



Snímek Maurice Pialata Van Gogh taktéž obsahuje nepříznakové druhy obrazů.

Druhý typ transfigurality Jost popisuje, že „*hraje roli ve vytváření, struktuře či organizaci vyprávění*“¹⁷. Tento druh obrazů nějakým způsobem vstupuje do děje, ovlivňuje jej a ovlivňuje i filmovou diegezi. Je tedy obrazem **příznakovým** (narativní pól).



Jako příklad můžeme uvést poslední Kim-Ki dukův film Pieta (2012), kde má hlavní představitel ve svém bytě obraz ženy, jež je upevněn na terči. Mužovou zábavou je trefování nožů do něj, což jak se později dovíme, odráží jeho vztah se ženami a hlavně jeho vztah k matce.

¹⁷ Tamtéž, s. 9.



Druhý typ transfigurality: Ve filmu Caravaggio (Derek Jarman, 1986), večeří kardinál s Vincenzem Giustinianim a za nimi je situován obraz plný jídla (obraz může vyjadřovat i charaktery postav). Souvisí s dějem filmu a je tedy obrazem příznakovým.



Příznakový obraz je i ve snímku Vincenta Minnelliho *Žízeň po životě* (1956). Malba je předmětem rozhovoru, jedná se o Seuratovo plátno s názvem *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte*.

Souhrn teorie Pikto – filmu

Pokud se tedy výtvarný obraz objevuje v obraze filmovém a je nějak transformován, přesněji transsémiotizován a transfigurován, je tak vytvořen již zmíněný specifický druh filmu tzv. Pikto – film. Jostova teorie však neobsahuje všechny možnosti, jak může být výtvarný obraz přetvářen či zapojen do obrazu filmového. Poskytuje nám

spíše jakési hlavní typy těchto transformací. Způsob, kterému se **Jost** ve své stati věnuje, definuje takto: „vezmeme si konkrétní díla (filmy, obrazy) a snažíme se vymezit to, co je spojuje“¹⁸. Zároveň přiznává, že jsou možné i jiné kombinace. Jako příklad filmu, který obsahuje všechny typy těchto dvou modů lze uvést snímek *Mlýn a kříž* (Lech Majewski, 2011). Jedná se o příběh Ježíše nesoucího kříž, tuto situaci na svém obraze ztvárnil **Pieter Brueghel** a režisér **Majewski** si jej vzal jako inspiraci a vytvořil příběh a osudy lidí, jenž se nachází na tomto plátně. Je to tedy oživlý, transsémiotizovaný obraz a díky tomu, že příběh vypráví sám malíř, se zde objevuje další množství obrazů, které jsou příznakové i nepříznakové.

2.2. Obraz

Nyní se budeme zabývat pojmem obraz a jeho významem samotným. Definovat co je to obraz je velmi obtížné, jelikož jeho povaha se mění v závislosti na situaci, ve které se zrovna nachází. Záleží také na hledisku, které k pojmu obraz budeme zaujímat. Dle slovníku je obraz „*figurativní znázornění osoby, věci nebo události; abstrakce z čtyřrozměrného časoprostoru do dvou dimenzní plochy (resp. do tří dimenzí pohyblivých obrazů)*“¹⁹. Pokud tedy obraz budeme chápat takto, dojdeme k tomu, že již v pravěku byla jakási výtvarná forma obrazu. A to v podobě jeskynních maleb, jež byly užívány k vyjádření výjevů ze života (zaznamenání reality), a byl tedy prostředkem komunikace.²⁰ Proto musíme tento prvopočátek obrazu chápat spíše ze sociálního hlediska. Z hlediska sémiologického můžeme obrazu porozumět, že se jedná o znak, který nese nějaký význam. Až do 19. století je obraz spíše historickým svědectvím, byl to způsob jak budoucím generacím říci o bitvách, králích a jejich vládě. Až Ludvík XIV začal o obrazu přemýšlet jako o vzdělávací i estetické formě²¹.

Tak jak se mění povaha obrazu v závislosti na daných situacích, mění se i jeho význam a funkce ve vazbě na dějiny a průběh jednotlivých epoch. Dnes je již obraz chápán jako výtvarné dílo, které je tvořeno, aby bylo viděno. Často pak i obraz dává význam místu, kde se nachází. **Aumont** vysvětluje, že obraz je předmět reálného světa, který má

¹⁸ JOST, Françoise. *Pikto – film*. Iluminace, 2003, roč. 15, č. 4, s. 5.

¹⁹ REIFOVÁ, Irena. (a kol.). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál s. r. o., 2004, s. 169.

²⁰ První nástěnné malby se objevily ve francouzské jeskyni Lascaux, pravěcí lidé měli snahu projevit své emoce, dorozumívat se jinak než jen pomocí slov a zvuků.

²¹ Tomuto se podrobněji věnuje francouzská filozofka Jacqueline Lichtenstein ve své publikaci *La couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1989.

fyzické vlastnosti, jako jiné předměty „že obraz je především předmět reálného světa, který má jako ostatní předměty fyzické vlastnosti, jež ho činí vnímatelným“²².

Funkce obrazu nám dává poznat, k čemu je obraz používán. **Aumont** je dělí do tří hlavních forem: **Symbolická forma, poznávací forma, estetická forma**.²³ Klasifikovat obraz je velmi obtížné, dalo by se říci, že na počátku bylo výtvarné umění, které se postupem času a vlivem technického rozvoje posunulo k jakési vizuální kultuře (film, televize apod.). Dle *Slovníku mediální komunikace* se tento posun rozděluje:

- a) „snaží se na rozdíl od formalistního studia umění zohledňovat i širší (společenský, kulturní, technologický, ekonomický, politický) kontext forem a funkcí obrazu.“
- b) „rozlišuje i samotnou oblast svého studijního materiálu: zabývá se také marginálními, „nízkými“ žánry či užitkovými obrazy (mapami, ilustracemi, komiksem, plakátem, rodinnou fotografií apod.)“²⁴.

Dnes se navracíme k metodě, jež byla využívána v pravěkém období a obraz užíváme jako komunikační prostředek. Často pomáhá ve sféře sociologie i psychologie. Obrazy tedy vždy vznikaly a vznikají za nějakým účelem. A pokud je tedy obraz trojrozměrným objektem, musí mít nějaké ohraničení, jehož nazýváme rám.

2.2.1. Rám a rámování

Teorií rámu se zabývali a zabývají mnozí teoretikové a historikové. Ovšem předtím, než se budeme jejich tezemi a názory na tuto problematiku zabývat, je nutno si vymezit a definovat co to rám je. Zpočátku našich dějin se objevovaly obrazy bez rámu, trvalo několik staletí, než byl obraz umístěn tak, aby měl nějaké ohraničení. Rám můžeme chápat mnoha způsoby a nahlížet na něj z různých aspektů. Může být tedy hmotný, nehmotný nebo také objemný, jak je vysvětleno v knize *Výzva perspektivy*²⁵.

Rám je jakýmsi okrajem, chápeme jej jako něco, co odděluje prostor či plochu jakéhokoliv obrazu a tedy odděluje i prostor vnějšího světa. Je to hranice mezi tím, co je

²² AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 131.

²³ Podrobněji vysvětleno v AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 71-72.

²⁴ REIFOVÁ, Irena. (a kol.). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál s. r. o., 2004, s. 169.

²⁵ „Příkladem neprostopupné bariéry je preformativní sdělení „Zákaz vstupu!“, které lze chápat jako rám zabraňující fyzickému průchodu bez toho, že by se sám vyznačoval hmotnou povahou.“ HANÁKOVÁ, Petra. (a kol.). *Výzva perspektivy: obraz a jeho divák od malby quattrocentra k filmu a zpět*. Praha : Academia, 2008, s. 15.

realita a co je již fikce²⁶. Pokud má fyzické vlastnosti, nazýváme jej pevný rám²⁷. **Aumont** rozlišuje tedy mezi rámem konkrétním a abstraktním, ten konkrétní je fyzický a hmotný a abstraktním rámem je tedy tzv. ohraničení²⁸, které má označovat jakési ukončení obrazu. Dále se pak tento francouzský teoretik zabývá jednotlivými funkcemi rámu výtvarného obrazu. A to z důvodu vysvětlení nějakých ustálených konvencí. Jedná se o funkce: **Vizuální funkce, ekonomické funkce, symbolické funkce, zobrazovací a narativní funkce, rétorické funkce**²⁹.

Filmový obraz je v kině promítán přes celé plátno a tak je zde tedy rám tvořen tmou, kterou je obraz obklopen. Avšak u filmu jej podle **Aumonta** nazýváme rámeček³⁰.

Filmový rámeček má velmi blízko k pojmu rámování, se kterým velmi úzce souvisí problematika vizuálního pole. V době 16. a 17. století byla silně užívána teorie zrkové pyramidy.

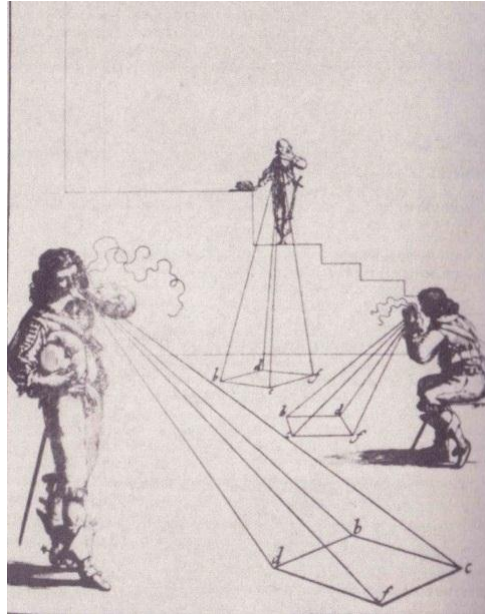
²⁶ Problematikou vnějšího a vnitřního světa/reality a fikce u tématiky rámu se zabýval i francouzský filozof Jacques Derrida.

²⁷ Aumont vysvětluje, že rám je okrajem předmětu, jeho hmatatelná materiální hranice. Tento okraj předmětu-obrazu je velice často zesílen. AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 136.

²⁸ Ohraničení se například objevuje na amatérské fotografii, které nejsou v rámu ani nemají jakési grafické vyznačení rámu, má tedy své ohraničení, ale nemá pevný rám.

²⁹ Podrobněji vysvětluje: AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 137 – 139.

³⁰ Odvozen z francouzského slovesa „cadrer“, jež „se objevil s rozvojem filmu a označoval duševní a materiální proces, známý již z malířských a fotografických obrazů, jehož prostřednictvím vznikají obrazy obsahující jisté pole viděné pod jistým úhlem a s jistými přesnými hranicemi.“ Není tedy hmotný a hmatatelný, je to spíše imaginární rám filmového obrazu. AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 144.



Zraková pyramida: Geometricky přesná oblast, kterou je člověk schopen vidět. Tato oblast je vyznačována neviditelným čtyřbokým jehlanem a ohraničena je imaginárním rámem.

Pokud daná osoba mění úhel pohledu a dochází k rámování neboli k aktivnímu přesouvání rámu³¹. Tímto okruhem problémů vizuálního pole, se zabývá v knize *Výzva perspektivy* kunsthistorik a teoretik umění **Václav Hájek**. Dnes se již spekuluje o tom, že v oblasti lidského vidění (vizuální pole) dochází k zmnožování rámu a vícehledovosti. Například, když člověk za sebou v malém časovém rozpětí vidí několik obrazů, vyvodí si z toho jakousi jednotnou událost (tzv. fí efekt). Nebo pokud je na jednom obraze více výjevů s více vlastními rámy a jsou nějak spojeny například narativem³². Víme také, že rámec lidského vidění nelze přesně ohraničit, jelikož vývojem lidstva jsme se seznámili i s periferním viděním (boční vidění) a proto není možno jakousi viditelnou oblast přesně vymezit.

Máme tři základní formy, jak lze rám chápat. Tou první je fyzický, hmatatelný rám obrazu jak jej známe z galerií a domů. Další je rám jako hranice vizuálního pole a tím

³¹ Aumont píše: „Rámovat tedy znamená přesouvat po viditelném světě svou imaginární zrakovou pyramidu (a občas ji znehybnit). Každé rámování ustavuje vztah mezi fiktivním okem – malíře, kamery, fotoaparátu – a souhrnem problému ve své scéně.“ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 144 – 147.

³² AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 59 – 61.

posledním je rám, který je chápán v určitém kontextu, například v kontextu uměleckého díla se jedná o instituci, o muzeum³³.

2.2.2. Odrámování teorie Pascala Bonitzera

Odrámování je termínem, kterým se podrobněji zabýval **Pascal Bonitzer** ve stejnojmenné stati z roku 1985. Je to jakýsi jev, který se může dít jak ve výtvarném obraze, tak i v obraze filmovém. Nejčastěji k odrámování dochází tehdy, pokud dojde k propojení těchto dvou druhů obrazů. Pohrává si tedy s divákovým vnímáním takovýmto způsobem, že mění kompozici, která se nachází v rámu či filmovém rámci. Většinou je divákova pozornost soustředěna do středu obrazu, principem odrámování je právě diváka zmást.³⁴ V centru obrazu se nachází předměty, které jsou nepodstatné a naopak ty podstatné věci se nachází na kraji, trčí ven nebo dokonce se uvnitř rámu/rámce či ohraničení ani nenachází, není tak odhalena jejich úplná podstata a jsou zahrnuty tajemstvím. Dochází tak k zajištění divákovi pozornosti tím, že se v obraze objevuje něco jiného či nového³⁵.

Bonitzer popisuje tento efekt jako: „*Odrámování je perverze, která ironizuje funkci filmu, malířství ba i fotografie, jako forem cvičení práv pohledu. Je třeba říci deleuzovskými termíny, že 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*“³⁶. Princip odrámování a centrování vysvětluje na obraze malířského mistra **Diega Velázqueze** *Dvorní dámy*³⁷. Díky postoji, který **Velázquez** zaujal, je zde divák dán do pozadí a jako by byl naprosto ignorován. Mezi další umělce, využívající této neobvyklé kompozice patří **Edgar Degas**. **Degas** byl odsuzován za rámování svých obrazů, jež velmi často vycházejí z moderní fotografie, která si tyto obrazové skladby velmi oblíbila.

³³ Tamtéž, s. 28.

³⁴ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 148.

³⁵ „Oko navyklé (naučené?) okamžitě centrovat, jít do středu, nenachází nic a vrací se k periférii, kde se ještě cosi zachvívá.“ BONITZER, Pascal. *Odrámování*. Iluminace, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 33.

³⁶ Tamtéž, s. 33.

³⁷ Na první pohled si všimneme, že všechny postavy svým pohledem směřují na diváka, který pozoruje obraz. Díky tomu, že divákův pohled má tendenci, se okamžitě zaměřit na střed se dozvíme, že vzaďu se nachází zrcadlo a v něm odraz postav, které jsou právě malířem malovány. Hlavní postavy se tedy nacházejí na místě diváka. BONITZER, Pascal. *Odrámování*. Iluminace, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 31.



E. Degas – Zkouška: Tanečnice se nachází v pravé části obrazu a některé trčí i mimo ohrazení. Pohledy baletek směřují také mimo rám a cíl pohledu není odhalen.

Mezi moderní umělce využívající této metody na svých obrazech patří italský malíř **Leonard Cremonini**. V jejich malbách je tedy jakési místo tajemství a obraz potom působí jako neúplný.

Cílem mé práce je zaměřit se na způsoby zapojení výtvarného obrazu do filmového obrazu. V takovémto případě k odrámování dochází dvěma možnými způsoby:

- a) Odrámování, kde se figurující věci nachází mimo filmový rámeček. Takovýto případ se objevuje i ve filmu *Mlýn a kříž* **Lecha Majewského**.



Výtvarný obraz trčí ven z filmového rámečku.



Větší část malby je záměrně mimo filmový obraz.

- b) Odrámování, ke kterému dochází skrze jiný předmět (často se postavy odráží v zrcadle či okně) a ten přejímá význam rámu filmového, nebo dochází k zmožení rámu. A tento jev se objevuje ve filmu *Caravaggio*.



Kardinál, který vede rozhovor s malířem, se odráží v zrcadle.



Vincent Minnelli ve svém filmu o malíři Van Goghovi také několikrát využívá procesu odrámování.

Tyto jevy jsou hojně využívány v biografických filmech věnujících se osobnostem malířů. V prvním případě odrámování si filmaři zahrávají s vnímáním diváka a schválně figury i věci komponuje mimo filmový rámec. U druhého typu odrámování se taktéž zaměřili na divákovu percepci a dochází k centrafiguraci kompozice³⁸. „*Ve filmu je vědomé odrámování stylisticky nebo ideologicky motivovanou snahou uniknout klasickému centrování zobrazení*“³⁹. Takto se k odrámování vyjadřuje Aumont. Je to tedy druh neobvyklé prezentace postrádající něco smysluplného a zároveň popírá legitimitu rámování.

Ve filmovém díle také může dojít k situaci, kdy se změní rám. Ke změně rámu dochází tehdy, když například rám okna či dveří zastoupí roli rámu obrazu výtvarného. Tento akt nazýváme přerámováním.



K ukázkové situaci dochází ve filmu Frida (Julie Taymor, 2002), umělkyně pohlédne ven z okna na své šaty, které visí na šňůře a v tomto momentě dochází k přerámování, rám okna má zde funkci sekundárního rámu, námětem byl obraz: Tam visí mé šaty.

Souhrn teorie týkající se rámu

Základem těchto teorií je tedy obraz, jenž má různé účely. Jak jsme si objasnili v předchozích kapitolách, jakýkoliv obraz je opatřen rámem, který má své funkce a významy. **André Bazin** říká, že: „*Rám soustřeďuje prostor směrem dovnitř, a naopak všechno, co nám ukazuje filmové plátno, se údajně rozšiřuje donekonečna, do světa. Rám*

³⁸ BONITZER, Pascal. *Odrámování*. Iluminace, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 31.

³⁹ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie muzických umění, 2010, s. 152.

je dostředivý, filmové plátno odstředivé“⁴⁰. Odrámování ve filmu může mít i jiný než pouze estetický význam. „Například ve filmech Jeana-Marie Strauba a Danièle Huilletové slouží odrámování k nastolení silné vazby mezi hlavní postavou a jejím okolím, přičemž rozbíjí tradičnější a očekávaný vztah hlavní postavy k jiným postavám“⁴¹. V těchto teoriích je neméně důležitý vývoj člověka a to jak fyziologický tak i technický. Dále je podstatná i role diváka, jeho proměňující se způsoby vnímání. Někteří filmaři se rozhodli využít odrámování jako nástroj pro jejich vyprávění příběhu. Ve filmu se tedy vyskytuje v různých formách a je to cosi jedinečného, co se vyskytuje mimo „klasickou“ kinematografii. Všechny tyto aspekty jsou závislé na prostoru, ve kterém se odehrávají, a v další kapitole se této problematice prostoru budeme věnovat.

2.3. Prostor

Prostor jako takový nelze nějak kategorizovat, u tohoto pojmu je důležitý jeho rozsah, mnohvrstevnatost a schopnost proměny. Mnoho badatelů se věnovalo či věnuje tomuto okruhu problémů a snaží se jej nějak definovat či kategorizovat. Člověk má tendenci jednotlivé objekty, které vidí, vidět v prostoru. Toto je nám umožněno díky přirozené lidské vlastnosti binokulárního vidění. A právě kvůli tomuto znaku lidské percepce jsou nám sdělovány určité informace. „Prostor je podle Arnheima utvářen vztahy mezi jednotlivými objekty a zároveň je místem reflexe těchto vztahů“⁴². Pokud se zaměříme pouze na filmový svět, vybízejí se nám jakési dva základní prostory a tím je prostor diváka a prostor filmového příběhu (Filmový prostor). Mezi diváckým subjektem a filmem dochází ke vzájemné interakci a divák může dotvářet obsah promítané informace. **F. E. Sparshott** ve své stati *Základy filmové estetiky* říká, že: „v jistém smyslu má divák pocit, že je ve filmové scéně přítomen (což by se nemělo zaměňovat s jeho psychologickou spoluúčastí na ději), divák si tuto scénu konstruuje jako třírozměrný prostor, v němž je zahrnut a kde má své stanoviště“⁴³. **Kateřina Svatoňová** se ve své knize *2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění* definuje tři jakési základní

⁴⁰ BAZIN, André. *Co je to film?* Praha : Československý filmový ústav, 1979, s. 145.

⁴¹ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 152.

⁴² SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha : Casablanca, 2008, s. 81.

⁴³ Divák si však uvědomuje, že sedí v kinosále a je obklopen tmou, s filmem není tedy spjat existenciálně a přijímá jej jako dvojrozměrnou prezentaci trojrozměrného světa SPARSHOTT, Francis E. *Základy filmové estetiky*. In: Sborník filmové teorie I. Praha : 1991, s. 24.

prostory. Tím prvním je **žitý prostor**, reálný, jenž je základní podmínkou lidského života a vesmíru. „*Reálný prostor zahrnuje prostor fyzický, mentální a sociální*“⁴⁴. Je to tedy prostor. Ve kterém se divák ocitá, když sedí v kině a sleduje film. Dalším je „*prostor díla, který zahrnuje veškeré materiální a tvárné prvky obrazu*“⁴⁵. A tím jsou veškeré elementy, které se divákovi vybízejí k vnímání. Od plochy po její barevnost. Posledním je „*prostor v díle, ten je již oním dietetickým světem, světem skrytým pod konkrétní formou díla a plně patřící fikčnímu světu*“⁴⁶.

V textu *Percieving scenes in Film and in the World* se **Cutting** pokouší vymezit tři kategorie prostoru žitého. Film však zobrazuje realitu (tedy prostor žitý či reálný), a právě proto se dají tyto prostorové plány aplikovat i na něj (na prostor v díle).

- **Prostor výhledu:** Jedná se o vzdálenost 30 m od určitého vztyčného bodu či vnímatele⁴⁷, tedy od pozice kamery a končí na obzoru. Zde jsou jediným účinným zdrojem tzv. „obrazová vodítka“ – okluze (interpozice), výška vizuálního pole, relativní velikost, relativní hustota a vzdušná perspektiva. Všechny tyto vodítka jsou propojeny v lineární perspektivě. Co se týče filmu, tento prostor má nulový narativní obsah a je spíše využívám formou pozadí.

⁴⁴ „Veškeré podmínky lidské existence, v nichž es jedinec orientuje pomocí tělesnosti a dešifruje je díky smyslovým vjemům, utvářejí prostor fyzický. Prostor mentální je oproti němu formován jeho myšlenkovými procesy. Žitý prostor je zároveň i prostorem společenským, prostorem sociálním, který lze chápat jako prostor určený a určovaný konkrétní společenskou sférou, konstruovaný na základě prostorových, konvenčně přijímaných kódů“⁴⁴ SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha : Casablanca, 2008, s. 14.

⁴⁵ Tamtéž, s. 16.

⁴⁶ Tamtéž, s. 17.

⁴⁷ Poststrukturalistické teorie se zabývají tím, že divák (vnímatel) se identifikuje s kamerou. Velmi podobně se o tomto vztahu vyjadřuje i F. E. Sparshott: Normálně se filmový divák, cítí být ve stejném vztahu k natočené scéně, jako byla kamera (nebo se o to alespoň snaží).



- **Prostor akce:** Vzdálenost od 30 m do 1,5 m od pozice kamery. Je jakýmsi základním prostorem, který nás obklopuje. Odehrává se v něm běžná akce každodenního života např. dialogy ve filmu. Je to tedy prostor filmů a filmová akce probíhá mezi 2 m a 30m od kamery a je naprosto přijatelná pro diváka. Uplatňuje se zde vzdušná perspektiva a relativní hustota, avšak ty zde nemají takovou váhu jako lineární perspektiva, binokulární disparita a pohybová perspektiva. Velmi silným zdrojem informací je zde pro diváka vymezení výšky ve vizuálním poli (oční výška), zároveň je velkým omezením, jelikož není tolik vnímán prostor blíže k zemi či vysoké polohy.



- **Osobní prostor:** Tento prostor bezprostředně obklopuje pozorovatelovu hlavu, obvykle se jedná o prostor, který je na dosah ruky a kousek za ní. Mezi zdroje informací z lineární perspektivy je to okluze a relativní velikost dále pak reflexivní, biologicky zakořeněný soubor akomodace, binokulární disparity a konvergence. Absence těchto dvou posledních by mohla ve filmu způsobit problém. Osobní prostor se objevuje pouze v určitých vypjatých situacích a působí na diváka dosti negativně. Naštěstí osobní prostor diváka často není relevantní filmu⁴⁸.



Kompozici záběrů tedy vytvářejí všechny tyto prostory, které nedokáží existovat samostatně. Mohou mezi sebou navozovat určité vztahy a odvíjet se mohou v diegezi i v naraci, což závisí na dané herecké postavě a jejím fyzickém pohybu. Dále jsou závislé na pozici kamery a velikosti záběru.

Filmový prostor obsahuje jednu formu, která se v jiných uměních neobjevuje. Je to prostor daný technikou záběru⁴⁹. Prostor společně s časem je jednou z hlavních složek narativu. Filmový prostor je tedy tvořen sledem jednotlivých obrazů, nebo také zvukovou

⁴⁸ J. E. Cutting a Vishton sepsali seznam devíti různých zdrojů informací environmentálního prostoru neboli hloubkové podněty: okluze, relativní velikost, relativní hustota, výška v zorném poli, vzdušná perspektiva, binokulární disparita, pohyb paralaxy, konvergence, a akomodace. Důležité jsou monokulární hloubkové podněty. **Interpozice** (objekt, který je blíže kameře zakrývá, často schválně, objekt vzdálenější), **výška v zorném/vizuálním poli** (výška pohledu kamery/diváka), **relativní velikost a relativní hustota** (vzdálenost objektů v hloubce filmového obrazu a deformace prostoru pomocí kamerových objektivů). CUTTING, James E. *Percieving Scenes in Film and in the World*. In: *Moving Image Theory – Ecological Considerations*. Carbondale:2005.

⁴⁹ Při změně záběru ať se děje plynule nebo náhle, mění se totiž vždy buď zaměření objektivu, nebo i umístění celého aparátu v prostoru. A tento prostorový přesun se obráží ve vědomí divákově zvláštním pocitem, který již mnohokrát byl popsán jako iluzivní přemísťování diváka samého.“ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966, s. 174.

složkou. Díky těmto záběrům jdoucím po sobě⁵⁰ si divák celkový prostor dotváří ve své mysli. Dochází k nějakému postupnému zpřesňování. Filmový prostor je tedy silně spjat s filmovým narativem a ovlivňuje jej⁵¹. Jeho jakýmsi pomyslným cílem je vytvářet imaginární či fiktivní svět.

2.3.1. Třetí rozměr neboli perspektiva

Již v období Antiky **Platón** popsal třetí rozměr a tím je hloubka prostoru neboli perspektiva. Což je prvopočátek geometrického uvažování o reálném světě. „*Perspektiva je geometrická transformace, spočívající v projekci trojrozměrného prostoru do dvojrozměrného*“⁵² takto perspektivu definuje **Aumont**. Někteří teoretici se takto vyjadřují o filmu, a proto film můžeme chápat jako umění perspektivní. Při co nejrealističtějším znázornění iluze filmu hraje perspektiva velmi zásadní roli.

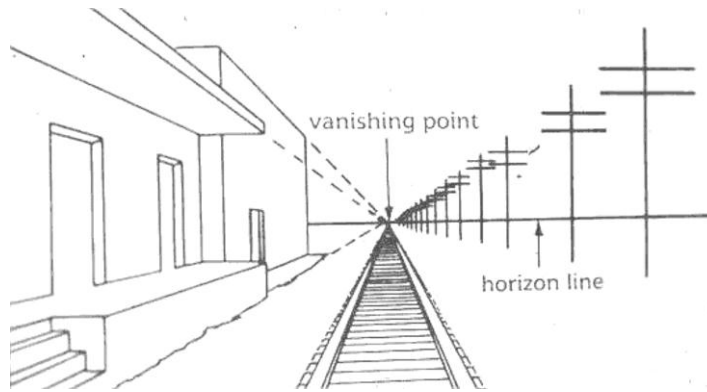
David Bordwell ve své knize *Narace ve fikčním filmu* perspektivu dělí na základní **lineární perspektivu** (ortogonály se sbíhají v jednom bodu), **angulární neboli kosová perspektiva** (využívá dvou kompatibilních úběžníků) a **nakloněnou perspektivu** (má tři úběžníky a strany zobrazeného předmětu nejsou rovnoběžné s rovinou obrazu)⁵³. Lineární perspektiva byla základem renesančního umění (přesněji období quattrocenta) a i dnes ji někteří teoretikové pokládají také za základ výstavby filmového prostoru. O její zviditelnění se zasloužil italský architekt **Filippo Brunellesci** a o její podrobný popis se postaral **Leon Battista Alberti** v díle *Tři knihy o malířství* (Della pittura libri tre, 1435). Snaží se kopírovat přirozenou perspektivu lidského vidění a pomocí různých metod, vymýšlejí moderní perspektivu. Současně se však ještě objevovaly i staré modely prostorového zobrazení.

⁵⁰ Které divák dokáže vnímat jako celek – fi efekt.

⁵¹ Filmový narativ tedy musí být vykreslen v prostoru, avšak objevují se filmy, které narativ postrádají a tím neobsahují i žádný prostor. Jako příklad' uveďme filmy Abstraktní kinematografie Rytmus 21 (Hans Richter, 1921), Lichtspiel Opus 1 (Walter Ruttmann, 1921) aj.

⁵² AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha : Akademie muzických umění, 2010, s. 210.

⁵³ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. New York. Routledge, 1985, s. 99.



V jednotlivých etapách lidského vývoje, tedy od pravěku až po dnešek, vždy existovaly nějaké druhy perspektivního zobrazení, jež jsou dané době vlastní. Avšak až lineární perspektiva dovedla vyobrazení prostoru k dokonalosti. Tato středová perspektiva⁵⁴ se dá rozdělit do dvou skupin, dle pozice, kterou zaujímáme. První je perspektiva ptačí (vysoký nadhled) a perspektiva žabí (extrémní podhled), což je možno ztotožnit s podhledem a nadhledem kamery. Ve 20. století vznikají umělecké směry, které se snaží od této klasické perspektivy odlišit a bořit její zákony. Jsou jím například kubismus a expresionismus. Později se však k tomuto klasickému zobrazení prostoru vrací například v geometrickém abstraktním malířství.

Pokud se zaměříme na film, nabízí se problematika ideálního stanoviště diváckého subjektu. Jestliže se divák na film bude dívat více z boku, obraz se mu začne deformovat. Perspektiva bývá kritizována za její vlastnost divákovi určovat jediné a pevně dané stanoviště, ze kterého mají na obraz nahlížet⁵⁵. Pokud toto místo dodržuje, je mu předvedena dokonalá optická iluze. Divák musí být „pevně fixován na své místo, těsně před optický aparát“⁵⁶. Avšak ve vnímání perspektivních obrazů hrají určitou roli i konvence. Tomuto je velmi podobný princip nástrojných malby či dnes velmi oblíbený 3D street art, kdy je divák svědkem naprosto dokonalé prostorové iluze, avšak fungující pouze z jednoho bodu. Před obdobím lineární perspektivy byly obrazy fixovány na jedno místo a byl kladen velký důraz na mobilitu diváka. V období Renesance začal být obraz mobilním a divák naopak imobilním, až je postupně upoután na jedno místo⁵⁷.

J. E. Cutting vymezuje obraz proti reálnému světu pomocí psychologických teorií **Jamese J. Gibsona**. Rozdíl je v přímém či nepřímém (zprostředkovaném) vnímání, což vysvětluje na obraze Niagarských vodopádů. Tyto vodopády divák přímo vnímá v případě,

⁵⁴ Středová proto, že sahá k nějakému horizontu, který se však v pozdější době postupně vzdaluje.

⁵⁵ HANÁKOVÁ, Petra. (a kol.). *Výzva perspektivy: obraz a jeho divák od malby quattrocentra k filmu a zpět*. Praha : Academia, 2008, s. 150.

⁵⁶ Tamtéž, s. 151.

⁵⁷ Tamtéž, s. 155.

že se nachází v reálném (žitém prostoru) a zprostředkované vnímání nám předvádí například i film. Divák vidí obraz Niagarských vodopádů. Dále se zabývá vnímáním vzdáleností a říká, že vzdálenosti na fotografii (platné i pro film) jsou vnímány poněkud zkráceně oproti fyzickému prostoru a to zejména pokud fyzické vzdálenosti rostou⁵⁸.

Film je tedy tolik specifickým médiem, jež se snaží co nejvíce přiblížit realitě i když zprostředkovaně. Mohou se v něm však objevit problémy, které narušují výstavbu perspektivy. Tím je detailní záběr lidské tváře, který naprosto postrádá jakoukoli perspektivu. A dalším aspektem tohoto narušení je to, že filmaři užívají pro zachycení obrazu různých objektivů, které prostor deformují⁵⁹. A to buď širokoúhlými objektivy deformuje jednotlivé linie, nebo užitím hloubky ostrosti je s divákem a jeho percepcí manipulováno, je mu určeno, co má být středem jeho zájmu.

3. Analýza biografických filmů o Franciscu de Goyovi

V praktické části mé bakalářské diplomové práce se zaměřím, jak již zmiňuji výše, na transformaci výtvarného obrazu do obrazu filmového. V jednotlivých snímcích vyhledám modelové situace, které se následně pokusím analyzovat dle mnou dané teorie. Budu se tedy specializovat na teorii *Pikto - filmu* **Françoise Josta** a její dva mody transsémiotizaci (tableau vivant a výtvarný obraz přes celé plátno) a transfiguralitu (obraz příznakový a nepříznakový). Dále pak je důležité určit, jak jsou jednotlivé scény, ve kterých se propojení těchto dvou uměleckých druhů objevuje rámovány. Na tuto problematiku vizuálního pole silně navazuje okruh problémů odrámování specifikovaný **Pascalem Bonitzerem**. Toto vše se pokusím propojit s jednotlivými druhy prostorů, a jejich třetím rozměrem, tedy hloubkou. Nesmím opomenout také to, jak je v těchto výtvarných situacích perspektiva tvořena.

3.1. Konrad Wolf: Goya - oder Der arge Weg der Erkenntnis

Režisér **Konrad Wolf** (1925 – 1982) se narodil ve württemberském Hechingenu. Společně s rodiči v roce 1933 emigroval do Sovětského svazu a v 17 letech nastoupil do

⁵⁸ CUTTING, James E. *Percieving Scenes in Film and in the World*. In: *Moving Image Theory – Ecological Considerations*. Carbondale:2005.

⁵⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. New York. Routledge, 1985, s. 108.

Rudé armády. Po příměří spolupracoval s deníkem Berliner Zeitung. Po té se vrací do SSSR, kde studoval na vysoké filmové škole VGIK, pod vedením **Sergeje Gerasimova**. Jako diplomovou práci režíroval veselohru *Zmýlená neplatí* (1954). Avšak filmem obsahující typické rysy **Wolfovy** tvorby je snímek *Lissy* (1956), který získal o rok později Hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary. Další film *Hvězdy* (1959) byl oceněn Zvláštní cenou poroty na festivalu v Cannes. Následovaly filmy: *Hledači slunce* (1960), *Lidé s křídly* (1960), *Profesor Mamlock* (1961) a *Rozdělené nebe* (1964).

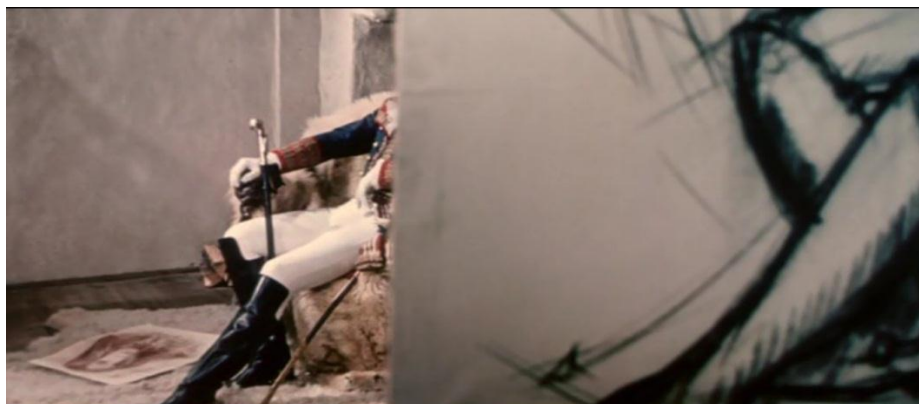
Až v roce 1971 natáčí spolu se svým kameramanem **Wernerem Bergmannem**, na motivy románu **Liona Fluchtwangera**, film o španělském malíři s názvem *Goya - oder Der arge Weg der Erkenntnis*.

Francisco de Goya je zobrazen jako cílevědomý muž, který udělá vše pro to, aby mohl tvořit. Avšak je narozen ve špatné době i zemi. Neustále se v něm zmitá vnitřní boj a snaží se najít kým doopravdy je. Ve filmu sledujeme jeho proměnu od oblíbeného dvorního malíře, posluhovače církve i aristokracie po muže, který již musí dát najevo své vnitřní pocity a svou duševní pravdu. Vše je podpořeno brilantním a silně expresivním herectvím **Donatase Banionise**.

Ve zmiňovaném snímku se transsémiotizovaný obraz v modu tableau vivant objevuje oproti jiným velmi málo. Avšak pro tuto část analýzy vyberu několik základních situací, ve kterých se tableau vivant neboli obživlý obraz nachází. Každý z těchto případů, kterými se budu níže zabývat, má stejnou základnu a tím je to, že ve všech figuruje nějaká herecká postava. Avšak každá scéna obsahující tento mod je něčím specifická a odlišná.

Prvním takovým typem je, když malíři některá z postav stojí modelem. Často se kostýmy, mizanscéna či rekvizity podobají nebo přímo kopírují kompozici, kterou známe z výtvarného obrazu. Ve filmu **Konrada Wolfa** se jedná o situaci, když **Goya** (Donatas Banionis) maluje portrét **Godoye** (Wolfgang Kieling) nebo vytváří svou slavnou malbu s názvem *Naked Maja* (*Nahá Maja, 1798 – 1800*). První situaci kamera snímá v rovině modelu pomocí jízdy, která se dá přirovnat k divákově prohlížení modelu. Tedy k pohybu jeho očí, který při tomto procesu prohlížení provádí. Střídána je statickými záběry na Goyu. Tím, že je kamera v nižší poloze, neodhaluje prostor jako celek, a proto malířský stojan působí, že je velmi blízko postavě Godoye. Prostorová hloubka je tedy velmi silně zkreslena, právě pozicí kamery. Stojan, který je blíže objektivu kamery, je právě díky této své poloze větší než model, který se nachází hlouběji v prostoru. Samotné plátno, které je před kamerou, v jedné chvíli zakrývá část postavy. Jedná se o hloubkový podnět interpozice. Tento hloubkový podnět nám v tomto záběru říká, že nějaký objekt je v přední

části snímaného prostoru, ale již ne o kolik. A důležitý předmět nacházející se v kompozici filmového rámce je tedy záměrně skryt. Jakoby se jednalo o odrámované tableau vivant. Je to manipulace s pozorností diváka.



Nadcházející tableau vivant vyobrazené v tomto filmu se ukazuje poté, co malíř zemře dcera na morovou nákazu a přijde jej navštívit vévodkyně z Alby (Olivera Katarina). Vidíme zdrceného **Goyu** při dosti vypjaté rozmluvě s jeho žákem **Augutinem**. Obě postavy narušují osobní prostor nejen sobě navzájem, ale narušuje ho i blízká poloha kamery. Jediným předmětem prozrazujícím hloubku prostoru je v této scéně malířský stojan s plátnem, za kterým Goya v momentě příchodu **Alby** projde. Velikost stojanu je proto větší než postava malíře. Poloha filmového obrazu je stejná, jako poloha pohledu jednajících postav. Atmosféra mezi malířem a vévodkyní houstne. **Goya** vylívající si zlost na vévodkyni v určitém momentě vykřikne a prudkým stříhem se změní velikost záběru z detailu na velký celek. Změní se i objektiv na širokoúhlý, který zde má velkou vizuální sílu a divákovi přenáší emoce scény, jež se odehrává v prostoru akce. Tento velmi ostrý přechod, lze přirovnat k momentu leknutí člověka, který strachy vytřeští oči. Kompozice dalšího záběru je tvořena tak, že po obou stranách se nachází závěsy, které zastupují roli rámu výtvarného obrazu. Dochází tedy k přerámování. Vévodkyně kopíruje pozici, jež je známá z Goyových portrétů a tvoří tak tableau vivant. Na sobě má oblečeny i tolik známé černé šaty. Hloubku prostoru zde určuje právě postava vévodkyně, která je tím podstatným dominantním objektem a zadní část prostoru filmového se tedy stává pozadím pro tento oživlý obraz. Avšak pouze divák znalý tvorby tohoto španělského umělce, je schopen v záběru rozeznat velkou podobnost s obrazem *Portrait of the Duchess of Alba* (*Portrét vévodkyně Alby, 1916*). Pravděpodobně je to díky divákově představivosti, tento obraz si vybaví, protože jej má uložený v hloubi své mysli. **Alba** nakonec převezme dominanci v hádce. Kamera opět svým pohybem sděluje emoce, emoce **Goyi** stojícího za kamerou

nebo také divákovi pocity, který se s kamerou ztotožňuje. Malíř je zabírán z nízkého úhlu, což dokazuje jeho submisivitu.



Král (Rolf Hoppe) prosí **Goyu** o portrét celé královské rodiny. Scéna začíná příchodem malíře do prázdného sálu, bez jakýchkoliv předmětů. Jeho postava je jediná, která určuje hloubku tohoto prostředí. Také podlaha tvořená ze čtvercových kachlí a spáry mezi nimi, které jsou sbíhajícími se liniemi perspektivy, napomáhají k počátečnímu uvědomění si prostoru jako celku. Jelikož velikost záběru a jeho rámování nějak neutváří iluzi hloubky tohoto místa. Avšak prostor jako takový je právě vymezen pomocí sbíhajících se kachlí a zdí, které jsou hranicí. Ukazuje nám tedy, že prostor je nějak hluboký, ale již ne jak. Vzápětí přichází celá královská rodina, kterou kamera sleduje a mění tak svou pozici, mění se vizuální pole divákova pohledu. Jednotliví členové rodiny, členové dvora a služebnictvo se různě rozprostřou po místnosti a jejich umístění je určeno velikostí jednotlivých postav a jejich rozestupy. Tedy to, která z osob je blíže či dále kameře či oku diváka. Tímto je definována velikost i hloubka sálu, ve kterém se scéna odehrává. **Goya** hledá vhodné místo pro portrét. Kamera sleduje dlouhými jízdami přesuny rodiny z jednoho konce sálu na druhý a zpět. Jakoby se divák pohyboval souběžně s rodinou.

Změnou záběrů a rámování je nakonec vykreslen celý prostor. K tomuto napomáhají i hloubkové podněty interpozice. Například v jednom záběru, jsou členové rodiny snímáni skrze několik mužů stojících blíže u kamery, jsou tedy velikostně největší. Kousek za nimi vprostřed sálu pak stojí další muž. Nejhlouběji se pak ocitá právě král s ostatními a díky své pozici jsou tedy rozsahově nejmenší. Následně, když malíř najde správné místo i kompozici je divákovi představeno tableau vivant obrazu *Charles IV And His Family (Rodina Karla IV, 1800 – 1801)*. Pohyblivý rám filmového obrazu v tomto momentě zastupuje roli toho pevného rámu výtvarného obrazu. Prostorová kompozice obrazu je tvořena z pozice diváka nebo malíře. Říká se, že Goya tento obraz maloval

odrazem v zrcadle. Což také dokazuje přítomnost malíře vyčnívajícího zpoza stojanu v druhém plánu vlevo na plátně. Odkazuje také na **Valázquezovo** plátno *Dvorní dámy*, kde se malíř taktéž nachází přímo v obraze na stejném místě vlevo.



Otevírá se pohled na nahou ležící ženu. Tento záběr je snímán z velmi nízké polohy, z polohy nohou stojícího člověka. S velikostí prostoru nejsme tedy obeznámeni a jeho hloubka je tvořena pomocí interpozice. V pozadí vidíme rozostřenou nahou ženu, rozostřena je proto, že dodnes není odhalena její identita. A i přes tuto záhadu totožnosti divák již ví, že se jedná o Goyův nejslavnější obraz *Naked Maja* (*Nahá Maja*, 1798 – 1800). Blíže kameře jsou nohy od stojanu, které tvoří pomyslný pevný rám tohoto tableau vivant. Nejbližší stojí právě malíř a to z důvodu jakési relativní velikosti objektů ve filmovém obraze. Po střihu vidíme malíře při aktu tvorby tohoto plátna. Žena ve stejné poloze *Nahé Maji* je stále v rámu, jenž je tvořen pomocí stojanu. Po té se zvětší velikost záběru a objevují se další objekty nebo spíše jejich části. Většina z nich je na okraji filmového obrazu nebo i trčí mimo filmový rámeček. Tyto předměty divákovi odkrývají více

o velikosti a hloubce místnosti. I když se Maja podobá **Velázquezově Venuši**, liší se pózou, expresí a moderním výrazem. Vzápětí je vytvořeno plátno *The Clothed Maja* (*Oděná Maja*, 1800 – 1803), která zakrývá *Nahou Maju*. Obraz je nakonec transsémiotizován přes celé plátno.



Oproti tableau vivant je ve snímku častěji využito transsémiotizace obrazu přes celé plátno. Ve filmu se jedná se o situaci, kdy obraz zaplňuje celý prostor filmového obrazu. Což vede k tomu, že výtvarný obraz se stává obrazem filmovým se všemi jeho vlastnostmi týkajícími se hloubky prostoru. Pevný rám obrazu je velmi často nahrazen tím filmovým, tedy pohyblivým. Avšak pokud se obraz přes celé plátno objevuje s nějakými fragmenty či objekty prostoru světa filmové diegeze, je obraz také pouze jedním z fragmentů, který prostor pomáhají utvářet. Často mají malby narativní funkcí, avšak v momentě jejich úplného zobrazení se v podstatě zmrazí, tedy naruší diegezi filmu. A to z důvodu toho, že tímto způsobem vystavený filmový obraz neobsahuje žádný pohyb a příběh dál neplyne. Nemusí to ale platit vždy. U takto transformovaných obrazů se dá určit jejich příznakovost

či nepříznakovost, neboli mód trasfigurality. Často se obrazy přes celé plátno ocitají v ději filmu tak, že jim předchází nějaké obdobné tableau vivant. Ve snímku **Konrada Wolfa** se objevuje hned několik takto transsémiotizovaných obrazů.

Začátek snímku je otevřen pomocí zvuků kytary a klapotu bot, tolik typických pro španělské flamenco. Hned po počátečním titulku odhalující název filmu, se objevuje transsémiotizovaný obraz *Festival At The Meadow Of San Isidore* (*Festival na louce San Isidore, 1788*). Je tedy vepsán přes celý filmový obraz. Vzhledem k tomu, že toto plátno vyobrazuje rozlehlou kompozici na louce plné bavících se lidí, jsou v tomto filmovém obraze obsaženy všechny tři typy prostoru dle **J. E. Cuttinga** i s jejich hloubkovými podněty. Tato scéna je vystavěna pomocí vztahů mezi postavami a ostatními objekty, jejich relativní velikostí určující vzdálenost od kamery a jejich rozmístěním v ploše obrazu. Ke všemu přispívá i vysoká pozice kamery, zde tedy pohled malíře, který odkrývá velkolepou scenérii.



Dalším příkladem je, když kamera postupně snímá jízdou po horizontální ose obrazy *Procesión de disciplinantes* (*Procesí flagelantů, 1815-1819*) a *The Inquisition Tribunal* (*Soud inkvizice, 1812 - 1819*). Tato jízda je v podstatě pohybem očí diváka, který si výtvarná díla prohlíží. Avšak tyto plátna jsou dány do kontextu s malbou býčích zápasů *Village Bullfight* (*Vesnický býčí zápas, 1812 – 1814*). Všechny tři obrazy jsou příznakové, protože vyjadřují malířův názor na soud inkvizice, kde se k lidem chovají jako k býkům v koridě. Tato transsémiotizovaná kompozice výtvarného obrazu přes celé plátno je narušena vstupem **Goyova** učně **Augustina** (Fred Düren) do filmového obrazu a stávají se tak částí prostoru.



Goya je pozván inkvizitorem, aby vysvětlil sérii svých tisků *Caprichos*. Jednotlivé lepty jsou právě případem, kdy je obraz přes celé plátno využit jako posun v ději a filmová diegeze není zcela pozastavena. Dokazují to přibývajícím papíry na stole, na které inkvizitor hluchému **Goyovi** píše své otázky. Jelikož jednotlivé tisky jsou vyobrazeny v pouhých detailech, prostorová hloubka je naprosto deformována.

Kamera **Goyu** snímá při práci na fresce v kupoli *The Miracle of St Anthony*. Prvně se objevuje v detailech přes celé plátno. Po té je zabírána skrze postavu malíře a následně se střihem změní hledisko a je již ve filmovém obraze její větší část, až je nakonec rozprostřena úplně celá, přes celé plátno a je snímána z jakési fixní centrality perspektivního zobrazení, která divákovi odhaluje dokonalou optickou iluzi prostoru s jeho monokulárními hloubkovými podněty. Avšak perspektiva nemusí hrát klíčovou roli při vyobrazování realistického. Prostorová hloubka tohoto obrazu je utvářena za pomoci jednotlivých objektů a postav. Jako jakýsi základní prvek, na který navazuje vše ostatní, můžeme považovat vyobrazené zábradlí, přes které některé figury vyčnívají. Dále pak rozestavění postav a zadní scénérii.



Posledním příkladem tohoto modu transsémiotizace je, když **Goya** prohledává mrtvá těla revolucionářů. Pro scénu se stal inspirací obraz *The Third of May 1808 (Třetího května 1808 - 1814)*. Kamera zoomem přerámuje na obličej jednoho z mrtvých, jež silně připomíná postavu ve žlutých kalhotách z tohoto **Goyova** obrazu. Stejně tak se objevuje mužův obličej, tedy pouhý fragment výtvarného obrazu přes celé plátno. V tomto momentě se ozve výkřik „¡Viva la revolución!“ . Což je jakýmsi stylizovaným oživením pomocí zvuku. Obraz je tedy příznakový s narativní funkcí, protože vysvětluje dění ve Španělsku v době propukající revoluce. Tento obraz přes celé plátno neobsahuje žádnou prostorovou hloubku, jelikož se jedná o detail tváře.



Stejně tak je vyobrazena malba ze série *Černých maleb A Pilgrimage To San Isido (Pout' do San Isidoro, 1820 – 1823)*. Kamera však jednotlivé detaily této olejomalby rámuje velmi hektickými a neuspořádanými pohyby. Dochází tak k sémiotické transpozici. Což podporuje právě jeho naraci, jelikož malba vyjadřuje duševní stav malíře.

Posledním jevem, který budu analyzovat je odrámování. Jedná se o neobvyklé polohy výtvarných rámců ve filmovém obraze. Tedy o jakési utlumení vkládání podstatných objektů, dějů či situací do centra kompozice filmového rámce. **Bonitzer** tyto jevy nazývá decentrováním. Jedním typem tohoto odrámování je, když se to co je pro filmový obraz důležité, snímá skrze zrcadlo. Ve filmu je takovýchto případů hned několik. Například když se malíř chystá na královský ples a pohlédne na sebe do zrcadla. Hloubka prostoru je vyjádřena skrze rám zrcadla, který nám jako jediný udává prostor mimo odraz zrcadla. Je tedy jediným objektem, který určuje jeho hloubku, zbytek je vyobrazen právě v odraze zrcadla. Proto musíme prostor chápat opačně, neboli zrcadlově. Divák je v napětí a přemýšlí nad tím, co je tedy tím důležitým. Protože v zrcadle se neodráží jen malíř, ale i jeden z obrazů. Výsledkem je tedy zmnožení rámců, v rámci filmovém je tedy rám zrcadla i rám obrazu. Kamera je velmi blízko malíře a narušuje tak osobní prostor nervózního

umělce chystajícího se na ples, což je podpořeno i dlouhým objektivem. Následně se kamera vzdaluje a odhaluje nám alespoň část prostředí, ale význam obrazu je nedořečen.



Velmi podobná situace se odehrává, když vévodkyně z Alby rozmlouvá s **Goyou** o obrazu, kterému byl inspirací lept *They have flown* neboli *Volaverunt*. V místnosti se nachází pouze vévodkyně a za ní zrcadlo, které svým odrazem prostor tvoří. Vidíme v něm objekt, kterému jsou slova **Alby** směřována. Tedy hlouběji v prostoru spatřujeme postavu malíře i s předmětem rozhovoru, se zmiňovanou malbou. Zrcadlo má zde funkci objektu, který nejen prostor odráží, ale je jedním z předmětů, který pomáhá vymezit i jeho hloubku. A to tím, že má určité své místo v prostoru a je v určitém vztahu k postavám. Kamera snímá situaci ve výšce jednajících postav a touto svou pozicí napomáhá k jakémusi většímu rozhledu na danou místnost. A je tedy odhaleno to, jak je pomocí vzdáleností mezi jednotlivými objekty tvořen prostor odrážející se v zrcadle.



Snímek obsahuje ještě jednu zajímavou scénu snímanou přes zrcadlo a tou je, když si královna (Tatyana Lolova) utírá slzy, jelikož ji rozplakal tisk *Hasta la Muerte* (*Až do smrti, 1799*) ze série *Los Caprichos*. Tato grafika vyobrazuje naprosto stejnou situaci, která se právě odehrává ve filmovém obraze.

Dalším typ odrámování objevující se v tomto filmu je v momentě samotné tvorby obrazu a jeho následného hodnocení Augustinem. Scéna a jí příslušný prostor je snímán různými

způsoby, různými velikostmi záběrů a různými pohyby kamery. Obraz, který **Goya** maluje je zahalen tajemstvím. Je kamerou zabírán tak, aby byl předmět obrazu skryt, je tedy ve své podstatě odrámován. Výška vizuálního pole se velmi často mění a s úplnou ostrostí jsou snímány pouze předměty nepodstatné pro tuto scénu. Což podporuje divákovu frustraci, kdy konečně uvidí malbu. Toto napětí je drženo do poslední chvíle. A když už je obraz odhalen, kamera zaujímá pozici z boku, čímž je naprosto deformována iluze hloubky prostoru výtvarného obrazu. Tato scéna je tolik podobná té s dívkou, jež má vytřeštěné oči a divák neví, co je příčinou, kterou **Bonitzer** popisuje ve své stati.



Ve snímku je také obsaženo odrámování ve stylu, kdy obrazy trčí ven z filmového rámce. Nejsou však tolik podstatné, jako tyto uvedené příklady. Může jím být situace, jež je popsána u *tableau vivant* královské rodiny. Při hledání dokonalého místa pro obraz se v sále nachází takto odrámované obrazy. Způsobeno je to hlavně výškou vizuálního pole, která udává rámování filmového obrazu. Obrazy výtvarné ze sálu, se následně nachází i v konečném výtvarném obraze.

3.2. Carlos Saura: Goya v Bordeaux

Španělský režisér, scénárista a producent **Carlos Saura** (1932) se narodil ve městě Huesca do umělecké rodiny. Jako mladý se věnoval fotografii a v roce 1957 pak ukončil studium režie v Madridu na *Institute of Cinema Research and Studies*, pak zde do roku 1963 vyučoval. V roce 1962 natáčí film *Páskové*, ve kterém se pokouší vytvořit něco jako „španělský neorealismus“. Upozornil na sebe filmem *Hon* (1965) a získal Stříbrného medvěda na festivalu v Berlíně, tutéž cenu o dva roky později vyhrál i film *Pappermint frappe*. V 70. letech dostal snímek *Eliso, můj živote* (1977) ocenění za Nejlepšího herce (Fernando Rey) na Mezinárodním filmovém festivale v Cannes. V 80. letech již Saura

natáčí svou trilogii věnující se tématu tance. Jsou jimi filmy *Krvavá svatba* (1981), *Carmen* (1983) a *Čarodějná láska* (1986). Dalším snímkem, však již nespádajícím do této trilogie je film *Tango* (1998). Ale ještě předtím natáčí film o jedné z největších osobností španělské historie a tím je umělec **Francisco de Goya y Lucientes**.

Snímek *Goya v Bordeaux* se věnuje umělci po odchodu do „exilu“ v Bordeaux. **Goya** je již staříčkový trošku senilní 82 letý muž, který se ve svých vzpomínkách vrací do mládí, kdy byl na vrcholu své kariéry. Volný čas trávil s milenkou vévodkyní z Alby, která se stala jeho velmi častým modelem. **Francisco Rabal**, který je představitelem **Goyi** si odnesl ocenění za nejlepší herecký výkon v hlavní roli z festivalu v Montrealu.

Taktéž režisér **Carlos Saura** využívá ve svém filmu procesu transsémiotizace a jejího prvního modu oživlého obrazu. V tomto silně výtvarně stylizovaném snímku se objevuje hned několik možností, jak proces transformace výtvarného obrazu do filmového pojmout. Jedním z nich je film započat. Kamera tuto scénu snímá z velmi nízké pozice pohledu s velkým úhlem směřujícím k zemi. Postupně se dostává do vyšších poloh, avšak úhel pohledu zůstává stejný. V rámu obrazu filmového se objevují různé předměty, jako jsou kusy masa poházené po zemi, špalek či provaz. Jejich důvod je vysvětlen až ve chvíli, kdy se dostaneme k tělu mrtvého vola. V obraze se konečně objevuje pohyb, tělo je táhnuto a zavěšeno. V této silně výtvarně stylizované scéně není kvůli pozici kamery, vyobrazeno dostatek informací o umístění objektů, a proto není možno tento prostor blíže specifikovat. Jedině v momentě zavěšení vola vidíme jeho umístění a díky vzdálenější a vyšší poloze kamery dochází ke vzájemné interakci se zadní stěnou. Představuje tak jakési první informace o poměru vzdáleností mezi objekty ve filmovém rámci. Kamera tuto nízkou polohu následně mění a přistupuje blíže k mrtvole, až je celý prostor filmového obrazu vyplněn vnitřnostmi vně rozřezaného vola. Prostor je tak opět nespecifickým. Mrtvé tělo při zavěšení vytvoří tableau vivant inspirované obrazem malířského mistra Rembrandta van Rijna *The Slaughtered Ox* (*Stážený vůl*, 1655). Rembrandt byl Goyovi velkým vzorem. Námětem se stal také Goyův obraz *The Butcher's counter* (*Řeznický pult*, 1810 – 1812).



Opět je zde využito několika oživlých obrazů, které jsou vytvořeny v momentě malířovy tvorby. Figura tedy stojí modelem, často v pozici stejné jako na výtvarném obraze. Ve scéně kdy **Goya** (José Coronado) maluje výjev *The Miracle of St Anthony* z kaple San Antonio de la Florida v Madridu, je výška vizuálního pole v pozici stojícího člověka. Je zde v podstatě využito hloubkového podnětu interpozice a relativní velikosti. Umělec se v rámu obrazu nachází v popředí, jelikož jeho postava není v obraze celá, ale osoby stojící modelem tvoří tableau vivant jsou hlouběji v prostoru, protože jsou ve filmovém obraze celé. Kamera svým pohybem vzad a změnou výšky postupně odhaluje rozestavení maleb, které svými rozestupy podávají základní informace o uspořádání a hloubce prostoru.



Velice podobným tableau vivant je v sekvenci portrétování vévodkyně z Alby neboli **Cayetany**. Ve filmovém rámci jsou zpočátku jen detaily postav, kamera je k nim tedy velmi blízko. Svými pohyby po vertikální ose, které lze přirovnat k lidskému pohybu očí při sledování nějakého předmětu, pouze vysvětluje, kdo je modelem a kdo umělcem. Opět se díky vzdálenější poloze kamery objevují prvky, které určují vystavění prostoru. Je opět využito interpozice a relativní velikosti. **Cayetana** je jako model v obraze výše a je menší, jde tedy vidět celá, na rozdíl od **Goyi**. Vévodkyně z Alby je ve stejné kompozici, která je na obraze *Duchess of Alba (Vévodkyně z Alby, 1797)*.



Trochu rozdílná je však situace tvorby **Goyova** nejslavnějšího obrazu *Naked Maja (Nahá Maja, 1798 – 1800)*. Zde je sice kamera ve výšce sedícího člověka, ale v rámci filmového obrazu, jak vysvětlují výše, se objevuje malíř a hlouběji model neboli **Alba**. Scéna se i obrací a blíže je Cayetana jako tableau vivant obrazu *Naked Maja (Nahá Maja, 1798 – 1800)* a vzdálenější je malíř. Tímto jakýmsi protichůdným snímáním divák dostává dostatečné množství informací k utvoření si prostoru jako celku.

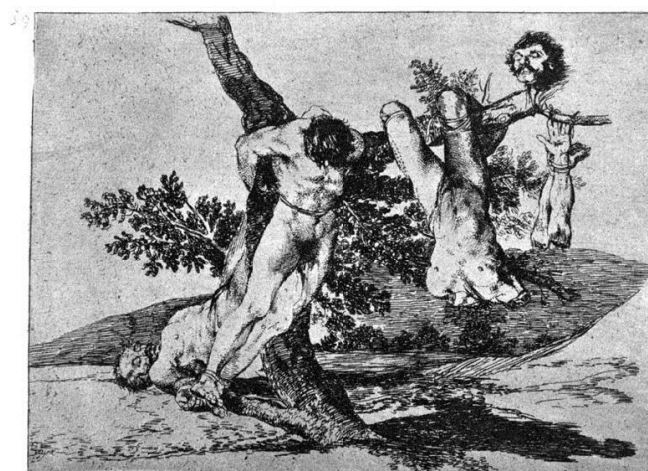


Carlos Saura využívá ožvlých obrazů také ke konstruování celých velkolepých scén. Obrazy mezi sebou dokonce mísí a vytváří tak ucelený děj filmu. Takovýmto případem je situace na louce u San Isidore, kde se lidé chodili bavit. Jedná se o rozhýbaný obraz *Festival At The Meadow Of San Isidore (Festival na loce San Isidore, 1788)* a k vystavění některých ožvlých obrazů obsažených v tomto filmovém obraze bylo i plátno *The Stilts (Chůdy, 1792)*. Prostor osobní a akce je utvářen pomocí jednání postav a prostor výhledu je vystavěn pozadím obrazu. V centru rámu filmového obrazu je vždy podstatná akce, kterou sleduje **Goya**, jenž prochází mezi těmito ožvlými obrazy. Kamera se tedy ocitá v různých polohách či výškách a prostor je vytvořen za pomoci rozprostření jednotlivých postav, které tak podávají jakési pořadové informace o hloubce. Tomuto všemu přispívá i šířka zorného pole odhalující velkou část prostoru obrazu, tedy děje. Šíře záběru má i emotivní účinky, předkládá divákovi uvolněnou atmosféru i přesto, že se kamera někdy dostane do osobního prostoru některých figur.



Velmi podobně je budována akce ve scéně inspirované výtvarnými díly z cyklu *Hrůzy válek*. Opět kamera proplouvá mezi jednotlivými tableau vivant, které jsou například inspirovány tisky *Jsou jako zvěř*, *Zužitkování*, kde živí obírají mrtvé o šaty a

cennosti, dále na tisku *Zaslouží si to*, vidíme, jak prostý lid táhne tělo na lanech a *Velké hrdinství! S mrtvými!*, kde jsou kusy těl nabodnuty na stromě. Pozadí, tedy prostor výhledu, je pak z obrazu *The Fire (Oheň, 1793)*. Děj je tedy opět v prostoru osobním a v prostoru akce. Nejde však již o pohodovou atmosféru jako u předchozího příkladu a **Suara** k podpoření těchto emocí využil spíše nižších úhlů kamery, stylizované barevnosti a zúžení zorného pole, což má za výsledek jakousi kompresi prostoru. Tento výjev se plynule promění v tableau vivant obrazu *The Third of May 1808*. Děj tohoto živého obrazu je dále rozehrán a námětem se stala malba *St Francis Borja at the Deathbed of an Impenitent*. Kamera v těchto případech více rámuje dané tableau vivant jako obrazy a lepty, které byly námětem a nahrazuje se tak pevný rám výtvarného obrazu rámem pohyblivým obrazu filmového.



Grande hazaña! Con muertos!

Naprosto stejně jako první příklad tableau vivant na louce San Isidore je utvořena akce jakési odpolední zábavy v parku. Avšak s jediným rozdílem, že vše se již odehrává v reálném prostoru a ne v ateliéru, jako oba předchozí příklady. Kamera scénu snímá pouze

sledovacími pohyby a velkými celky. Inspirací se staly obrazy *The Straw Manikin* (1791 – 1792), *Blind man's bluff* (1789) a *Powder Factory in the Sierra*.

Velkou část obrazů **Saura** snímá zrcadlově obráceně a to například *Mlékařka z Bordeaux*, portrét *Vévodkyně z Alby* a právě i tableau vivant *Třetí kveten 1808*. Můžeme zde spatřovat další odkaz na **Goyův** velký vzor **Diega Velázqueze** a jeho malbu *Dvorních dam*, která pravděpodobně vznikla právě skrz zrcadlo.

Režisér **Carlos Saura** ve svém snímku transsémiotizované obrazy přes celé plátno využívá velmi málo. Uvedeme si tedy několik zajímavých a rozdílných pojetí tohoto modu, se kterými je ve snímku *Goya v Bordeaux* pracováno. **Goya** se ocitá v neurčitým prostoru, je obklopen černou tmou. Pravděpodobně je to svět mezi životem a smrtí, malíř se zvedá z postele a prochází tímto prostorem dál do neznáma. Najednou se před ním objeví v modrém provedení jeden z jeho leptů číslo 14 s názvem *What a Sacrifice* (1799) a následují další lepty ze série *Caprichos*. Například *Pretty Teachings* (1796-1797), *She Prays for Her* (1799), *They've Already Got a Seat* (1799), *Here Comes the Bogey-Man* (1799), *They Have Flown* (1799) a *The Sleep of Reason Produces Monsters* (1799). Všechny tyto lepty jsou transsémiotizovány a vzniká obraz přes celé plátno, tma jim vytváří rám. Avšak tím primárním rámem stále zůstává ten pohyblivý filmový. Což je velmi podobná situace, kterou divák prožívá v kině při sledování filmu. Kamera tyto výtvarné obrazy nerámuje staticky a tak nedochází k zmrazení diegeze filmu, spíše ji dále rozvíjí. Využívá pozice zorného pole postav a pohyby jsou tedy sledovací. Starý **Goya** (Francisco Rabal) sleduje mladého **Goyu**, jak prochází kolem těchto mírně transparentních a barevně stylizovaných obrazů, které symbolizují uplynulý čas. Obě postavy jsou tedy jakýmsi prvky, které alespoň fragmentálně pomáhají vystavět tento nejasný prostor.



Vidíme malíře v aktu tvorby maleb série *Černé malby* uprostřed noci s typickými svíčkami na klobouku. Obrazy *The Dog* (*Pes*, 1819–1823) a *Fantastic Vision* (*Asmodea*,

1821–1823) jsou namalovány přímo a zeď, jsou tedy fragmentem či prvkem, jenž je nápomocen s výstavbou prostoru, jsou jakousi jeho pomyslnou hranicí. Avšak před obrazy stojí malíř s dcerou (Dafne Fernández), a jak je zmíněno v minulé kapitole tyto obrazy přes celé plátno můžeme označit některým modem transfigurality. Jsou tedy příznakovými, jelikož **Goyova** dcera vypráví otcí, že z těchto maleb má noční můry. Obrazy jsou snímány skrze tyto dvě postavy a to z pozice vizuálního pole dítěte, tedy nižší polohy. Malíř a dítě stojí blíže kameře, protože svými těly zakrývají část obrazů, pomáhají tak utvářet hloubku prostoru. Stejná situace později probíhá s **Goyovou** manželkou. Následně se detaily obrazu *A Pilgrimage To San Isidro (Pout' do San Isidoro, 1820 – 1823)* vepisují přes celé plátno a vepisují se tak na celou plochu filmového obrazu. Je tak pozastavena diegeze filmu, jejím jediným prvkem je pouze ruka se štětcem, který tento obraz tvoří.

Díky tomu, že obraz není v obraze celý, ale pouze ve fragmentech, je tedy odrámován. Dále se pak ostatní malby z celé této série vepíší přes celý filmový obraz a tak se tedy tento výtvarný obraz stává obrazem filmovým. Opět nedochází k úplnému pozastavení diegeze, protože tato výtvarná díla svým způsobem také ožívají a to tak, že se obraz *Fantastic Vision*, záhy se však promění na obraz *Duel with Cudgels (Duel s klacky, 1820 – 1823)*. Následně se transformuje do obrazu *The Colossus (Obr, 1808 – 1809)* a nakonec v *Saturn Devouring His Sons (Saturn požírající své syny, 1819 – 1823)*, který začne krváčet. Vizuální pole je vymezeno nestatickým filmovým rámem. Využito je sledovacích pohybů a dochází tedy k aktivnímu posouvání rámu. **Saura** zde užívá dlouhých objektivů, prostor je velmi nahuštěn, což vytváří silně nervózní atmosféru.





Godoy (Josep Maria Pou) po svém domě provází přítele, zavede je ke své tajné sbírce obrazů. Nejvíce aktů, které v té době církev zakazovala. Postavy se ocitají v černé neurčité místnosti. Pomocí jakési konstrukce a lomu světla je odhalen obraz *Oděná Maja* a následně pod ní skrytá *Nahá Maja*. Oba obrazy jsou přes celé plátno avšak i se svým pevným rámem výtvarného obrazu. Jsou tedy jediným prvkem mimo osoby, který tvoří pomyslnou hranici prostoru, jelikož malba pravděpodobně visí na stěně a divák si tedy toto prostorové pomezí domýšlí.



Ve scéně s obrazem *Dvorní dámy* od **Velázqueze** detaily obrazu výtvarného vyplňují celý prostor obrazu filmového. Obraz je v podstatě rozkouskovaný, není přes celé plátno ukázán úplně, a proto je tedy odrámován. Dostává tak zcela nový pohyblivý rám filmového obrazu.

Jakýsi specifický prostorový obraz přes celé plátno se objevuje ve scéně plesu. Po stranách jsou umístěny velké nepříznakové obrazy různých motivů. Avšak svou velkolepostí vytvářejí úběžníky a okno v pozadí horizont. Postavy prochází v prostoru akce i výhledu, taktéž i kamera proplouvá postupně mezi hosty a sleduje mladého **Goyu**. Prostor je utvářen vztahy a interakcí mezi postavami, výškou zorného pole, která se neustále mění,

avšak je i v dosti vysokých polohách, aby si divák byl schopen utvořit iluzi perspektivy. Snímáním a velkolepostí těchto postranních obrazů dochází k tomu, že se stávají součástí filmového děje a to nejen jako dekorace, ale i jako jakési pokračování prostoru postav a divák může mít tak pocit, že postavy kdykoliv mohou do obrazu vstoupit a naopak.



Prvním příkladem odrámování v tomto snímku je, když **Goya** vzpomíná a vypráví dceři o životě, který prožil. Scéna začíná pohledem na usínající dceru a malíře ležícího na posteli. Výška vizuálního pole je shodná s výškou sedící dcery. V prvním momentě však divák netuší, že se jedná o akci snímanou pomocí odrazu zrcadla. Tuto informaci se dozvídá až díky pohybu kamery vzad a počatému aktivnímu rámování scény. Toto přemístění kamery také odhaluje první fragment, který divákovi napoví, že se jedná o odraz v zrcadle, je jím právě jeho rám. Z tohoto rámu zrcadla se přerámuje do prostoru akce opět na ty samé postavy. Prostor akce, který je mimo odraz zrcadla, je stále snímán v nižší pozici vizuálního pole. Prvně pozici patří sedící dceři a po přerámování pozici ležícího **Goyi**. Divákovi tedy není dovoleno si prostor konstruovat. Avšak díky četným změnám pozic filmového rámu, jsou mu předkládány potřebné informace. V určitém momentě dochází ke zmnožení rámu, v pohyblivém filmovém rámci je rám zrcadla a vně něj i rám dveří, divák se díky tomuto dovídá více o prostoru za kamerou a pomáhá mu si vytvořit jakousi iluzi celkového prostoru. Úhly vizuálního pole dávají najevo vztahy mezi těmito dvěma postavami. Dcera je snímána z podhledu, následně hubuje a **Goya** je zabírán z nadhledu. Je to jakýmsi dokončením její dominance. Prostor je také tvořen rozmístěním objektů a postav, když je v záběru **Goya** ke kameře sedící zády, jeho obličej se odráží v zrcadle. Divák si uvědomí, že malíř je blíže kameře a v pozadí, tedy hlouběji v prostoru je zrcadlo.



Kamera sledovacími pohyby snímá **Goyu**, jak prochází chodbou, avšak skrze průhlednou stěnu je přerámováno na malíře, kterého upravuje manželka. Tato podstatná akce se nachází v centru filmového obrazu, v zrcadle. Avšak postavy jsou blíže kameře a díky tomuto je alespoň minimálně vykonstruována hloubka prostoru. Protože pochopení této celé místnosti není podpořeno ani výškou vizuálního pole. Pouze v momentě, když postavy odejdou, a nejsou v centru filmového obrazu, je uvolněno zrcadlo, ve kterém se odráží roh místnosti, tedy hranice prostoru.



Již výše zmíněná situace, kdy si umělec prohlíží obraz *Dvorní dámy* a je přes celé plátno, pokračuje dál a je snímána v nižší poloze. O prostoru se divák dozvídá informace pouze v odraze zrcadla, ve kterém je malíř hledící na **Velázquezův** obraz. Zrcadel je několik a jsou v různých polohách, čímž dochází k jakési fragmentaci, roztržitosti a nejasnosti prostoru. Divák je tak v napětí a očekává vysvětlení, které nastává tím, že malíř vstoupí do záběru před kameru. **Goya** nahlas přemýšlí o **Velázquezově** plátně, ve kterém se malíř sám znázornil. Opět je v centru kompozice podstatný objekt, tedy malíř snímáný právě odrazem v zrcadle.



Následný případ odrámování je právě tolik podobný situaci z obrazu *Dvorních dam*. **Goya** dceři odhalí obraz **Cayetany** v černých šatech a vypráví jí o ní. Kamera postavy snímá z velmi malé vzdálenosti a divák je nucen centrovat do vnitřku filmového obrazu. Avšak **Goya** i jeho dcera vypadají, že se dívají přímo do kamery, na diváky, ale není tomu tak. V pravém rohu filmového obrazu je situováno zrcadlo, ve kterém se odráží předmět jejich hovoru a pohledů, je to obraz **Alby**. Jedná se tedy o jakési vizuální zdvojení. Ve filmovém rámci se nachází tedy jakési místo, které vlastní tajemství. Avšak následným přerámováním je obraz **Alby** v černých šatech pomocí pohybu kamery po vertikální ose odhalen. Záhada je zodpovězena.



Ve snímku se objevuje i odrámování pomocí detailu výtvarného obrazu přes celé plátno. Tímto jevem často dochází ke změně filmového prostředí či změně situace. Nebo je pouze zaměněna sémiotická rovina pomocí pohybu kamery. Obrazy prvního typu odrámování, tedy že jejich podstatná část trčí ven z filmového rámce, se ve filmu v podstatě nevyskytují a to kvůli silné výtvarné stylizaci. Stěny jsou velmi často holé, dokonce průsvitné. Nebo je obraz natolik důležitým pro diegezi či naraci filmu, že nemůže být odrámován, jelikož tento často neurčitý prostor pomáhá utvářet. Zrcadlo je často

využito jako vstup do jednoho či druhého světa, protože film je rozdělen na dvě roviny, na rovinu mladého a rovinu starého **Goyi**.

3.3. Miloš Forman: Goyovy přízraky

Miloš Forman se narodil 18. února 1932 v Čáslavi. Je česko – americký režisér, scénárista a profesor. Rodiče mu zemřeli v koncentračním táboře a on sám vyrůstal v domově mládeže. Po nepřijetí na DAMU, se přihlásil na FAMU obor scénáristika a dramaturgie. V roce 1963 na sebe upozornil svým debutem *Konkurs* a v tomtéž roce pak z Formanovy dílny vychází ironický snímek *Černý Petr*. Následují filmy *Lásky jedné plavovlásky* (1965) a *Hoří, má panenko* (1967).

V roce 1968 odchází do USA, kde se také věnuje režii. V roce 1971 natáčí film *Taking Off*, za který obdržel ocenění za nejlepší režii od britské akademie BAFTA a cenu za nejlepší film na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes. O dva roky později natáčí jeden ze svých nejlepších snímků *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1973). Tento snímek Formanovi přinesl celkem pět Oscarů a to za nejlepší film, scénář, režii a nejlepšího herce i herečku v hlavní roli a to vše spolu s dalšími pěti nominacemi. Film získal i čtyři Zlaté glóby a ocenění amerických kritiků za nejlepší film. Následuje filmový muzikál *Vlasy* (1979) a snímek *Amadeus* (1985), který obdržel osm Oscarů.

V roce 2006 pak natáčí film *Goyovy přízraky*, které se sice odehrávají v době života tohoto velkého umělce, avšak více se věnují právě této části španělské historie. Francisco Goya je zde vedlejší postavou a tou hlavní se stává představitel církve kněz Lorenzo. Nicméně malířova svědecká výpověď je ve filmu obsažena právě skrze jeho tvorbu.

Film *Goyovy přízraky* taktéž obsahuje několik oživlých obrazů různých typů. První z nich začíná pohledem na obraz zátiší *A Still Life of Dead Hares*. Není však objasněno, jaká je přímá výška vizuálního pole. Jako prvotní informace o umístění tohoto plátna může být chápáno to, že jej částečně zakrývá hrníček se štětcí, jež je umístěn ve spodní části filmového obrazu. Výsledkem vjemu je to, že se obraz nachází hlouběji v prostoru, k tomuto objasnění jeho umístění napomáhá i jeho vyšší pozice. Jelikož takto vysoko situované objekty jsou vždy ty vzdálenější, na rozdíl od těch bližších. Filmový rámeček je zpočátku spíše statický, avšak později nastává aktivní rámování, při kterém jsou nastoleny další fakta, která pomalu rozvíjejí tuto scénu. Dále pak vidíme malířský stojan, zpoza kterého čouhá postava. Následnou změnou pozice kamery se v záběru ocitne malíř,

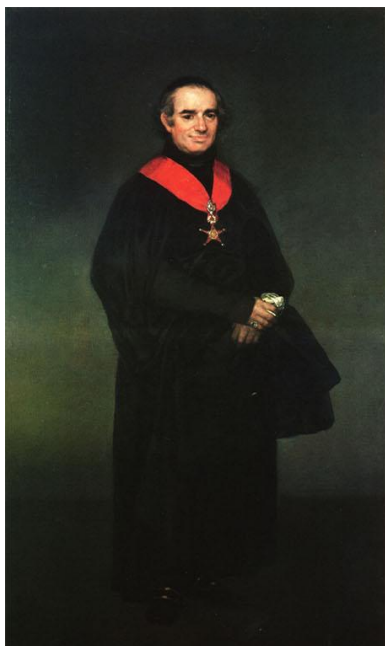
kterému neustále není odhalen obličej, dále pak jeho malba dívky i ona samotná. Kamera je ve velmi blízkých pozicích, což je další důvod, proč divák není schopen postavy začlenit do prostoru. Tímto způsobem je udržováno v divákovi napětí, touží po tom, aby dostal odpověď na otázku, jak malíř vypadá. Opět je změněna poloha kamery, která již zabírá větší celek, čímž je vysvětleno, kde se ocitáme, a že místem je ateliér **Goyi**. Nicméně stále není objasněna identita umělce a napětí v divákovi neustále stoupá. Dívka (Natalie Portman) se zeptá na jeden z obrazů, který se nachází v místnosti a až po té, co je na předmět její otázky přerámováno kamerou je odhalen i umělec v celé své kráse. Protichůdným snímáním, tedy snímáním zepředu i zezadu, je místnost vykreslena jako celek a vysvětlena je i funkčnost postav v něm. Velmi často se **Goya** (Stellan Skarsgård) ocitá v popředí kamery a není tak ve filmovém obraze celý. V pozadí je tedy potom dívka **Ines**, která je oproti postavě malíře relativně menší a umístěna je výše v prostoru filmového obrazu. Ines malíři sedí modelem a tvoří tableau vivant portrétu *Señora Sebasa Garcia (Paní Sebasa Garcia, 1806 – 1811)*⁶⁰. Pohyblivý rám filmového obrazu často tento oživlý obraz rámuje stejně jako obraz výtvarný, který byl předlohou.



Vzápětí nastává velmi podobná situace, která je odkryta pomocí odrámovaného detailu vznikající malby. **Goya** maluje portrét kněze **Lorenza** (Javier Bardem). Tento případ je budován naprosto opačným snímáním prostoru a postav. Tentokrát je malíř zabírán skrze model. Je již známa totožnost **Goyi** a není tedy potřeba zdlouhavým rámováním pouhých detailů udržovat v divákovi napětí. V záběru je rovnou vyobrazena celá místnost a to i díky vyšší pozici zorného pole. Velikostí postav, předmětů a jejich umístěním je divák schopen rozpoznat to, jak je prostor vystavěn a jakou v něm postavy

⁶⁰ Ve filmu je většina maleb upravena dle tváří postav.

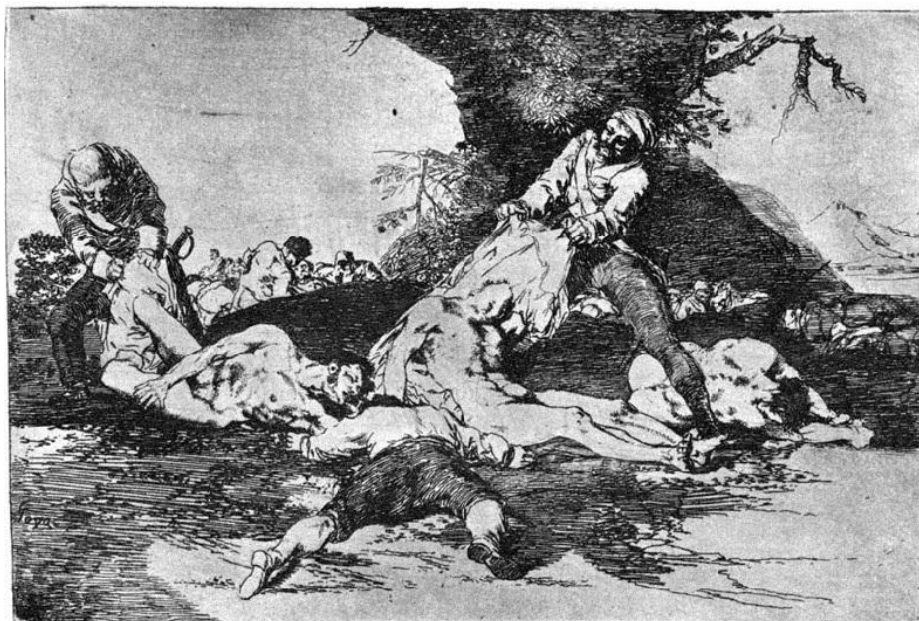
mají funkci. Poloha kamery se mění a ocitá se tak na opačném konci místnosti. Výška vizuálního pole se nemění a vzniká tableau vivant obrazu *Portrait of Juan Antonio Llorente (Portrét Juana Antonia Llorente, 1809 – 1813)*.



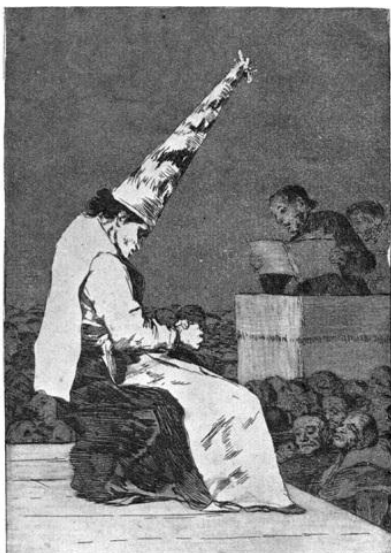
Další tableau vivant je ve scéně portrétování královny (Blanca Portillo). Odkryt je vznik obrazu *Queen Maria Luisa on Horseback (Královna Maria Luisa na koni, 1799)*. **Goya** je v rovině jeho vizuálního pole a zabírán je skrze malířský stojan, jenž je v popředí kompozice filmového obrazu. Je tím relativně největším objektem v záběru a částečně malíře zakrývá. Výška pohledu ukazuje mnohem větší hloubku prostoru než by se dalo očekávat. Za umělcem stojícím u stojanu se nachází muž, který je v záběru položen výše. Kamera přerámuje a ocitá se dále v prostoru, mění se výška pohledu, ale kompozice zůstává stejná. Pomocí předchozího záběru je již známa poloha umělce a divák tak velmi snadno pochopí tuto situaci, která nastala změnou postavení kamery. V popředí je již kůň a hlouběji tvořící **Goya**, který je jakýmsi vztyčným bodem pro tuto divákovou konstrukci. Následnou akcí postav, tedy příchodem královny a jejím rámováním, jsou představeny další informace a dochází tím k vystavěním úplného prostoru místnosti. Později do děje vstupuje postava krále (Randy Quaid) a opět se mění postavení kamery. Královna je ve stejné poloze jako na portrétu a vytváří tableau vivant výše zmíněného obrazu. Tento živý obraz je však narušen postavou krále, jenž svým tělem část kompozice zakrývá. Je využito hloubkového podnětu interpozice, která určuje prostorové vztahy hloubky filmového obrazu. Primárním faktorem výšky zorného pole je zde i úhel kamery. Královna je zabírána z podhledu, což vyjadřuje její dominantní postavení.



Velkou inspirací se **Formanovi** stala série tisků *Hrůzy válek*. Celá sekvence možných záběrů zobrazující vtrhnutí Francouzů do Španělska je budována pomocí situací, které tyto výtvarné obrazy ztvárňují, tedy prostřednictvím jejich oživení. Kamera nemá stabilní výšku zorného pole ani jeho úhel. Snímá dle důležité akce, a tedy dochází k častému přesouvání rámu filmového obrazu. Proto je velmi málo tableau vivant rámováno stejným úhlem jako obrazy, které se staly pro danou situaci námětem. Takto ožívají například lepty s názvy *Také ne* a *Už nic nepomůže*. Prostor je utvářen dle rozmístění postav, předmětů a budov či jejich částí. Divák má tak možnost pochopit jakousi hierarchii objektů, tedy hloubku prostoru. V jednom momentě však kamera rámuje scénu stejně jako obraz, který byl vzorem. Jedná se o grafiku, jenž se jmenuje *Zužitkování* a je tedy tableau vivant. Scény budované inspirací výtvarných obrazů silně ovlivňují skladbu záběru, mizanscénu i charakter diegeze filmu.



Dalším takovýmto případem, kde je tableau vivant rámováno stejně jako výtvarný obraz je ve scéně soudu kněze **Lorenza**. V počátečním záběru je kněz vyobrazen v klobouku capirote. Jeho hlava s tímto specifickým čepcem vyplňuje velkou část filmového obrazu. Je dominantním prvkem, jelikož pozadí je rozostřeno kvůli užití objektivu s malou hloubkou ostrosti. V podstatě celý tento záběr vyplňuje a hloubku určuje nejen on, ale právě i malá hloubka ostrosti. Kamera následně přerámuje a její pohyblivý rám se stane rámem pro toto tableau vivant rytiny ze série *Caprichos Those Specks Of Dust*. V centru obrazu je umístěna celá postava **Lorenza** a v pravém rohu je jen pouhá část těla nějakého muže. **Lorenzo** je tedy v prostoru hlouběji. Ve vyšších tedy těch vzdálenějších pozicích jsou členové soudu. Kamera je ve výšce knězova vizuálního pole a je velmi statická, avšak je od něj dostatečně daleko, aby byla v obraze odhalena velká část prostoru sálu. Divák tak nemá problémy s konstrukcí jeho celku.



Aquellas polbas.



Jelikož se **Lorenzo** odmítne veřejně kát, je odsouzen k trestu smrti. Děj jeho příjezdu k hranici je zabírán vysokou pozicí kamery a sledovacími pohyby je odkryta celá scenerie. Následnými změnami pozic rámu si divák prostor již jen upřesňuje. V obraze filmovém se ocitá Lorenzo na oslu a v určité chvíli utvoří tableau vivant rytiny *Nothing Could Be Done About It*.



Subito venictis.



V *Goyových přízracích* je nejčastěji využíváno kategorie transsémiotizace a to přesněji obrazu přes celé plátno. Objevuje se v mnoha rozličných podobách. V počáteční titulkové sekvenci jsou takto transsémiotizované obrazy a jsou jimi tisky ze série *Caprichos*. Obrazy jsou vepsány přes celý prostor filmového obrazu. Stávají se tedy obrazy filmovými a přebírají jeho vlastnosti. Stabilní pevný rám těchto tisků je nahrazen tím pohyblivým, filmovým. Jelikož ještě film v podstatě nezapočal, nelze říci, že je filmová diegeze pozastavena. Avšak obrazy mají silně narativní funkci a to z důvodu toho, že jsou

právě oknem do světa postav a příběhu. Jak zmiňuji v kapitole věnované filmu *Konrada Wolfa*, lze u takto transsémiotizovaných obrazů určit mód transfigurality. Tyto tisky jsou z důvodu označení narativní funkcí příznakové. Počáteční sekvence je budována pomocí spojitosti a rozestavením jednotlivých subjektů a jejich velikosti. Určují vzdálenost od kamery. Jejich prostorovou hloubku je možno určit díky specifické grafické technice. Větší hustota šrafování, znamená větší vzdálenost, vzdálenost od kamery. Tisky jsou však pouze v detailu a jejich úplný prostor nelze určit, jsou odrámovány.



Velmi podobně se pracuje s obrazem přes celé plátno ve scéně, kdy do Španělska vtrhnou francouzští vojáci, a **Goya** o tomto vpádu vypráví. Jeho monolog je doprovázen tisky ze série *Hrůzy válek*. Ty jsou zobrazeny již ve větším detailu, a proto se dá lépe vystavění prostoru v nich pochopit. Prostor tisku s názvem *Už nic nepomůže* je stavěn za pomoci interpozice, protože jeden z mužů uvázaných na kůlu částečně zakrývá ostatní. Jsou to informace o pořadí. Za pomoci relativní velikosti a relativní hustoty pak lze určit, jak velké jsou objekty. Zmiňovaný muž na kůlu je větší než ostatní, a proto se nachází v obraze nejbliže. Takto **Goya** pracuje s předměty a postavami v prostoru akce i prostoru osobním. Z důvodu stylizace těchto grafik je prostor výhledu neidentifikovatelným.



Následuje detail kresby *The Second Of May 1808 (Druhého května 1808, 1814)*. Zde je možno pouze určit pořadové rozestavení postav. Není úplně pozastavena diegeze filmu, jelikož kresba v podstatě ožívá a to doplněním barvy za pomoci prolínačky. Avšak její další detaily, které následují, již děj zmrazují.

Lorenzo přichází ke **Goyovi**, aby mohl shlédnout svůj portrét. Obraz je snímán přes postavu **Goyi**, který je blíže ke kameře a část obrazu zakrývá. Stává se tak prvkem, který udává jakési počáteční informace o hloubce prostoru. Jelikož je **Goya** postavou diegeze je i malba jeho součástí a je pouze jedním z prvků, které prostor pomáhají utvářet. Po té se detail plátna vepisuje přes celé plátno, což má za následek úplnou destrukci filmové diegeze. Protože jde o pouhý detail malby, jedná se i o odrámování. Následně je odhalen stejný záběr, avšak již před obrazem není **Goya**, ale **Lorenzo** sám. Po krátkém dialogu se toto dění opakuje, ale se skicou portrétu Ines. Divákovi jsou nabídnuty jakési prvotní informace jak je budována hloubka prostoru v situacích, kdy je obraz ještě součástí diegeze. Avšak v momentě, kdy je v záběru pouze obraz, stává se jediným vztyčným bodem pouze **Lorenzova** postava, protože **Goya** často své figury umisťoval do neurčitého prostoru.



Scéna, kdy **Lorenzo** navštíví **Goyu** v ateliéru je v samém centru kompozice filmového obrazu nedokončený výtvarný obraz *The Colossus* (Obr, 1808 – 1809). Předmětem dialogu je opět **Ines**. Mezi malířem a **Lorenzem** se rozhovor postupně vyhrocuje a přitom, když Goya převezme dominanci, jsou přes celé plátno obrazy, které souvisí s jeho promluvou o **Ines**. Objevuje se výjev anděla z kaple La Florida a jiné části této fresky, které přebírají vlastnosti obrazu filmového, protože se jedná o detaily, které nejsou vsazeny do žádného prostoru. Jsou odrámovány a svou neurčitostí dekonstruují prostor jako takový. Naopak je to s portrétem *Señora Sebasa Garcia*, protože zde je figura na černém pozadí, což může být chápáno jako tma, tedy prostor neurčitý a ona dívka tuto neurčitost narušuje a dává jí řád, i když minimální. Je vlastně jediným objektem, který tento prostor vybudovává. U dalších detailů maleb a kreseb je již možno alespoň určit pořadové informace objektů, jejich velikost a hustotu rozmístění.



Téma fresek se ve filmu objevuje hned dvakrát. Poprvé v momentě, když je malíř pozván králem do jedné z komnat, po cestě se zastaví a jednu z fresek, jež se nachází na stropě v paláci, sleduje. Tato malba je taktéž transsemítizována v modu výtvarného obrazu přes celé plátno. Z důvodu toho, že **Goya** dodržuje ono místo fixní centrality, ze kterého je možno shlédnout dokonalou hloubkovou iluzi. Opět je hloubka tvořena díky objektům či postavám. Kamera fresku okamžitě neodhaluje v úplném celku, ale díky jejímu točitému pohybu ji odkrývá postupně. Tento pohyb, je pohybem sledovacím, pro člověka je naprosto přirozené takovýto výjev takto pozorovat. Velmi podobná scéna s nástrojnou malbou je i v momentě **Inesina** propuštění z vězení, kdy prochází domem a pohlédne nahoru. Malba je však snímána za pohybu chůze a divák nemá již možnost si tento dokonalý perspektivní klam dostatečně prohlédnout.



Další příklad přímo začíná odrámovaným obrazem, detailem malby *Zahrada pozemských rozkoší* od holandského malíře jménem **Hieronimus Bosch**. Jeho dílo je

známo vyobrazením více scén v jednom obraze, proto je tento detail postačující k předání dostatečného množství poznatků k rozkódování výstavby hloubky prostoru. Pohyblivý filmový rám nahrazuje ten pevný výtvarný a tak jsou jednotlivé scény z obrazu v podstatě rámovány jako mnoho malých obrazů. Postavy a předměty na obraze jsou na sobě velmi nahromaděny a jedna překrývá druhou. Je určeno jejich pořadí a to i kvůli výškové poloze postav, ty vzdálenější jsou výše. Tímto způsobem je vyobrazeno několik výjevů z obrazu. Nakonec je malba ve filmovém obraze celá, avšak již netvoří prostor ona sama, protože je ve filmovém rámci společně s **Lorenzem** a Napoleonovým bratrem, kteří stojí před ní. Je tedy fragmentem, který buduje prostor stejně jako tito dva muži. Scéna se opakuje s obrazem rodiny Karla IV od **Goyi** a **Velázquezovými Dvorními dámami**.



Nejméně častým jevem v tomto filmu je odrámování pomocí zrcadla. Objevuje se ve snímku pouze jednou. Scéna se tímto jevem otvírá. V obraze je v centru kompozice zrcadlo samotné s **Goyovým** odrazem. V popředí je pak malíř a jedná se tedy o podnět interpozice. Kamera je sice statická, ale pohyb je obsažen ve filmovém obraze. Umělec se zrcadlem pohne, vytočí jej a tímto pohybem je odkryta malá část prostoru. Následně sledujeme **Goyu** při tvorbě svého autoportrétu *Self Portrait In The Workshop (Autoportrét v dílně, 1790-1795)*.



Častěji se pracuje s odrámováním prvního typu, že obrazy, nebo alespoň jejich podstatná část, jsou mimo filmový rámeček. Tento jev se objevuje hlavně u nepříznakových obrazů a divák není tolik frustrován. Příkladem může být scéna, když **Lorenzo** vede dialog s kardinálem ohledně propuštění Ines z vězení. V centru kompozice filmového obrazu je právě představený církve, jež sedí u stolu. Za ním pak takto odrámovaný obraz jehož předmět i následně není odhalen.



4. Závěr

Goya - oder Der arge Weg der Erkenntnis je v podstatě „klasickým snímkem“ 70. let, do kterého se však nepozorovaně vkrádají silně výtvarné situace. Režisér **Konrad Wolf** budování atmosféry filmu zakládá na užívání jasných odstínů až po ty temné, jež se divákovi vrývají hluboko pod kůži. Divák má tak možnost sledovat významnou část

historie Španělska skrze Goyova umělecká díla. A nejen díky tomuto se *Goya* stává vynikajícím biografickým filmem. **Carlos Saura** svůj film vystavěl oproti **Wolfovi** ve dvou rovinách. První je rovina 82 letého Goyi a ta se prolíná s rovinou umělce ve středním věku. Divákovi se tak nabízí přes vzpomínky již starého Goyi pohled do malířova spíše osobnějšího života, hlavně do vztahu s vévodkyní z Alby. I podstatné historické události jsou popisovány přes umělcovo nitro. Každá z částí Goyova života je odlišena nejen malířovým věkem, ale i pomocí silné výtvarné stylizace s množstvím symbolů, jež zůstávají divákovi skryty. Také jednotlivé výjevy jsou dosti odlišné, ať už atmosférou nebo jejich významem. Emoce jsou podporovány dokonalou hudbou **Roqueho Bañose** a brilantními hereckými výkony **Francisca Rabala** a **Josého Coronada**. *Goya v Bordeaux* je daleko privátnějším na rozdíl od snímků **Konrada Wolfa** a **Miloše Formana**. Poslední film, který analyzuji, jsou *Goyovy přízraky* režiséra **Miloše Formana**. V centru tohoto snímku je oproti oběma předchozím více historie, tedy dění kolem španělské inkvizice. Hlavní postavou není již malíř, ale kněz Lorenzo, kterého brilantně ztvárnil španělský herec **Javier Bardem**. Ve snímku se objevuje spousta ironických situací a detailů, které jsou stavěny do dokonalého celku. Zesměšňována a moralizována je tak církev, monarchie i revoluce. Tato dvojsmyslnost příběhu je naprosto typická pro Formana a film se svým pojetím stává platným i pro současné veřejné dění. Tento film je ze všech tří analyzovaných nejméně osobním, jakoby na vše bylo nahlíženo z velké výšky a odstupu. Hlavní postavy Lorenzo, Goya a Ines jsou propojeny pouhými nitkami a chybí jim dramatická prohloubenost.

Každý z filmů pracuje s mody *Pikto* – filmu odlišným způsobem. Režisér **Konrad Wolf** proces *tableau vivant* užívá s mírou a nenápadně. Velmi často se tento druh transsémiotizace objevuje v momentě, kdy malíři někdo stojí modelem, kopíruje tedy kompozici danou výtvarným obrazem. Další typ je v podstatě pro diváka neznalého Goyovy tvorby nerozšifrovatelný. Postavy se ožvlými obrazy stávají za běžné ničím výjimečné filmové akce, není na ně tedy nějak upozorněno. I **Carlos Saura** využívá *tableau vivant* v momentě aktu tvorby. Odlišným ožvlým obrazem jsou pak scény, kdy je dohromady smícháno několik výjevů z rozličných výtvarných obrazů a vznikají tak velkolepé scénérie. **Miloš Forman**, je co se týče transsémiotizace, dosti plochým a nějak výtvarně nezajímavým. Scény, kdy některá z osob je malířovou předlohou, fungují všechny na stejný princip. Stejně tak u filmu **Konrada Wolfa** se některé z Goyových výtvarných děl staly inspirací pro celé scény filmu.

Výtvarný obraz přes celé plátno je užíván nějakým originálním způsobem pouze ve snímku *Goya v Bordeaux*. Některé takto transsémiotizované obrazy nechá k divákovi symbolicky promlouvat a stávají se tak vizualizací malířova duševního stavu. Ve všech třech filmech se objevují nástrovní malby. **Wolf** i **Saura** zachycují Goyu při práci na fresce kaple La Florida a následně se stanou obrazy před celé plátno. U **Formanova** filmu se takto odhalují naprosto neznámé malby, jež jsou výzdobou královských komnat nebo některých z domů. Společné tyto filmy mají i uplatnění detailu výtvarného obrazu přes celé plátno. Často je odrámován a značí přechod do další scény. Mívají i narativní funkci a jsou příznakové, napomáhají tak filmu vyprávět.

Rámování, propojení výtvarného obrazu s obrazem filmovým, mají všechny filmy odlišné. **Forman** a **Wolf** scénu postupným snímáním detailů či fragmentů prodlužují a napínají tak diváka. Tyto výjevy spojené s tableau vivant rámuje stejně jako je tomu u výtvarné předlohy. Kdežto **Saura** je opět originálním a na tyto oživé obrazy využívá různých pohledů. Velmi specificky snímá i procesy odrámování pomocí kterého často buduje hloubku prostoru. Ve filmech *Goya* a *Goya v Bordeaux* rámování daných scén pak vyjadřuje duševní stav malíře.

Prostor je v jednotlivých snímcích nejčastěji budován za pomoci interpozice, kdy předmět či postava částečně zakrývají důležitou akci či objekt. **Carlos Saura** nejčastěji využívá výšky vizuálního pole k vytváření napětí a dochází tak k rozvíjení situace, tedy k budování daného prostoru. Relativní velikost a hustota jsou pak jen doplněním informací o daném prostoru.

Goyu ve filmu **Konrada Wolfa** ztvárnil Litevský herec **Donalás Banionis**. Je umělcem na vrcholu své kariéry, je dvorním malířem španělského krále. Žije si relativně spokojený život až do chvíle, kdy jej jeho přítel Augustin Esteve seznámí se zpěvačkou Marií Rosario, která je odsouzena soudem inkvizice. Její zpěv plný emocí Goyovi otevře oči a začne vnímat trýznivost doby, vidí svou zemi, jak se trápí. Uzavírá se do sebe a své emoce nechává vyjít ven skrze svou tvorbu. K jeho stavu nepřispívá ani nešťastný vztah s vévodkyní z Alby. Následně Goya ohluchne a je sužován démony. Nevydrží však tuto tíhu emocí, které se v něm hromadí, odmítá společnost, která je tvořena církví a raději, než aby se jí poddal, odchází do exilu. Zde pak začíná snímek **Carlose Saury**, kde Goyu hrají herci **Francisco Rabal** a **José Coronado**. Goya je již staříčký a vzpomíná na dobu své kariéry u dvora a na jeho vztah s Cayetanou. Je sice mužem ve věku a trochu senilní, ale je silně poznamenán dobou, ve které žil. Díky jeho rozhovorům s dcerou se divák po malých kouscích dozvídá, že jeho vnitřní boj a démoni jej stále provázejí. Goya je sužován

představami zla a ví, že se všudypřítomná smrt blíží. V Goyových přízracích **Stellan Skarsgård** Goyu ztvárňuje více lidského, než trápícího se génia. Je postavou, která je spíše v pozadí děje a zasahuje do něj jen výjimečně. Jako malíř své názory na dobu španělské inkvizice a války vyjadřuje taktéž pomocí svých maleb, což mají společné všechny tři snímky.

5. Shrnutí: Výtvarný obraz ve filmovém obraze

Jako hlavní téma mé práce jsem si vybrala problematiku zapojení výtvarného obrazu do filmového a k tomu příslušné teorie.

V první kapitole se věnuji rozdílným i společným prvkům filmového a výtvarného umění. Dále pak i jejich vymezení. Nadchází část věnovaná teorii, která se zabývá právě propojením těchto dvou uměleckých druhů. Je to teorie „Pikto – filmu“ Françoise Josta. Další oddíl je věnován jednotlivým modům a těmi jsou Transsémiotizace neboli obživlý obraz/tableau vivant a Transfiguralita, která se zabývá typy výtvarných obrazů přes celé plátno.

Tématem kapitoly druhé je pojem obraz a to jak obraz filmový tak i výtvarný. Opět se snažím vymezit jakési základní klasifikace, spojující prvky a význam tohoto pojmu jako takový. Jelikož jakýkoliv obraz je opatřen rámem nesmí v mé práci chybět právě kapitola věnující se teorii rámu. Snažím se formulovat i jeho možné funkce. Do této části jsem zařadila i okruh problému vizuálního pole a jemu příslušným pohledům na proces rámování. Na tyto teorie velmi úzce pak navazuje kapitola Odrámování dle Pascala Bonitzera. Jedná se o jakousi perverzi ironizující funkci filmového i výtvarného obrazu.

Poslední kapitola je věnována prostoru a to prostoru filmovému. Definuji jeho tři typy dle teorií amerického filmového teoretika Jamese E. Cuttinga s propojením monokulárních hloubkových podnětů. Navazující je oddíl s názvem Perspektiva, který se zabývá třetím rozměrem, tedy hloubkou prostoru. Dotýkám se i kognitivní psychologie v některých kapitolách více a v některých méně.

Následuje praktická část, kde aplikuji mnou danou teorii na jednotlivé biografické snímky o Franciscu de Goyovi.

Poslední kapitola práce je jakýmsi souhrnem mnou dané teorie s vymezením společných i rozdílných částí této problematiky.

6. Summary: Painting in film image

The aim of this thesis is to comment on the problem of the connection of graphic image into the film image.

The first chapter of the thesis deals with the features which are specific for each art and features shared both by graphic and film art together with their restriction. The theoretical part is focused on the connection of these two arts. It is the theory of pikto-film by Francois Jost. Next part covers individual styles like transsemiotization, in other words living picture/tableau vivant, and transfigurality which deals with the types of graphic pictures over the whole screen.

The second chapter focuses on the term image itself both in film and graphic art. Basic definition of the word is explained together with the elements and meanings belonging to both arts. Essential part of every picture/image is the frame so the frame theory and the functions of the frame are defined as well. This part of the thesis also provides information about visual field and its perspectives on the process of framing. The chapter Unframing according to Pascal Bonitzer is closely connected to these theories. It is a kind of perversion which deviates, the function of graphic and film image.

The last chapter deals with the three types of film space based on the theories of American film theorist James E. Cutting. The subchapter called Perspective examines the three-dimensional space. I also tried to apply cognitive psychology throughout the thesis.

Practical part shows the direct application of established theory in individual biographical pictures about Francisco de Goya.

The last chapter of the thesis summarizes the theory and all the common and different features of the problem.

7. Prameny a literatura

7.1. Literatura

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press. 1974. 504 s. ISBN 520243838.

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AMU, 2010. ISBN 9788073311650

BARAN Ludvík, *Zázraky filmového obrazu*. Panorama, 1989. ISBN 9788070380369

- BAZIN André, *Co je to film?* Československý filmový ústav, Praha 1979. ISBN 9780981191409
- BONITZER, Pascal. *Odrámování*. Iluminace, 2003, roč. 15, č. 4 (52), s. 31 – 34.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.
- CUTTING, James E. *Perceiving Scenes in Film and in the World*. In: *Moving Image Theory – Ecological Considerations*. Carbondale, 2005.
- CUTTING, James E. *Reconceiving Perceptual Space*. In: *Looking Into Pictures*. Massachusetts Institute of Technology, 2003. ISBN 262083108.
- D LUGO, Marvin. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton University Press, New Jersey, 1991. ISBN 691008558.
- FEUCHTWANGER, Lion. *Goya, Ikar*. Praha, 2009. ISBN 9788024912240.
- FREGOLENTOVÁ, Alessandra. *Ermitáž Sankt Peterburg*. Knížní klub, Praha 2005, s. 105. ISBN 8024213206.
- HANÁKOVÁ, Petra. (a kol.). *Výzva perspektivy: obraz a jeho divák od malby quattrocentra k filmu a zpět*. Praha: Academia, 2008, s. 103. ISBN 9788020016256.
- IMPELLUSOVÁ, Lucia. *Metropolitan Museu*. Knížní klub, Praha 2006, s. 98 - 99. ISBN 8024215438.
- JÍLEK, Jan. *Malba ve filmu: Vnímání obrazových reprezentací a klasifikace fúze výtvarného a filmového obrazu*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UPOL Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.
- JOST, Francois: *Pikto-film*. Iluminace, 2003, č. 4, s. 5 – 15.
- MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2006. ISBN 8000014106.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. ISBN 9788072942398.
- OLIVA, Ljubomír. *Konrad Wolf*, Český filmový ústav, Praha, 1970.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění 8*. Odeon, Praha 1985. ISBN 80242202167.
- PŘADNÁ, Stanislava. Miloš Forman. *Filmař mezi dvěma kontinenty*, Host, Praha 2009. ISBN 9788072943227.
- REIFOVÁ, Irena. (a kol.). *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál s. r. o., 2004. ISBN 8071789267.
- SPARSHOTT, Francis E. *Základy filmové estetiky*. In: *Sborník filmové teorie I*. Praha: 1991.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca, 2008. ISBN 9788090375680.

TARABRAOVÁ, Daniela. *Prado Madrid*, Knížní klub, Praha 2005, s. 126 – 139. ISBN 9788024237718.

Největší malíři: Francisco Goya. Praha: Eaglemoss International, 2000, č. 27. ISSN 12128872.

7.2. Internetové zdroje a zdroje citovaných obrazů

The Internet Movie Database. [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/>>.

Česko-Slovenská filmová databáze. [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/>>.

Francisco de Goya. [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.franciscodegoya.net/>>.

Goya - The Black Paintings [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.redbubble.com/groups/painters-in-modern-times/forums/560/topics/11576-goya-the-black-paintings>>.

Hruzy války. [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.odaha.com/francisco-goya/hruzy-valky>>.

Artmuseum. [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.artmuseum.cz/>>.

Caprichos. [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Caprichos#Gallery>>.

Wiki Paintings. [online]. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.wikipaintings.org/>>.

7.3. Citované obrazy

BOSCH, Hieronymus. *Zahrada pozemských rozkoší* [olejomalba]. 220 × 389 cm. Museo del Prado, Spain. 1504.

BRUEHEL, Pieter. *Ježíš nesoucí kříž* [olejomalba]. 124 x 170 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna. 1564

DEGAS, Edgar. *Zkouška* [olejomalba]. 48 x 62.5 cm. Burrell collection, Scotland. 1877.

GOGH, Vincent Van. *Pšeničné pole s vránami* [olejomalba]. 50.5 x 103 cm. Van Gogh Museum, Netherlands. 1890.

- GOYA, Francisco: *Třetí květen 1808* [olejomalba]. 268 x 347 cm. Museo del Prado, Spain. 1814.
- GOYA, Francisco: *Procesí flagelantů* [olejomalba]. 46 x 73 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Spain. 1819.
- GOYA, Francisco: *Godoy 1801* [olejomalba]. 180 x 267 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Spain. 1801.
- GOYA, Francisco: *Portrét kardinála Luise Marii* [olejomalba]. 200 x 106 cm. Museo de Arte de Sao Paulo, Brazil. 1798.
- GOYA, Francisco: *Obr* [olejomalba]. 116 x 105 cm. Museo del Prado, Madrid, Spain. 1812.
- GOYA, Francisco: *Soud inkvizice* [olejomalba]. 46 x 73 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Spain. 1819.
- GOYA, Francisco: *Vesnický býčí zápas* [olejomalba]. 45 x 72 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Spain. 1814.
- GOYA, Francisco: *Vévodkyně z Alby* [olejomalba]. 210 x 148 cm. Hispanic Society of America, U.S.A. 1797.
- GOYA, Francisco: *Rodina Karla IV* [olejomalba]. 280 x 336 cm. Museo del Prado, Spain. 1801.
- GOYA, Francisco: *Nahá Maja* [olejomalba]. 98 x 191 cm. Museo del Prado, Spain. 1800.
- GOYA, Francisco: *Oděná Maja* [olejomalba]. 95 x 190 cm. Museo del Prado, Spain. 1800.
- GOYA, Francisco: *Stařeny aneb čas* [olejomalba]. 181 x 125. Musée des Beaux-Arts – Lille. 1810.
- GOYA, Francisco: *Pouť do San Isidoro* [olejomalba]. 140 x 438 cm. Museo del Prado, Spain. 1823.
- GOYA, Francisco: *Saturn požírající své syny* [olejomalba]. 83 x 146 cm. Museo del Prado, Spain. 1923.
- GOYA, Francisco: *Řeznický pult* [olejomalba]. 45 x 62 cm. Musée du Louvre, France. 1812.
- GOYA, Francisco: *Chůdy* [olejomalba]. 268 x 320 cm. Museo del Prado, Spain. 1792.
- GOYA, Francisco: *Mlékařka z Bordeaux* [olejomalba]. 74 x 68 cm. Museo del Prado, Spain. 1927.
- GOYA, Francisco: *Asmodea* [olejomalba]. 125 x 65 cm. Museo del Prado, Spain. 1923.

- GOYA, Francisco: *Pes* [olejomalba]. 131 x 79 cm. Museo del Prado, Spain. 1923.
- GOYA, Francisco: *Souboj obušky* [olejomalba]. 123 x 266 cm. Museo del Prado, Spain. 1923.
- GOYA, Francisco: *The Straw Manikin* [olejomalba]. 97 x 160 cm. Museo del Prado, Spain. 1792.
- GOYA, Francisco: *Blind man's bluff* [olejomalba]. 350 x 269 cm. Museo del Prado, Spain. 1789.
- GOYA, Francisco: *Powder Factory in the Sierra* [olejomalba]. 33 x 52 cm. Museo del Prado, Spain. 1814.
- GOYA, Francisco: *Oheň v noci* [olejomalba]. 50 x 32 cm. The Fisa Collection, Madrid. 1794.
- GOYA, Francisco: *A Still Life of Dead Hares* [olejomalba]. 45 x 63 cm. Private Collection. 1828.
- GOYA, Francisco: *Señora Sebasa Garcia* [olejomalba]. 71 x 58 cm. National Gallery of Art, U.S.A. 1828.
- GOYA, Francisco: *Portrét Juana Antonia Llorente* [olejomalba]. 189 x 114 cm. Museo de Arte de Sao Paulo, Brazil. 1813.
- GOYA, Francisco: *Královna Maria Luisa na koni* [olejomalba]. 338 x 282 cm. Museo del Prado, Spain. 1799.
- GOYA, Francisco: *Autoportrét v dílně* [olejomalba]. 42 x 28 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Spain. 1795.
- GOYA, Francisco: *Caprichos* [akvatint]. 1798.
- GOYA, Francisco: *Hrůzy války* [akvatint]. 1810.
- KAHLO, Frida: *Portrét mé sestry Cristiny* [olejomalba]. 99 x 81.5 cm. Private Collection, Mexico. 1928.
- KAHLO, Frida: *Tam visí mé šaty* [olejomalba]. 46 x 55 cm. Hoover Gallery, U.S.A. 1933.
- REMBRANDT, Van Rijn: *Stažený vůl* [olejomalba]. 51 x 73 cm. Musée du Louvre, France. 1657.
- SÉRAPHINE, Louis: *L'Arbre de vie* [olejomalba]. 144 x 112 cm. Musée d'Art et d'Archéologie. Senlis. 1930.
- VELÁZQUEZ, Diego: *Dvorní dámy* [olejomalba]. 318 x 276 cm. Museo del Prado, Spain. 1656.

VERMEER, Johannes: *Dívka s perlovou náušnicí* [olejomalba]. 46.5 x 40 cm. Royal Picture Gallery Mauritshuis. 1665.

7.4. Citované filmy

Caravaggio [film]. Directed by Derek, JARMAN.

Caravaggio [film]. Directed by Angelo LONGONI.

Dívka s perlou [film]. Directed by Peter WEBBER.

Frida [film]. Directed by Julie TAYMOR.

Goya [film]. Directed by Konrad WOLF.

Goya v Bordeaux [film]. Directed by Carlos SAURA.

Goyovy přízraky [film]. Directed by Miloš FORMAN.

Klimt [film]. Directed by Raoul RUIZ.

Laurence Anyways [film]. Directed by Xavier DOLAN.

Mlýn a kříž [film]. Directed by Lech MAJEWSKI.

Paradise Found [film]. Directed by Mario ANDREACCHIO.

Passion [film]. Directed by Jean-Luc GODARD.

Pollock [film]. Directed by Ed HARRIS.

Pieta [film]. Directed by Kim KI-DUK.

Séraphine [film]. Directed by Martin PROVOST.

Syn Akiry Kurosawy [film]. Directed by Akira KUROSAWA.

Van Gogh [film]. Directed by Maurice PIALAT.

Vincent a Theo [film]. Directed by Robert ALTMAN.

Žízeň po životě [film]. Directed by Vincente MINNELLI a George CUKOR.