

# VZTAH FILMU A FOTOGRAFIE VE 20.STOLETÍ

---

Václav Peták

Magisterská diplomová práce

Obor: tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Odb. as. Mgr. Jiří Siostrzonek



Slezská univerzita v Opavě  
Filozoficko - přírodovědecká fakulta  
Institut tvůrčí fotografie

Opava, září 2006



Za odborné vedení, veškeré cenné rady a připomínky velmi děkuji vedoucímu práce panu Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi. Děkuji také všem blízkým za jejich trvalou podporu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně, na základě vlastního studia literatury a podle metodických pokynů vedoucího práce, pana Prof. PhDr. Vladimíra Birguse.

V Táboře dne 31. srpna 2006

.....



# OBSAH

1. ÚVOD	1
2. CHRONOLOGIE	2
3. DRAMA OBRAZŮ	15
4. FOTOGRAFIE VERSUS FILM	19
5. NOVÉ SMĚRY VE FOTOGRAFICKÉ A FILMOVÉ TVORBĚ	25
6. VLIV RUSKÉ AVANTGARDY	33
7. ČESKOSLOVENSKO	37
8. SOCIÁLNÍ FOTOGRAFIE A FILM V USA	43
9. TOTALITNÍ REŽIMY	46
10. FOTOGRAFIE V TISKU	49
11. DOKUMENT	52
12. MÓDNÍ FOTOGRAFIE	61
13. BARVA	65
14. KONCEPT A INSCENACE	68
15. POVÁLEČNÁ FILMOVÁ AVANTGARDA	72
16. MONTÁŽ	75
17. DOKONALOST FORMY	80
18. ZÁVĚR	83



# 1. ÚVOD

Cílem mé práce bylo najít a ukázat provázanost fotografie a filmu včetně jejich vzájemného podnětného působení. První část nazvaná Chronologie může být považována do určité míry za resumé vývojových etap v průběhu 20. století. V další části se vracím k úplným prvopočátkům snah o fixaci času a pohybu v průběhu dějin lidstva. Neuvedl jsem kompletní výčet jmen a událostí, šlo mi především o naznačení kontinuity vývoje vyjadřování pomocí obrazů. V kapitole Fotografie versus film jsem popsal specifika fotografie i filmu a jejich společné prvky. Podrobnější pohled na meziválečné období (1918-1945) ilustruje následujících pět kapitol. Pozornost jsem věnoval především oblasti ruské filmové avantgardy, která měla přímý vliv na fotografii, sociální tematiky, která se projevila v obou médiích stejně intenzivně, a meziválečnému dění v Československu. Zvláštní místo zde také zaujímá fotografická a filmová propaganda v totalitních režimech a s ní spojená otázka šíření pomocí tisku. V dalších kapitolách pokračuji v mapování vývoje druhé poloviny 20. století. Zde si pozornost zaslouží především dokumentární tvorba, rozvíjející se oblast módní a barevné fotografie, uplatňování nových postupů v oblasti montáže a avantgardního filmu, inscenovaná fotografie a poslední kapitola se zabývá otázkou formy. Jednotlivá tvůrčí období jsou zde zastoupena charakteristickými příklady autorů a děl s důrazem na komplexní pohled na tuto dobu. Větší prostor zde dostali především ti, kteří pracovali s oběma médii současně, na úkor dalších významných tvůrců.

## 2. CHRONOLOGIE

To, že na sebe jednotlivé druhy umění v průběhu dějin působily a vzájemně se inspirovaly, je zřejmé. 19. a zejména pak 20. století měly díky dramatickým změnám ve společnosti zcela zásadní význam pro další vývoj výtvarného umění. Na utváření moderní kultury se začaly podílet nové vyjadřovací prostředky. K ukázkovým a více než aktuálním příkladům oboustranné inspirace patří dva fenomény naší doby - fotografie a film.

Vynález fotografie byl prvním impulsem, který vedl k vytvoření dalšího způsobu optické dokumentace – filmu. Jde o dva technické vynálezy, které dlouhou dobu usilovaly



Zoetrop (1867)

o plnohodnotné místo v oblasti umění. Dříve než k tomu došlo, musely fotografie i film najít svou uměleckou řeč. V době společného hledání jsou vzájemné vlivy nejvíce patrné a zaslouží si pozornost. Působnost obou odvětví se v jednotlivých vývojových fázích projevovала různě intenzivně a místo vůdčího a pokrokovějšího média se neustále měnilo. Nejblíže k sobě tato média měla v éře němého filmu, tedy v době, kdy byla odkázána na použití ryze optických prostředků. Přesto, že se obě od svých počátků snažila o zachycení proměnlivých okamžiků v čase, prostoru a světle, každé z nich se vyznačovalo a vyznačuje svými specifiky. Schopnost

zachycení pohybu a času na jediném obraze je vlastnost typická pro fotografii a činí ji nenahraditelnou. Vystižení pozoruhodného okamžiku dovoluje divákovi zamyslet se nad zcela konkrétním jevem. Ke zdůraznění autorské myšlenky se fixace okamžiku využívá také v kinematografii (multivize). Je paradoxem, že fotografie se svým více než padesátiletým vývojovým náskokem některé výrazové prostředky, které měla k dispozici, nepoužila, a začala je uplatňovat až vlivem kinematografie. Jde především o formu záběru projevující se nejen využitím detailu a různých úhlů pohledu, ale také změnou ohniskové vzdálenosti, jež byla při filmování nezbytná. Fotografie náhle získala novou dynamiku. Díky novému a nevídanému snímání z různých perspektiv předměty před kamerou doslova ožily. Výměnné objektivy byly ve fotografii známy už od roku 1851 (Richard Willats sestrojil první komoru pro tyto účely), k tvůrčímu využití došlo však až po vzniku kinofilmových přístrojů, které úzce souvisejí s rozvojem kinematografie. Oscar Barnack (tvůrce první Leicy) využil vlastností kinofilmového fotoaparátu i při filmování k ověření expozice.

Dalším čistě filmovým prostředkem je filmová montáž, která inspirovala fotografii k využívání koláže a ke „znovuobjevení“ fotomontáže. Pomocí ní bylo možno i fotografií





*Muž s kinoaparátem, D. Vertov (1929)*



*Rue Cannabiere, Marseille, L. Moholy-Nagy (1928)*

vyjádřit dynamiku, rytmus a mnohotvárnost výrazu tak typickou pro moderní dobu. Za prosazení nového pohledu na předmětnou skutečnost vděčí fotografie především ruskému revolučnímu filmu. Jednotlivé záběry ve Vertovových, Ejzenštejnových a Pudovkinových dílech byly velmi dynamické a tvůrci kladli velký důraz na expresivní vyznění díla. Tento vliv se promítl do oblasti fotografie téměř po celém světě. Cílem nastupující porevoluční generace 20. let bylo hledat a experimentovat. U zrodu filmové avantgardy byl na jedné straně patrný vliv dramaticky se vyvíjejících ostatních druhů umění a na straně druhé snaha o nalezení autonomní řeči filmu. Avantgarda vznikla počátkem 20. let ve Francii a ovlivnila vývoj filmového umění – především dokumentárního - ve všech evropských zemích. Je pozoruhodné, že první filmy francouzské filmové avantgardy natočili tvůrci ze zcela jiných oblastí. Man Ray, americký fotograf a malíř, jeho *Návrat k rozumu*, a *Mechanický balet* kubistického malíře Fernanda Légera a mnohé další byly snímky pohrávající si s formou filmového vyjádření pod vlivem dadaismu. Autorům šlo o tvorbu vizuálních symfonií - výtvarný fenomén a rytmus se staly jedinými estetickými činiteli. Je zde patrná převaha formálních složek nad obsahovými. Toto filmové hnutí nazývané „Cinéma Pur“ (čistý film) mělo řadu obdivovatelů i mimo Francii. V duchu této tvorby tvořili např. v Německu malíř Hans Richter ( kreslený film „Rytmus 21“, 1921), Walter Ruttmann (*Opus I.*, 1923) a Oskar Fischinger (*As you like it*, 1919).

Využití fotografických sérií ovlivněných filmem dosáhlo největšího uplatnění v tisku a propagaci na přelomu 20. a 30. let. Začala éra moderní fotožurnalistiky. Centrem těchto tendencí se nezávisle na sobě stalo Německo (Salomon, Munkácsi, Felix H. Mann, Eisenstaedt) a Sovětský svaz. Fotografové v roli kameramanů společně s obrazovými redaktory, které můžeme přirovnat k filmovým režisérům a střihačům, vytvářeli řady fotografií s předem určeným pořadím, kde důmyslně pracovali s celky, polocelky i detaily.



*J. Heartfield (1935)*

Tvůrci jako John Heartfield, Raul Hausmann, Hannah Höchová, Alexandr Rodčenko, El Lisickij, Gustav Klucis, Karel Teige, Jindřich Štyrský a další svými fotomontážemi dosahovali požadovaného emocionálního dopadu na diváka a fotomontáže povýšili nad popisné ilustrace. Vhodným výběrem a spojováním jednotlivých snímků v ucelené sérii jim dávali novou hodnotu a požadovaný výraz. Prostředkem byla provokace a šok vyvolávající reakci a spoluúčast davu.

Ve stejné době, tedy koncem 20. let, se dalším hojně využívaným prostředkem staly několikanásobné expozice, známé již v 19. století, v nichž se fotografie snažila po vzoru kinematografie docílit prolnutí několika časových a prostorových rovin.

30. léta jsou objevná zejména pro kinematografii. Nástupem zvuku získal film šanci vyjadřovat se rovněž pomocí dialogů a hudby a „rozhýbané fotografie“ tvořily pouze jednu z několika složek, které se podílí na emotivním účinku a tvoří výsledné dílo. Film získal další prostředek, jak působit na diváka, což je možno chápat jako výhodu, i když je možné připustit, že vizuální složka byla tímto oproti fotografii poněkud oslabena. První více či méně úspěšné pokusy, aby „oživlé fotografie“ promluvily, jsou přibližně shodné s prvními kinematografickými představeními (1895), avšak plnohodnotný nástup zvuku se protáhl o více než 30 let.

Práce s hloubkou pole v tomto období spíše ustoupila. Po r. 1925 se začal užívat panchromatický materiál, s nímž bylo až do jeho zdokonalení ve 40. a 50. letech obtížné dosáhnout velké hloubky ostrosti. Jako vlivná stylistická tendence se prosadil tzv. „měkký styl“ přinášející film s jemně rozostřenými obrazy, které působily méně kontrastně, zamlženě, s nezřetelným pozadím (používaly se již filtry, kusy gázy před objektivy, speciální čočky, umělá mlha). To odkazuje na principy převzaté z piktorialismu. Ještě více byla zesílena tendence



*Občan Kane, O. Welles (1941)*

využití střihu, rychlého rytmu a selektivního zaostření. Práce s mizanscénou, dlouhými záběry a hloubkou pole ustoupila do pozadí. Jak dokazují filmy Jeana Renoira nevymizela ale úplně. Znovuobjevení této techniky využil ve filmu *Člověk Bestie*. Největších úspěchů po nástupu zvukového filmu dosahovali francouzští tvůrci, jejichž tvorba se označuje jako poetický realismus (J. Vigo, R. Clair, M. Carné a J. Renoir). Úpadek sovětské filmové produkce po nástupu zvuku byl zapříčiněn několika faktory. Hlavně stalinistickou cenzurou, jež zpřísnila požadavky na ideologický obsah scénářů, nedostatkem scénáristů a také složitými schvalovacími procedurami.

V roce 1929 proběhla výstava *Film und Foto* ve Stuttgartu, která se zásadním způsobem podílela na budoucím vývoji obou médií. V Československu se stala podnětem k vytvoření několika skupin a zorganizování několika výstav zabývajících se oběma médii. Prvním zformovaným volným tvůrčím seskupením byla trojice autorů, později známá jako tzv. *Aventinské trio* (A. Hackenschmied, J. Lehovec, L. E. Berka). V letech 1932-1935 se u nás začala prosazovat tendence fotografie-pravda převzatá ze Sovětského svazu, která spatřovala sílu projevu právě v autentičnosti a kladla si za cíl prosazování pokrokových myšlenek. „Film-foto skupina Levé fronty“ se výrazným způsobem podílela na šíření tohoto nového směru a to jak ve fotografii tak ve filmu. Těchto prostředků využívala k propagaci komunistického programu. V první polovině 30. let se vlna sociální fotografie dostala i do USA, kde se rozvinula neobyčejnou silou zejména v době hospodářské krize.

Fotografie i film se staly výraznými manipulátory v předválečné politicky nestabilní Evropě. Především ve fašistické Itálii a nacistickém Německu sloužily k propagaci fanatických ideálů (např. L. Riefenstahlová).

Druhá světová válka negativně ovlivnila chod filmového průmyslu ve všech zúčastněných státech. Evropská kinematografie se potýkala s cenzurou a také negativní vliv měl útek významných filmových tvůrců před nacismem převážně do USA. Americká společnost přílivu režisérů využila a válečná léta byla jedním z nejplodnějších období amerických filmových dějin. Vztah kinematografie Hollywoodu a Evropy je obvykle chápán jako vztah protikladů komerční, populární (USA), nekomerční, autorský (Evropa). Ve 40. letech opět došlo k rozvoji použití dlouhých záběrů a důmyslné práci s



L. Riefenstahl (1936)

mizanscénou. Největší zásluhu na znovuprosazení této tendence měl film *Občan Kane* režiséra a scénáristy Orsona Wellese (1941) s kamerou Gregga Tollanda. Hloubka pole zde vznikla díky trikům (zadní projekce, dodatečné úpravy v laboratoři).

Během války a zejména po ní se vliv dokumentární fotografie promítl zpětně do kinematografie a zapříčinil vznik dalšího významného hnutí, které způsobilo zásadní převrat. Italský neorealismus

zapříčinil nejen změnu v obsahu, ale také rozchod s dosavadní ustálenou formou komerčního filmu fašistické éry. Nástup tohoto stylu signalizovaly již dokumentární fotografie a anglický filmový dokument ve 20. letech. „Dokumentarismus“ se stal samostatnou kinematografickou disciplínou již v této době (J.Grierson použil poprvé tento termín v roce 1926).



*Zloději kol, V. De Sica (1948)*

Za hlavní přínos v prosazování

neorealistického stylu můžeme tedy do jisté míry vděčit právě dokumentární fotografii, která měla na filmovou tvorbu přímý vliv. Neorealismus byl jedním z prvních originálních přínosů italských kameramanů světovému filmu. Počáteční pokusy se projevily např. ve filmech R. Rosselliniho: *Paisa* (1948 kamera O. Martelli), *Řím otevřené město* (1946, kamera Ubaldo Arata). Neorealismus zpopularizoval témata všedního dne a zpětně se promítl do fotografie. Koncepce humanistické reportáže a prosazování tzv. „available light“ fotografie se vyformovala hlavně díky zakladatelské generaci fotografů MAGNA (H. Cartier- Bresson, R. Capa, D. Seymour, G. Rodger) a dalších obdobně pracujících fotografů (W. Bischof, R. Doisneau, W. Ronis, M. Riboud, E. Boubat, W. E. Smith) a vrcholila kolem první poloviny 50. let. Je zajímavé, že hlavní představitel H. Cartier- Bresson se věnoval také filmu a spolupracoval jako asistent např. s J. Renoirem. Na již zavedené principy humanistické fotožurnalistiky navázali také čeští fotografové (K. Plicka, V. Jírů, L. Sitenský, K. Hájek, J. Lukas, Z. Tmej, V. Chochola...). Došlo k přebytku dokumentárních snímků, jejichž selekce se ujal E. Steichen a následně uspořádal výstavu *Lidská rodina* (1955). Někteří filmoví neorealističtí autoři se počátkem 50. let soustředili rovněž na ekonomicky přínosnější filmy (F. Fellini). Opouštění sociálních témat a příklon k psychologizujícím snímkům v první polovině 50. let je někdy označován jako druhá vlna neorealismu. Tady začíná také filmařská dráha M. Antonioniho, který se svým obrazovým pojetím zařadil mezi největší tvůrce vizuální kompozice v dějinách

filmu a ovlivnil řadu následovníků v obou médiích.

Téměř souběžně s neorealistickým hnutím přispěla také americká kinematografie novým podnětným filmovým stylem tzv. „černým filmem“. Film noir (černý film) je odvozen ze série detektivních pesimisticky laděných románů (R. Chandler, D. Hammett...). Stylové prvky, jako využití protisvětla, přesahující stíny, neobvyklé úhly, zrcadlové záběry a obliba záběrů na schodech připomněly německý expresionismus 20.

let. Najdeme zde vlivy řady režisérů, kteří emigrovali do Hollywoodu z německy mluvících zemí (F. Lang, B. Wilder, R. Siodmak...). Celkové vyznění těchto děl bychom ve fotografii mohli přirovnat např. ke knize Noční Paříž (Brassaï, 1933) nebo Weegeho Obnaženému městu (1945). Neorealismus i černý film brzy podlehly nadbytku hollywoodských produktů na filmovém trhu, které uspokojovaly potřeby tehdejší společnosti lépe.

Kupředu směřoval nejen vývoj techniky, ale postupně se měnila i forma. Ve snaze o zvýraznění

jedinečnosti opět ukázal vývoj podobnost s 20. lety. Používání filtrů, fotomontáže, vícenásobné expozice, fotogramu a techniky kopírování se znovu těšilo velké oblibě. (A. Siskind, H. Callahan, H. Hajek-Halke, P. Cordier). Také film, a to především experimentální, v sobě nezapřel vliv surrealistického filmu 20. let a abstrakce. Roku 1940 emigroval do USA H. Richter i někteří další představitelé evropské filmové avantgardy. Historii amerického filmového undergroundu lze tedy odvodit z evropské avantgardy (H. Richter, G. Dulacová, M. Ray, R. Clair), která začala experimenty M. Engela a L. Rogosina. Autoři nerespektovali funkci filmového pásu a využívali jej jako výchozí surovinu - především k tvorbě koláží (W. a B. Heinovi), nebo také jako „malířské plátno“ (H. Smith). Následným promítáním zdůrazňovali „nežádoucí“ prvky (skvrny, škrábance, neostrost, políčka různých formátů...).

V tvorbě filmové avantgardy došlo v 50. letech ke změně. Začala se prosazovat nová „poetická“ tendence odmítající postupy abstrakce (M. Derenová, M. Menkenová, bratři Whitneyové, D. Crockwell, K. Anger), která v 60. letech vyústila v hnutí New American Cinema (J. Mekas, R. Frank, J. Cassavetes, S. Brakhage, D. Higgins, R. Breer, S. Peterson, H. Smith, A. Warhol, M. Snow...). Hlavní snaha se soustředila na oproštění se od všech vlivů a zachování „čistoty“ filmového média.

Přestože se hollywoodský film 50. let jeví jako prosperující, ve skutečnosti prožíval jednu z nejtěžších krizí, kterou přežil jen za cenu podstatných změn a která byla způsobena především nástupem televize. Měnil se také styl v oblasti portrétní a módní fotografie. Začala se porušovat vžitá pravidla tzv. „glamour pojetí“ (portréty herců a hereček i některé



*Weegee (1940)*

záběry z filmů 20. a 30. let – Lawtonova kniha *Grand Illusions*) a tento nový trend se objevil u řady tvůrců spolupracujících s módními nebo filmovými vydavatelstvími (R. Avedon, I. Penn, britský fotograf D. Bailey - jeho osoba se stala předlohou pro roli fotografa v Antonioniho filmu *Zvětšenina*, Francouz Jean-Loup Sieff, W.Klein, S. Haskins...). Používáním kinofilmových přístrojů s širokoúhlými objektivy byly vytvářeny živé momentky z do té doby netypických prostředí (ulice, kavárny..). Využívání širokoúhlých objektivů, díky kterým lze zobrazit několik prostorových plánů v rámci jediného záběru bylo v té době oblíbené také ve filmu zvláště u tvůrců nové



*Fotografie pro Vogue, W. Klein (Paříž 1957)*

vlny, kteří prosazovali vnitrozáběrovou montáž. Proto také nepřekvapí, že některé módní fotografie připomínají filmové fotky. Konvenční postupy a zásady běžné filmové produkce vyvolaly negativní reakci také u filmařů ve Francii, Anglii i Americe. Ve Francii se v 50. letech filmová fotografie vyznačovala především efektností – hrou světla a stínu, výtvarným řešením, propracovanými detaily (*Kráska a zvíře, Návštěva z temnot, Děti ráje, Brány noci...*). Odpovědí na toto „nepravdivé“ zobrazení skutečnosti byla „nová vlna“, která vystoupila proti zavedeným konvencím. Natáčení filmů se neřídilo žádnými pravidly, využity byly primitivní metody s postsynchronem, který byl typický i pro zmíněný italský neorealismus. V 60. letech kameramani v západní Evropě převzali nový způsob osvětlování právě od fotografů (rozptýlené světlo). Je třeba si také uvědomit, že fenomén „nové vlny“ by nebyl myslitelný bez technologické revoluce, která probíhala souběžně s rozvojem fotografické techniky (citlivý filmový materiál, lehké kamery, kontaktní snímání zvuku). Nástup a vývoj „nové vlny“ se překrývá s přechodem černobílého filmu na barvu, ale až téměř do 70. let přetrvávala teorie, že černobílý film je „upřímnější“ a esteticky vhodnější než film barevný. Změny v pojetí barvy, které proběhly v americkém filmu 30. - 50. let sice naznačily možnou cestu, avšak kritéria, která byla zpočátku na barevný film kladena, se vyznačovala rozporem. Na jedné straně snaha, aby barvy nerušily vyprávění, na druhé straně, aby vynikla jejich atraktivnost. Zpočátku plnily pouze popisnou funkci a teprve mnohem později se staly nositelem významu. Ve válečných letech se pokrok v oblasti barvy soustředil především do USA. Tato země byla posílena i mnoha emigranty z Evropy (E. Blumenfeld, E. Haas...). Díky popularitě kinematografie, jejíž barevná díla přitahovala stále více diváků, se výrazně urychlil výzkum barevných materiálů. Funkci filmových poradců často zastávali fotografové



*Mám plné zuby loučení, R. Frank (1978)*

(E. Elisofon...). Nová generace filmařů točila však převážně na černobílý materiál a často i na formát 16 mm, který pochopitelně ubíral na kvalitě filmového obrazu. Standardní šířka filmového materiálu je 35 mm, 16 mm film byl do té doby vhodný pouze pro amatéry. Právě zvětšený hrubozrnný obraz, který byl chápán jako důkaz „pravdivosti“ a autenticity, se stal základním impulsem k natočení Antonioniho filmu *Zvětšenina* (1966). Změny estetického citění se projevily i v oblasti „živé fotografie“. Použití tvrdé gradace, extrémní zrnitosti, neostrosti, neobvyklých úhlů, dekompozice, to vše vedlo k velmi expresivnímu účinku. Generační vrstevníci tvůrců nové vlny fotografové R. Frank a W. Klein začali tyto nové principy uplatňovat v obou médiích současně. V dílech R. Franka a W. Kleina je prolínání

fotografie a filmu obzvláště evidentní. K trendu fotografického dokumentarismu se po válce připojili i neorealisticky orientovaní čeští fotografové jako např. D. Hochová, J. Prošek, E. Einhorn, M. Novotný, G. Aulehla. Od 60. let stejná stanoviska zastávala celá další generační vlna, jejímž hlavním cílem byla pravdivá výpověď o lidské společnosti. Česká kameramanská škola má dostatek osobností, kteří se věnovali zároveň také fotografii. Lze říci, že starší generace těchto osobností prošla fotograficko-kameramanskou výukou na FAMU (V. Jasný, K. Kachyňa, J. Jireš, J. Cifra, A. Nožička, J. Šajmovič...). Obdobné pojetí barvy, tonality, plasticity nasvícení, prostorové skladby či kompozice vnesla i do filmu, který chápala jako sled dokonalých fotografií.

V 60. letech začaly zásadní změny kulturního a společenského života (války, demonstrace... ). Stále zřetelněji se prosazovaly nové prostředky vizuálního přenosu obrazu, a proto fotografie ztratila své výlučné postavení při dokumentaci událostí. O pozici jedinečného dokumentačního média přišla především díky televizi. V této době přestaly vycházet tři přední fotografické časopisy, které spolu se sovětským tiskem formovaly „tvář“ poválečné dokumentární fotografie (1957 zanikl *Picture Post*, 1969 americký časopis *Look*, 1972 dočasně přestal vycházet *Life*). Všechny tyto změny měly vliv na hledání nových možností, působení a funkcí fotografie a filmu. Fotografické obrazy se začaly sestavovat do řad, sekvencí, objevovaly se společně s textem. Výsledkem byly nové, doposud neobvyklé formy. K novému vývoji přispěli výtvarní umělci, kteří dodali fotografii nové podněty a umožnili jí rozvíjet se novou cestou. Fotografie a film se „spojily“ s pop-artem (R. Rauschenberg, A. Warhol, R. Lichtenstein, T. Hamilton, J. Rosenquist, J. Johns). Jeden z hlavních představitelů

amerického pop artu, A. Warhol, v jednu chvíli úplně odvrhl výtvarnou tvorbu a věnoval se pouze filmu. Celá generace lidí od filmu tvořena mimo jiné J. Smithem, R. Ricem, K. Jacobsem pracovala v jeho factory.

Souběžně se rozvíjelo akční umění, které se snažilo překonat propast mezi umělcem a publikem. O principy dokumentu se opírá film ve spojení s happeningem a performance. Mezi umělci pop-artu to není jen Warhol, kdo využíval filmového média.



*Orange Car Crash, A. Warhol (1964)*

Nejdůležitější roli zde hrál obsah a to nezřídka s pornografickým podtextem (O. Muehl, K. Kren). R. Rauschenberg při svém happeningu Spring Training promítal diapozitivy. R. Whitman ve svém díle Shower použil skutečnou sprchu s tekoucí vodou a do ní promítal nahou dívku pomocí filmového projektoru. Vedle filmu a později také videa byla fotografie jediným trvalým svědectvím těchto akcí. Také fotografická informace zde hrála mimořádně



*Animal Locomotion, E. J. Muybridge (1887)*

důležitou úlohu. Kromě seriálu fotografií, které předváděly jednotlivé fáze děje, se poměrně často využívalo také fotomontáže.

Princip sekvence, známý již v 19. století (Muybridge), byl oživen zásluhou konceptuálního umění. Začalo vznikat mnoho děl využívajících obrazových sérií, avšak v nových kontextech (J. Dibbets, M. Dekkers, R. Metzker, Blumovi, Becherovi). Zájem konceptuálních umělců o Muybridge a další fotografy 19. století, kteří se zabývali „pohybovou fotografií“, dokazuje mimo jiné i dílo Sol LeWitta „Muybridge I.“ - do jisté míry se také jedná o pohybovou studii.



Podobné vytváření fiktivních příběhů lze nalézt také u fotografických sérii D. Michalse, který vytvářel fiktivní příběhy, často se surrealistickým podtextem.

Na přelomu 60. a 70.let byly projeveny snahy o subjektivnější interpretaci světa v opozici proti optimisticky laděné humanistické fotografii, která byla stále rozměňována mohutným amatérským hnutím, stála tendence tzv. vizualismu. Termín „vizualismus“ má původ ve filmové teorii a lze jej považovat za výraz pro zdůrazňování fotografických prvků reality (tento pojem zavedl Francouz Louis de Luc). Rozhodující je specifická skladebná soustava prvků, jež zvyšuje expresivitu a vytváří individuální rukopis jednotlivých autorů (hloubka obrazového pole, dekompozice, světelné a tonální kontrasty). Tento směr je ovlivněn především filmem a mezi silné podněty vzniku můžeme řadit např. Wexlerovo *Medium Cool*,



*Zvětšenina, M. Antonioni (1966)*

Antonioniho *Zvětšeninu* nebo Godardovo *Pohrdání*, tedy filmy, které se zabývají reflexí média.

Za zlomový bod a pomyslný konec „zlaté éry humanistické fotografie“ lze pokládat dílo D. Arbusové, která je vyzněním svého díla v naprostém protikladu ke Steichenově „Lidské rodině“. Podstatná část její tvorby spadá do 60.let. Výstřední jedinci, které fotografovala (v prostředích newyorských homosexuálních plesů, levných hotelů, zábavních parků v Marylandu, nudistických táborů v New Jersey, Disneylendu...), se stali také oblíbeným

námětem ve filmu (F. Fellini, F. Arrabal, A. Jodorowsky...), v undergroundových komiksech i v rockových představeních.

Většina prací D. Arbusové je stylově podobná s některými pracemi A. Warhola. „Vždycky jsem o fotografování přemýšlela jako o zvrhlé činnosti – to na tom pro mne byla jedna z nejlákavějších věcí,“ napsala D. Arbusová, „a když jsm poprvé fotografovala, cítila jsem se velmi perverzně.“<sup>1</sup> V této souvislosti bych chtěl poukázat na další společný prvek obou médií, tedy fotografie i filmu a tím je právě voyeurismus. V dějinách filmu najdeme mnoho příkladů, které se přímo zabývají vztahem filmu, fotografie a „šmíráctví“. Nejodvážněji a nejoriginálněji se k tomuto tématu v 50. letech vyjádřil M. Powell svým filmem Zvěděvec (1959). Hitchcockovo Okno do dvora (1954) přináší doplňující obraz. S. Tsukamoto, proslulý kontroverzní filmový tvůrce, neustupuje od svých bizarních témat (Tetsuo 1988) a ve svém novém filmu se soustředil na nejerotičtější téma celé své dosavadní kariéry. „Film Touha nabízí srovnání s Machatého Extází: v obou snímcích se jedná o milostný trojúhelník a probuzení mladé ženy (touhy), včetně provokativního zobrazení její nahoty ve spojitosti s vodní hladinou. Ve scéně, kdy je hrdinka fotografována posedlým milencem, vznikají nové estetické paralely. Kamera přitom v rychlém střihu využívá světla výbojky a zvuk blesku zní jako střelba. Fotografování se tu proměňuje v rituál, který lze vyjádřit zkratkou: fotografie versus film“.<sup>2</sup>

Od počátku 70. let pod vlivem filmů Warhola a Antonioniho Zvětšeniny natáčela 8mm filmy také americká fotografka N. Goldin. Začala se stále více projevovat nechuť



Philippe H. a Suzanne se líbají v Euthanasii, N. Goldin (New York City 1981)

k autentickým fotografiím, přičemž plně se tato změna odrazila v následujícím desetiletí. Mezi nejsilnější proudy 70. let se řadí právě inscenovaná fotografie. Vedle vlivů různých výtvarných stylů (romantismus, expresionismus, surrealismus...) našli tvůrci (v Čechách byla tato tendence zvláště intenzivní) inspirační zdroje ve filmu (M. Antonioni, V. Chytilová, J. Jirěš...). Scéna je zde komponována se stejnou pečlivostí jako by se jednalo o filmovou mizanscénu a nelze také přehlédnout dokumentární přístup, jehož znakem je improvizace (není připraven přesný koncept). Interpretaci reality vystřídal konstrukce inscenovaných světů. Dostáváme se také k prvnímu cyklu C. Sherman nazvaném Untitled Film Stills (1977), v němž vytvořila obrazy (fotosky) fiktivních filmů – „béčkových“ filmů, hororů, na některých snímcích jsou patrné také vlivy filmů Nové vlny. Ve světové fotografii prosluli inscenováním mimo jiné D. Michals, L. Krims, A. Tress, J. P. Witkin a mnoho dalších. V současnosti je tento

směr stále aktuální. Mezi nejvýraznější představitele patří J. Wall, P. L. diCorcia a G. Crewdson, Y. Morimura.

Skutečný rozmach videa nastal v 80. letech, přestože jeho počátky sahají do desetiletí předcházejícího. Videopáska nabízela podstatně nižší nákladovost, ale většina tvůrčích osobností zůstala věrná klasickému filmu. Videozáznam se dal snadno kopírovat, stříhat, distribuovat i promítat. V příklonu k videu a odmítání „klasického“ filmu určitě sehrál roli také odpor umělecké avantgardy proti tradičním schématům hollywoodské produkce. Intermediální díla často slučují hudební experimenty, malířská díla, film i fotografii (N. J. Paik, D. Higgins, T. Cox, Y. Ono...). Prezentací svých slideshows prosluli fotografové D. Snyder, J. Casse, R. Stern. Tyto metody, ač se jeví jako novátorské, byly uplatňovány již na Bauhausu (W. Gropius, L. Moholy-Nagy...)

Digitalizace a rozvoj datových projektorů přispěly k tomu, že se video začalo prolínat s klasickým filmem do takové míry, že v současnosti jsou od sebe jen obtížně odlišitelné. Mnoho současných tvůrců svá díla natáčí na 35 mm film a poté je převádí na formát DVD, který umožňuje uspokojivé, jednoduché a variabilní způsoby projekce. Tento trend je evidentní především v posledních deseti letech. Některá experimentální videa jsou promítána v rámci speciálních projekcí v klasických kinech a řada filmových experimentů je prezentována v galeriích (viz tvůrci jako třeba B. Conner, Ch. Marker, M. Arnold ...). Je třeba zmínit řadu umělců v oblasti filmu, fotografie, videoartu a počítačového umění, kteří ve svých experimentech zkoumají vztahy těchto různých typů obrazů. S mediálně smíšenými obrazy systematicky pracují např. J.-L. Godard, P. Greenaway, M. Snow, A. Warhol, D. Buren, Ch. Marker, W. Wenders, G. Reggio, D. Cronenberg. Mnozí umělci pracují s již existujícím obrazem různými postupy - zpomalují, zrychlují, opakují, kombinují. Typickým příkladem intermediality mohou být Godardovy „videografické eseje“ (1974), ve kterých prostřednictvím elektronické montáže a manipulace s rychlostí pohybu obrazu pomocí videa analyzoval historii kinematografie. Nástupem digitálních technologií přestává být aktuální úzké propojení skutečnosti s fotografickým obrazem, který je základem obrazu filmového. Od 80. let se proto mluví o krizi fotografie, kterou způsobuje změna vztahu fotografického obrazu k zobrazované realitě. Tímto rozparem by se dala vysvětlit současná obliba v inscenaci (J. Wall, P. L. diCorcia a G. Crewdson...). Prolínání fotografie a filmu lze také pozorovat v souvislosti s poměrně novou kinematografickou



*Histoire/s/ du cinéma, J.-L. Godard (1988-98)*

tendencí, která se do jisté míry přiblížila statickým obrazům. Jde o filmy s tzv. „vyprázdňenou narací“. Divákovi zde prakticky není předkládán jakýkoli děj a tím pádem vystupuje do popředí především obraz a jeho forma (kompozice, záběr, střih, pohyb kamery). Tyto filmy téměř zcela rezignovaly na zobrazování děje a směřují spíše ke statičnosti - ocitají se na hranici mezi filmem a dalšími médii (fotografie). Autorská dvojice Jean-Marie Straub a Daniel Huilletová významně ovlivnila filmovou avantgardu a výrazným způsobem posunula estetická měřítká, mezi dalšími můžeme jmenovat např. A. Kiarostamiho, M. Durasovou, A. Warhola... Tato tendence se v různých podobách projevila v kinematografii již mnohem dříve, například v tvorbě M. Duchampa, R. Bressona, M. Antonioniho, A. Tarkovského, ...



*Za mraky, M. Antonioni, W. Wenders (1995)*



*Stalker, A. Tarkovskij (1979)*

### 3. DRAMA OBRAZŮ

Je zajímavé sledovat vývoj snah o zachycení pohybu v průběhu dějin, které ve svém důsledku vyústily ve vznik filmu. Malba a plastika se s tímto problémem potýkaly v průběhu celé své existence, vzhledem k tomu, že jde o svou podstatou umění statická nezachycující průběh děje v čase a prostoru (na rozdíl od dynamické povahy jiných druhů umění – např. divadlo, tanec). Znaky podobnosti s filmem má výtvarné umění již v momentě, kdy vznikly první snahy o vyjádření pohybu a obraz začal zobrazovat děj. V kulturním odkazu jednotlivých epoch zanechalo světové malířství množství obrazů, jejichž kompozice byla promyšleně členěna na části zobrazující samostatné děje, které dohromady tvořily celek. Už pravěký člověk se snažil znázornit pohyb kresbou několika jeho podstatných fází v době před mnoha tisíci lety (jeskynní malby). Záměrně vyobrazoval příběh. Tato snaha pak postupovala dalšími obdobími kulturního vývoje. Např. ve starém Egyptě byl pohyb (děj) znázorňován pomocí reliéfů na stěnách hrobek faraónů, v Řecku malíři kreslili postavy atletů v jednotlivých fázích pohybu, které na sebe navazovaly. Francouz M. T. Poncet jednotlivé obrazy atletů přefotografoval a promítl na plátno. Tímto pokusem poukázal na jasnou souvislost s budoucím animovaným filmem. Podobně by bylo možné nacházet příklady v celé historii.



*E. Muybridge, Zoopraxiscope (1893)*

Prvopočátky fotografie sahají zhruba do r. 1826, kdy Joseph Nicéphore Niepce pořídil pomocí heliografie snímek – „Pohled na dvůr“, který byl dlouhou dobu považován za první fotografický obraz vůbec. O několik let později (1839) vyhlásila francouzská Akademie vynález daguerrotypie. Začaly se psát dějiny fotografie. Obraz má jasnou souvislost s fotografií. Stejně jako ona je statickou, čistě vizuální a nečasovou formou mezilidské komunikace. Fotografie pohyb zastavuje,

vyjímá z něj časový úsek nezbytný k osvit. To, že fotografie i obraz neumějí zobrazit čas, neznamená, že nelze tento dojem pohybu vyvolat u diváka. Ve svých prvopočátcích (19. století) se fotografie snažila přiblížit malířské tvorbě a naopak malíři ji využili jako inspirace, jako náhražku skutečnosti. Stala se předlohou jejich obrazů. Nechtěli ji kopírovat, ale

chtěli pomoci ní hledat nové vyjádření. Díky fotografii se malířství osvobodilo od přímého kopírování reality. Působením vzájemných vlivů došlo ke spojení malířského impresionismu a fotografie. První výstava impresionistů byla uspořádána v ateliéru fotografa Nadara (vlastním jménem Gasparda-Félix Tournachona). Pod vlivem impresionismu ustoupila ve fotografii věrnost zobrazované reality, ostrost kontur a množství detailů. Začal převažovat pocit nad objektivitou zobrazované skutečnosti (piktorialismus).

V souvislosti s filmem bych chtěl zmínit dva tvůrce, které lze považovat za předchůdce kinematografie. Angličan Eadweard Muybridge (1830-1904) byl první, komu se podařilo zaznamenat souvislou živou akci s jednotlivými fázemi pohybu pomocí fotografie, stalo se tak koncem 70. let 19. století.

Mezi nejznámější série fotografií patří jeho studie *Horse in Motion* a to díky sázce, kterou Muybridge uzavřel r. 1873 s Lelandem Stanfordem. Předmětem sporu byla otázka, zda má cválající kůň v určitém okamžiku všechny nohy ve vzduchu. Muybridgeova série fotografií svědčila v jeho prospěch. Muybridge pořídil na mokřích kolódiových deskách snímky jednotlivých pohybových fází běžícího koně. V dřevěné budově postavil 24 fotografických přístrojů, od kterých vedly provázky. Běžící kůň postupně provázky zpřetrhal a zpustil tak závěrky jednotlivých přístrojů. Z pohledu fotografické techniky je zajímavé, že již tenkrát Muybridge použil expoziční doby až 1/6000 vteřiny. Většinu snímků exponoval 1/1000 vteřiny, také velmi krátce. Ve studiích pohybu pokračoval a rozšířil je navíc o sekvence fotografií atletických výkonů, dále

*E.-J. Marey (1884)*

o fotografie fyzicky postižených a rovněž o fotografie aranžovaných scén. Jako perforovaný celuloidový pásek pokrytý fotografickými záběry, které rytmicky zaznamenávají fáze pohybu, lze označit i film. Zde je patrná analogie. R. 1882 francouzský fyziolog Étienne-Jules Marey (1860-1904) nahradil Muybridgeovo početné fotografické vybavení chronofotografickou puškou. Jednalo se o jednoduchou kameru schopnou snímat sérii obrázků pohybujícího se objektu. V pracích Mareye došlo k posunu. Jednotlivé fáze pohybu na rozdíl od Muybridgeových studií zachytil na jediné fotografii a zřetelněji



dal najevo směr pohybu. O další zajímavý pokus v oblasti fotoseriálů se zasloužil pařížský neurolog Jean-Marin Charcot se snahou zaznamenat průběh hysterického záchvatu. Jako asistenty přizval fotografy Paula Ringnauda a Alberta Londa. Všechny tyto pokusy předznamenal příchod filmu a nabízela zde také otázka, do jaké míry ovlivnily budoucí umělecké směry kubismus a futurismus. Perzistence zrakových vjemů je schopnost lidského mozku uchovat si obrázky vnímané okem ještě chvíli poté, co zmizí ze zorného pole. I když tento jev byl znám již mnohem dříve, v 19. století se stal prostředkem výtvarného umění. Vyráběly se přístroje různého druhu a složitosti, které divákům poskytovaly iluzi pohybu (zoetrop, thaumatrop).

Za mateřskou zemi filmu je považována Francie. Bratři August (1862-1954) a Luis (1864-1948) Lumièrové vyvinuli kinematograf (z řeč. pohyblivý zapisovač), přístroj, který kombinoval funkce filmové kamery, kopírky a projektoru. Již zde lze hledat propojení fotografie a filmu. Luis Lumière byl fotografem, jeho filmy můžeme charakterizovat jako systematicky ožívající fotografie. Díky své fotografické

průpravě měl dokonalý smysl pro rámování obrazu a jeho kompozici. Za důležité považují také zmínit, že byl vlastníkem továrny na fotografické výrobky a jeho první film „Odchod dělníků z továrny“ (La Sortie des usines), lze považovat za první propagační snímek v dějinách kinematografie. 22. 3. 1895 uspořádali Lumièrové první úspěšné promítání tohoto snímku.



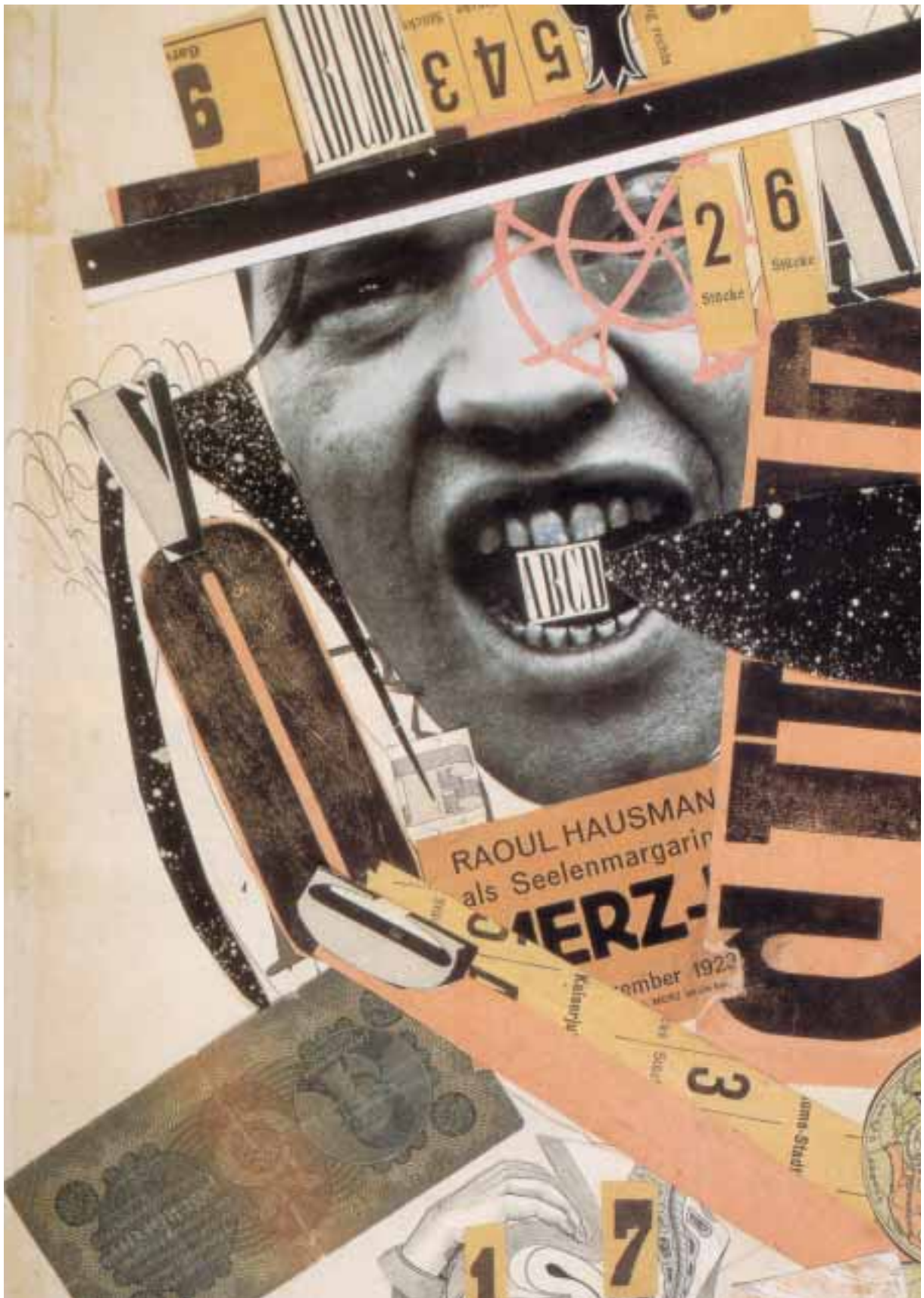
Kinematograf bratří Lumièrů (1895)

28. 12. 1895 následovalo otevření

historicky prvního kina (Paříž, Boulevard des Capucines 14) a předvedení několika krátkých filmů tentokrát již platícímu obecnému. Bratři Lumièrové navázali na předešlé objevy významných tvůrců a to i z oblasti fotografie (např. T. A. Edisona, O. Messtera, G. Eastmana). Tato data uvádím proto, že započala éra kinematografie. Film se stal součástí společenského života díky silné potřebě zábavy a v první polovině 20. století byl pro veřejnost vyhledávanou formou naplnění volného času.

Ačkoli film patří ke skupině nejmladších umění, stal se syntézou tradičních forem a je možné mu přisoudit vůdčí formu uměleckého projevu v období 20. a 21. století. „Boj mezi tím, co film ve spěchu pohltil z ostatních druhů umění a tím, co se snažil vytvořit z vlastních prostředků, byl vždycky nerovný. Mezi první nepřilíživou scénou zachycující dělníky vycházející z továrny bratří Lumièrů a posledním filmem Bergmana není menší rozdíl než mezi malbami jeskyně

*Altamiry a plátny Picassa. V oblasti kina se jen vývoj projevil v několika desetiletích zatímco v malířství potřeboval tisíce let.”<sup>3</sup> Za vyústění celého moderního umění považovali film futuristé a představitelé sovětské filmové avantgardy.*



ABCD, R. Hausmann (1923-24)



## 4. FOTOGRAFIE VERSUS FILM

Fotografie i film za několik desítek let od svého vzniku zasáhly do mnoha sfér lidské činnosti. Po období, kdy sloužily k pouhému záznamu, se staly obě dvě formy sdělení svébytnými uměleckými projevy. Stejně jako fotografie bojovala s vlivy malířství, také kinematografie prošla celou řadou změn a to jak v oblasti techniky, tak svojí podstaty. V prvních desetiletích nesla nerasmazatelné stopy divadla, literatury a výtvarného umění. V počátcích film stejně jako fotografie reprodukoval skutečnost bez širší



Titulní strana časopisu VU, Alexandre (1934)

myšlenkové interpretace. Ve 20. letech 20. století prohlásil německý expresionista, člen avantgardní skupiny Sturm Hermann Warm „*filmy se musí stát ožvlými kresbami*“<sup>4</sup>

Pro obě média hrála a hraje rozhodující roli technika, která přímo ovlivnila rozvoj obou z nich. Tím udávala směr, kam se obě sdělení posouvala. Snímání autentických záběrů umožnily až lehké kamery, které nahradily komplikovanou aparaturu, a také citlivý materiál, který umožnil snímání za nepříznivých světelných podmínek. V souvislosti s fotografií se nejvíce dotkla tato zlepšení, ať už optiky nebo emulzních vrstev nebo nových konstrukčních pojetí, oblasti reportáže. Práce fotografa se stala pohotovější, dynamičtější a autentičtější, ve snímcích se začala objevovat dynamika a pohyb. Dokumentární fotografie zachycovaly dvojí pohyb. Jednak změny společnosti způsobené jejím vývojem, dále pohyb v přirozeném a nearanžovaném ději. Už v 19. století se vymykal dobovým snímkům Jacques Henri Lartigue spontánními momentkami a to zejména proto, že ve fotografii rané doby přetrvávaly malířské žánry jako byl portrét, zátiší.

Filmová fotografie musela zákonitě nést stopy fotografie klasické. Hranice mezi fotografií a fotografií filmovou lze určit poměrně snadno, ale stanovit opravdový rozdíl mezi oběma druhy je těžké. Odlišnosti nespočívají pouze v samotném výsledku tvorby, ale také ve vztazích a podmínkách ve společnosti. Filmová fotografie vyjmuta z kontextu není nositelem myšlenky, avšak v době avantgardních směrů samostatně stojící filmové záběry obstály i jako samostatné fotografie. Existuje zde možnost různého formálního zpracování. Spojením jednotlivých záběrů a střihem vzniká v divákově vědomí dojem celistvosti a pohybu. Kompoziční pravidla jsou prakticky shodná u fotografie i u filmu. Podobná je práce se světlem. Není sice možné tvrdit, že styl osvětlování je jak u fotografie tak u filmu naprosto stejný, ale v určitých obdobích, zejména pak zmiňovaná avantgardní fotografie a film, se sobě velice přiblížily při vytváření světelné atmosféry. Ukázkovým příkladem je vztah reportážní fotografie a poválečného neorealismu. Existuje také prokazatelná souvislost určitých stylů a módních vln zapříčiněná jednotou zájmů tvůrců obou oborů. Tendence ve fotografii, reportážní a dokumentární, se odrazily také v hraném filmu. Významné postavení zaujímá fotografie také v podobě filmové fotosky, která je přítomna již od počátku kinematografie. Jedná se o zachycení herecké akce, nejde zde ale o shodu se záběrem z filmu. Fotoska se může od filmového záběru výrazně lišit (tonalita, perspektiva).

Účinným nástrojem k dramatizaci děje se stal střih. Krátké záběry umožnily řídit pozornost diváka (detail), ale pro práci s hloubkou pole nebyly příliš vhodné. Idea montáže



*Muž s kinoaparátom, D. Vertov (1929)*

se začátkem dvacátých let najednou objevila v různých uměleckých oborech. Američan David Wark Griffith a Rus Sergej Ejzenštejn ji učinily nepostradatelným postupem filmové tvorby a v obdobném směru ji uvedli do literatury např. Němec Thomas Mann nebo Angličan James Joyce. K objevení montážního postupu došlo ve výtvarném umění dříve než ve filmu. Montáže se rozšířily zásluhou moderního malířství prvního desetiletí 20. století v podobě koláží a fotomontáží. Jako jeden z nejdůležitějších uměleckých postupů se montáž nejvíce rozšířila díky kubistům a dadaistům. Kubisté

vlepovali do svých malovaných obrazů např. útržky novinového nebo smirkového papíru. Dadaisté dovedli tuto konfrontaci až k šokujícím závěrům namířeným proti měšťácké společnosti. Skutečnost hromadného výskytu ukázala, že montáž jako tvůrčí umělecká technika zřejmě odpovídala myšlení a citění tehdejší doby. Fotomontáž se stala účinnou politickou agitací. Části nebo celé snímky, doplněné vhodnými grafickými komponentami, zvláště písmem, navzájem vytvářely nový celek. Fotomontáž byla schopna vyslovit pojmy mnohem složitější a rozvinutější než jednotlivý snímek. Neobvyklost kombinací vzbuzovala nové asociace.

V tradičním filmovém pojetí se stříh (soubor technických operací) a montáž (umělecký tvůrčí proces) skládaly z více postupů. Jednalo se o výběr nejvhodnějších záběrů, stanovení délky jejich trvání a jejich postupné kombinace do určitého uspořádání. Se zcela jiným pojetím montáže přišli pak představitelé ruské filmové avantgardy (D. Vertov). Vertov hranice mezi filmovými



*Muž s kinoaparátem, D. Vertov (1929)*

okénky vnesl do filmového záběru, spojil jednotlivé vrstvy a tímto způsobem se přiblížil k tvorbě koláže. Jiný druh filmové montáže prosazoval S. Ejzenštejn. Již jako divadelní režisér do představení vnášel filmové komponenty. V souvislosti se svojí první inscenací „I chytrák se spálí“ (N. Ostrovskij) uveřejnil roku 1923 v časopise Lef svou teorii o „montáži atrakcí“. Podle něj měl být nahrazen starý typ „popisného“ divadla dynamickým a výstředním typem atrakce. Atrakcí se rozuměl každý útočný prvek divadla, který vystavoval diváka psychologické a smyslové akci tak, aby vyvolala určitý emotivní „šok“.

Úkolem tohoto divadla, stejně jako kteréhokoli vizuálního umění, bylo podle Ejzenštejna „zpracovat“ diváka. Představení se stalo volnou montáží autorem vybraných atrakcí, na sobě zcela nezávislých, spojovaných jediným obsahovým motivem. Námět a scénář náležely tradičnímu „popisnému“ divadlu a v novém byly již zbytečné. Vytvořit dobré představení znamenalo vybudovat solidní „cirkusový“ a „variетní“ program a vycházet přitom ze základu díla. Jedině atrakce a jejich sestava představovaly těžiště působivé podívané.

Abyste nebyl při realizaci omezován jevištěm a reakcí obecnstva, přešel Ejzenštejn po dalších dvou divadelních režii k filmu, na kterém jej přitahovaly především možnosti stříhu. Do filmu přenesl svou teorii montáže, kterou považoval za základní prvek filmu.

Křížník Potěmkin se stal názorným příkladem aplikace montáže atrakcí ve filmové tvorbě. Pocit pohybu, vjem určitého filmového sledu byl podmíněn konfliktem mezi prvním obrazem a následně vnímaným obrazem. Stupeň neshody podle něj rozhodoval o intenzitě dojmu a napětí. Další odlišný princip montáže uplatňoval ve svém díle V. Pudovkin., podle něhož byla montáž prostředek pro rozvíjení myšlenky pomocí jednotlivých záběrů na sebe navazujících. To ho stavělo do protikladu k Ejzenštejnovu dynamickému pojetí, kde myšlenka nebyla vyjádřena spojením několika po sobě jdoucích záběrů, ale střetem záběrů na sobě nezávislých dokonce protichůdných.

Metoda montáže se využívá také ve fotografii. Umožňuje emocionální zapojení diváků, ovlivňuje jejich pocit a vytváří napětí. Nelze ji chápat jen jako vztah dvou záběrů oddělených od sebe ostrým stříhem, ale také jako vztah různých částí obrazu v rámci jednoho záběru, tedy jako koláž. Koláž je konfrontací různých obrazů, které na stejné ploše popírají časoprostorovou jednotu. Místo budování prostoru scény jsou obrazy vkládány „na sebe“ jako plochy, které se částečně prolínají nebo překrývají a tím mění perspektivní hloubku filmového obrazu. V rámci filmu lze klasický stříh vnímat jako tzv. „neviditelné“ spojování obrazů zahlazované vizuálními nebo zvukovými vazbami (např. zvuk, hlas, pohyb pokračující plynule v dalším záběru). Tato metoda je typická hlavně pro období klasického hollywoodského filmu.

V souvislosti s dokonalou filmovou fotografií a promyšlenou montáží bych chtěl z anglických tvůrců krátce zmínit autora, který si padesát let udržel významné místo na poli kinematografie. Jde o Alfreda Hitchcocka. V jeho filmech se projevila celá řada montážních postupů. U filmů z období němčiny najdeme mnoho prvků typických pro kinematografii 20. let jako neobvyklé úhly kamery, osvětlení, deformace perspektivy, které se později staly konvenčními. Používal veškeré do té doby známé technické prostředky (prolínačky, zatmívačky, stíračky, dvojexpozice, subjektivní kameru). Příklady těchto postupů bychom našli např. ve filmech Příšerný host (1926) nebo Žena se špatnou pověstí (1927). Konfrontace se střetem různých hledisek postav, deformací perspektiv (zamlžený

*A. Hitchcock, F. Truffaut*



obraz), odkloněním kamery od vertikální osy, vzájemným kontrastem záběrů z vysokého nebo nízkého úhlu pohledu nebo dokonce kolmých záběrů a využití hloubky pole byly těmto filmům vlastní v celém jejich průběhu. Ve filmu Žena se špatnou pověstí zpochybnil Hitchcock důvěryhodnost zrakových vjemů jako nástroje poznání, čímž můžeme hledat souvislosti např. s Vertovovým dílem.

Jak jsem již naznačil podstatou filmu je fenomén pohybu. Iluze pohybu uvězněná ve statickém obraze je paradoxem fotografického obrazu. Pojímání pohybu ve statické fotografii má mnoho podob. Tvůrce může tento fenomén oslabit, umocnit anebo s ním pracovat jako s vedlejším činitelem. Základní formou zachycení pohybu je záznam akce, děje. Další možností vyjádření dynamiky obrazu je funkční využití kompozice a to i ve statických žánrech fotografie (krajina, architektura, portrét), kde nacházíme pohybové prvky v tvarových liniích, kompozičním uspořádání, světle a dalších činitelích, které se podílejí na vytváření vnitřní dynamiky statického obrazu.

Přestože kompozice, skladba a montáž jsou doménou filmu, nacházejí své modifikace také ve statickém obraze. To se nejvíce projevilo v nových formách prezentace fotografií. Klasickou formou fotografie, jak jsem již uvedl, je obraz vnímatelný po neomezeně dlouhou dobu. Blíže k filmu a filmem ovlivněné jsou takové formy prezentace, kde je vjem diváka přesně časově omezen (multivize) a kde je divák nucen sledovat fotografii ve stanoveném pořadí. Fotografie jsou součástí celku v podobě fotografického seriálu, fotosekvence, fotosérie a dalších. Zde pak hraje stejně důležitou roli jednota stylu, tonální vazba, práce s rámem obrazu a práce se světlem stejně jako ve filmu. Autor fotografické sbírky plní funkci režiséra, střiháče, scénáristy. S obrazovou kompozicí úzce souvisí skladba fotografických knih. Pro některé knižní publikace je charakteristické (např. K. Plicka – Slovensko aj.), že nejsou jen souborem fotografií, ale mají svůj přesný skladebný rozvrh a především osobitou kompoziční a obsahovou souvztažnost každé dvojstránky. Jejich skladba se důsledně řídí filmovými zákonitostmi střídání záběrových úhlů, os pohledu, vytváření skladebných vztahů mezi jednotlivými záběry apod. Montáž fotografií znásobuje jejich emotivnost. Tato skladba se nejvíce projevuje na sousedících dvojstránkách. Různé vztahy pohledů, protisměrné úhly dopadajícího světla, zorné roviny nadhledu a podhledu, dynamický detail, statický celek a další metody jasně odkazují na filmovou montáž.

Dalším velmi účinným výrazovým prostředkem v práci kameramana a přeneseně i fotografa je také určení postavení kamery. Místem snímání, záběrovým úhlem, výběrem motivu, světelnými hodnotami mohou kamera i fotoaparát ve snímané realitě některé prvky zdůraznit nebo naopak potlačit. Kamera při standardním postavení snímá v rovině očí stojícího člověka. Pokud snímá kamera z nadhledu, postava s prostředím splývá a je potlačena. Podhled dává naproti tomu vyniknout předmětům bližším kameře nad ostatními a výrazně potlačuje členitost pozadí. Pro estetický výraz je důležitý také tvar horizontu.

Rovinatá krajina vytváří dojem rovnováhy, stálosti, statického pokoje. Šikmý horizont vyvolává nepokoj, akčnost (tento prvek se projevil zejména ve fotografii konce 20. let). Drsně zvlněný obzor působí dramaticky, evokuje dojem síly, mohutnosti. Funkční využití zaznamenalo také používání dlouhoohniskových objektivů (75-100mm) se selektivním zaostřováním.

Společenská situace měla a bude mít daleko větší roli ve filmu než ve fotografii a to nejen díky rozdílu v nákladech na výsledné dílo, ale také s ohledem na distribuci. Společný fotografii i filmu je fotochemický proces. Např. zlepšení optiky, mechaniky, fotochemie měly často estetické i obsahové důsledky a stály u zrodu nových tendencí vyjádření. Jedním z důležitých objevů byl širokoúhlý objektiv s velkou hloubkou ostrosti, který umožnil sledovat několik prostorových plánů. Velká hloubka ostrosti byla přítomna již v prvních filmech, ale k jejímu vědomému využití docházelo pozvolna. Ukázkovým příkladem aplikace této metody v praxi je film *Občan Kane* (1941) Orsona Wellese, o kterém se zmiňuji později..



*Křižník Potěmkin, S. Ejzenštejn (1925)*

## 5. NOVÉ SMĚRY VE FOTOGRAFICKÉ A FILMOVÉ TVORBĚ

Na přelomu století reagovalo umění na politickou, hospodářskou a společenskou situaci doby. Odmítalo tradiční výrazové formy. Rozvinuly se nové směry (fauvismus, expresionismus, kubismus, futurismus, abstrakce, dadaismus). Umění hledalo nový pohled také v konstruktivismu, který byl pozoruhodný zvláště v Sovětském svazu 20. let. Z uměleckých směrů této doby má pro fotografii význam zejména kubismus a futurismus, také dadaismus, který znovu objevil fotografickou montáž, dále uvedený konstruktivismus a nová věcnost, které naučily fotografy vidět hodnoty technického světa a to nejen estetické. Rovnocenný vztah mezi



J. Heartfield (1935)

fotografií a výtvarným uměním započal dadaismus, který použil fotografii jako jeden ze svých výrazových prostředků ve svých kolážích (J. Heartfield). Heartfield sám nefotografoval, ale obraz se mu stal účinným výrazovým prostředkem. Montážemi lepených fotografií vystříhaných z časopisů a jejich promyšlenou kombinací vyjádřil zřetelně svůj protest proti válce a politickému útlaku.

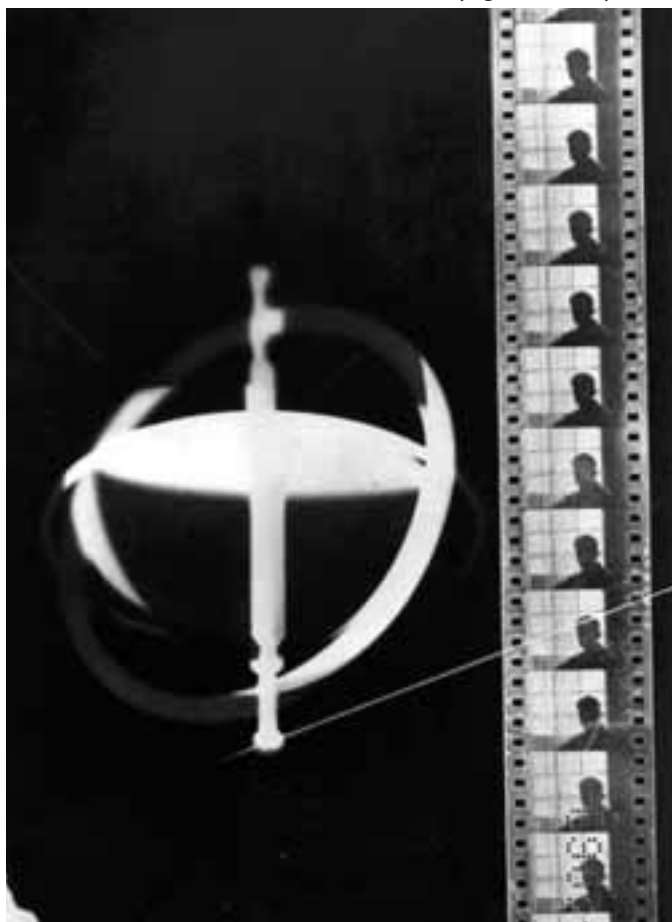
V Sovětském svazu to byli El Lisickij a A. Rodčenko, kteří vytvořili podle koláží nový styl úpravy časopisů a knih (propaganda). K formování nového názoru na fotografický obraz významně přispěl ve 30. letech právě Alexandr Rodčenko, malíř, sochař, fotograf, a typograf. „Alexandr Michailovič Rodčenko má nejen pro sovětskou, ale pro světovou fotografii obdobný význam jako Ejzenštejn pro kinematografii.“<sup>5</sup> Po Říjnové revoluci se Rodčenko věnoval užitému umění, knižní grafice, modernímu plakátu a fotomontáži, jejichž byl v SSSR zakladatelem. Stal se průkopníkem moderní fotografie. Ve své tvorbě přešel od jednotlivých snímků k cyklům reportážních fotografií. Tvořil agitační politické plakáty nebo např. plakáty k filmům D. Vertova, k Ejzenštejnovu Křižníku Potěmkinu, byl také tvůrcem obálek knih Majakovského apod. Od roku 1927 začala jeho výtvarná spolupráce s filmem a v divadle (Mejerchold).

Ve Francii se zrodila první teoretická filmová revue Le Film (1917-1919), jejímž vydavatelem byl filmový kritik, estetik, scénárista a režisér Louis Delluc, který zde inicioval avantgardní hnutí. Delluc ve svém díle navazoval na malířský impresionismus a fotografický piktorialismus, chtěl vyvolávat pocity nálad a myšlenky pomocí filmových prostředků (dekorace, osvětlení). Filmový impresionismus vyvrcholil jeho snímkem *Fièvre* (1921), ve

kterém autor pracoval s výrazným využitím hloubky pole obrazu. Nejdůležitější roli v jeho filmu hrála atmosféra, která odrážela vnitřní rozpoležení postav. Melancholie prostupovala celý film, což bylo příznačné pro impresionistické filmy i fotografii obecně. K tvůrcům impresionismu se přihlásili také G. Dulacová, M. L'Herbier a další. Impresionistické filmy později doplatily na svou formu. Po obsahové stránce měly příliš daleko ke skutečnosti.

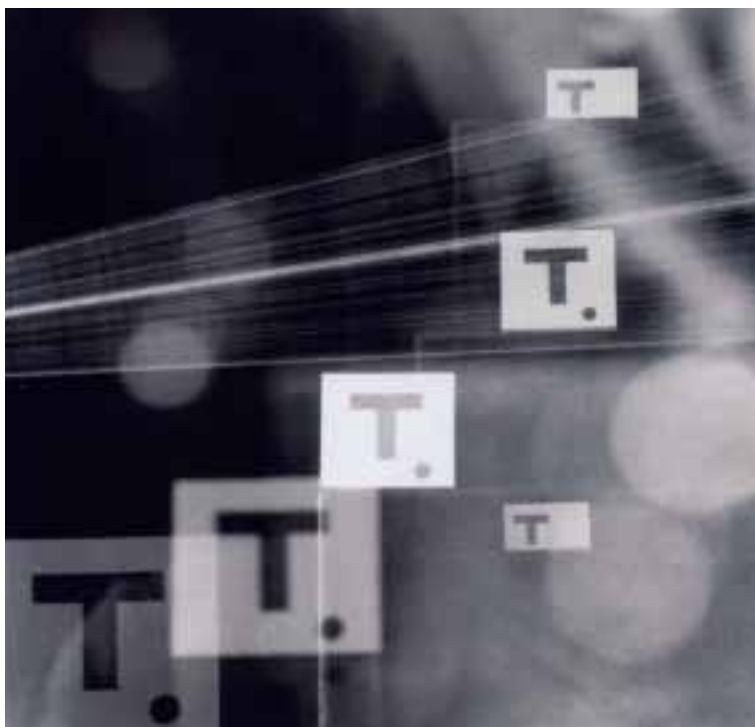
Francouzský film ztratil během první světové války díky Hollywoodu výsadní postavení a ve 20. letech se soustředil především na tvorbu experimentálních a avantgardních filmů, které rezignovaly na vyprávění souvislého děje (tím se odlišily např. od německé avantgardy). Tvůrcům šlo o vytvoření umělecky hodnotných děl s užitím specifických filmových výrazových prostředků. Tato vlna avantgardní tvorby se rychle rozšířila do všech evropských zemí a také do USA. Pod pojem avantgardního filmu lze zařadit takové snímky, které jsou svým námětem, zpracováním, žánrem a dobou svého vzniku spjaty s avantgardním uměleckým hnutím. Avantgardní skupiny ve Francii, Německu i v USA hledaly nové způsoby zachycení skutečnosti zejména pod vlivem kubismu a dadaismu. Estetickým ideálem francouzského avantgardního filmu byl především čistý film (Cinéma Pur) - osvobozený od literatury a divadla, který odmítl metody impresionismu. Z filmu vyloučil jakýkoli logický obsah a za prvořadé považoval obraznost, rytmus a možnost vytvoření proudu volných asociací. Omezil se pouze na vybraný okruh obecnstva (první filmové kluby), bez oslovení širší veřejnosti (na rozdíl od sovětské avantgardy). Pojem fotogenie byl synonymem filmovosti. Filmy Cinéma Pur byly tedy vlastně obrazy bez děje, pouze vizuální fakta v pohybu, křivky, body, abstraktní kinetické obrazce, což je řadilo velmi blízko k abstraktním fotografiím, i když pojem abstrakce ve filmu i fotografii je trochu zavádějící, protože tvůrci jsou vždy odkázáni na snímanou realitu. První projevy abstrakce ve fotografii se projevily v díle Alvina Langdona Coburna již v r. 1916, kdy začal experimentovat s formou zobrazení reálných předmětů. V tomto novém stylu vytvořil v letech 1916-1917 osm desítek variant fotografií tzv. vortografů. (dřevěné a skleněné objekty vyfotografované pomocí speciální soustavy zrcadel).

*Rayograf, Man Ray (1921)*





Specifické místo v tomto souboru zaujímá portrét Ezra Pounda (1917) ve kterém uplatnil principy kubistické analýzy. Průkopnická role patří také Paulu Strandovi, který již během první světové války zachycoval na svých fotografiích abstraktní hry světél a stínů, výrazné detaily, znemožňující identifikaci předmětů atd.. Dalším tvůrcem, v jehož díle bychom mohli hledat vzájemné souvislosti fotografie a filmu, je americký fotograf Francis Joseph Bruguier. Pozoruhodný je jeho soubor fotografií z roku 1921, ve kterých zachytil pohybu



Bez názvu, J. Rössler (1927)

se světelné obrazce různé intenzity promítané na bílé plátno pomocí „světelných varhan“ (claviluxem) hudebníka a básníka Thomase Wilfreda, zde je patrný odkaz na „vizuální symfonie“ avantgardních filmařů (W. Ruttmann, O. Fischinger a další). Obdobné světelné experimenty najdeme i v díle Jaroslava Rösslera, které vznikaly v letech 1923-1925. Na tonálních kvalitách fotografie modelovaných jen působením světla je

postaveno také mnoho fotografií Jaromíra Funkeho. Výraznou osobností pařížské skupiny Dada (předtím členem newyorské) byl americký malíř, fotograf a filmař Man Ray, který přišel do Paříže v roce 1921. Pozornost vzbudil hlavně svými „rayogramy“. Mezi avantgardní malíře, kteří pronikli i na pole filmu, patřil Fernand Léger (film Mechanický balet, 1924). V oblasti abstraktní fotografie zaujímají neopomenutelné místo také fotogramy Lászla Moholy-Nagyho, vznikající od roku 1922. Již od roku 1918 však vytvářel obdobné abstraktní fotogramy (schadografie) spoluzakladatel dadaistické skupiny Ch. Schad.

Man Ray později uplatňoval své fotografické experimenty (funkční využití nedokonalosti fotografické techniky - hrubé zrno, neostrost, Sabatierův efekt, obrazy v negativu atd.) i v oblasti avantgardního filmu. „*Ne že bych býval měl přání vstoupit na pole filmu profesionálně, ale byl jsem zvědav, jestli se dají uvést do pohybu některé výsledky, kterých jsem dosáhl ve fotografii*“.<sup>6</sup> I ve filmu uplatňoval metodu tvorby fotogramu. Na rozstříhané filmové pásy sypal např. sůl, pepř, špendlíky, atd., poté film exponoval (1-2 vteřiny, vyvolal a jednotlivé kusy filmu slepil. Tímto způsobem vznikl jeho první film Návrat k rozumu. Jednalo se vlastně o pohyblivé fotogramy. Další jeho filmová díla vznikla podobným

experimentálním způsobem jako např. film *Emak Bakia*, *Tajemství kostek* nebo *Mořská hvězda* podle scénáře básníka Roberta Desnose. Tyto filmy se řídily surrealistickými principy – automatismus, psychologické a snové sledy bez zřejmé logiky a naprosté opomenutí děje. Při premiéře snímku *Emak Bakia* prohlásil „*můj film je čistě optický – nemá děj, ani scénář, není to experimentální film – nikdy nepředvádím své experimenty. To, co ukazuji obecenstvu, je konečné, je to výsledek mého způsobu myšlení a vidění. Pokud jde o podivný titul *Emak Bakia*, je to prostě jméno vily v zemi Basků, kde jsem natáčel některé přímé záběry*“.<sup>7</sup>

K proudu avantgardistů se přidal také Jean Epstein svým montážním filmem *Fotogeničnost*. Epstein ve své knize *Poetika obrazů* uvedl: „*Velký detail je duší filmu. Může být kratičký, neboť fotogenie je hodnota v řádu vteřin*“.<sup>8</sup> Dalším pokusem se stal film *Mezihra* Reného Claira (1924). Clair rezignoval na klasické zákonitosti výstavby dramatického díla. Byl zde patrný vliv dadaismu. Mezi herci se objevili také dadaističtí umělci (M. Duchamp, F. Picabia, Man Ray). Ve filmu jsou použity dvojexpozice, deformace obrazů, rychlá montáž.

V duchu francouzské abstraktní tradice tvořili také v Německu již zmiňovaní malíři Hans Richter (kreslený film „*Rytmus 21*“), Walter Ruttmann („*Opus I*“). Oskar Fischinger, kterého k filmu přivedl W. Ruttmann, se později stal jedním z nejvýraznějších představitelů čistého filmu. V roce 1928 spolupracoval s F. Langem na filmu *Žena na měsíci* (*Die Frau in Mond*) V roce 1935 získal cenu na MFF v Benátkách za film *Kompozice v modrém* (*Komposition in Blau*). U většiny případů tzv. čistých filmů se jednalo se o několikaminutové experimenty, v nichž oživaly abstraktní malby. Ve filmovém avantgardním hnutí tvoří osobitou tématickou skupinu také filmy o velkoměstech. Nejvýznamnější jsou dvě díla. Snímek *Nic než hodiny* (1926) režiséra A. Cavalcantiho (byl básnickým obrazem Paříže se silným sociálním podtextem) a film W. Ruttmanna *Berlín-symfonie velkoměsta* (1927).

Expresionismus byl směr, který se projevil jak ve fotografii tak ve filmu. V souvislosti s fotografií bychom mohli jmenovat např. některé fotografie Jaroslava Rösslera nebo Františka Drtikola, které vynikají prací se světlem a vrženými stíny. Nápadnou podobnost mají také Rösslerovy kresby deformované architektury z roku 1923 se záběry z expresionistického filmu *Kabinet doktora Caligariho* (1918). U Drtikola najdeme vliv expresionismu ve vypjatých pózách modelek a dále v tématech převzatých například z Munchových obrazů (*Výkřik*). Drtikolova fotografie *Výkřik noci* (1927), která je přímo inspirovaná tímto obrazem nabízí srovnání s filmovými záběry z Murnauova *Upíra Nosferatu* (1922). Již uvedené německé filmy z 20. let se vyznačují nejen převzatou expresionistickou formou, ale i obsahem (pocit úzkosti). Stejně jako pozdější surrealismus, který zdůrazňoval instinkt, také německý expresionismus se zabýval lidskou psychikou. Jeho charakteristickým rysem bylo vyjádření základních subjektivních pocitů (strach, vina, láska, nenávisť) a hledání jejich adekvátního vyjádření v okolním světě. Důraz na stylistické prvky, pečlivá práce s mizanscénou, důmyslná práce se světlem, vytváření dekorací jasně odkazuje na fotografickou tvorbu starých fotografů.

Díky výtvarným kvalitám obstojí filmové záběry z expresionistických filmů i jako samostatné fotografie vyjmuté z kontextu. Zdeformované prostředí například odpovídalo vnitřnímu stavu psychicky narušeného jedince. Plně se expresionistická poetika rozvinula v již zmiňovaném filmu režiséra Roberta Wieneho



*Andalusky pes, L Buñuel (1928)*

Kabinet doktora Caligariho (již 1918). Z ostatních německých režisérů, kteří tvořili v duchu expresionismu, uvádím Paula Leniho (film Zadními schody, 1921), Fritze Langa (Unavená smrt, 1921) a Fridricha Wilhelma Murnaua (Upír Nosferatu, 1922). 20. léta filmu v Německu byla jeho „zlatým obdobím.“ Souběžně s novými avantgardními styly se rozvíjel také mohutný dokumentaristický proud, ve kterém má vedle anglického hnutí výsadní postavení sovětská avantgarda, které věnuje jednu samostatnou kapitolu.

Přínosy k fotografickému výrazu a estetice se zrodily také ve škole nového typu – Bauhaus. Vyučovala se na ní architektura, malířství, sochařství, film, hudba. Architekt Walter Gropius založil tuto školu r. 1919 ve Výmaru. O čtyři roky později přišel do Výmaru jako učitel, malíř, typograf a sochař László Moholy-Nagy, který se už předtím zabýval fotografií. Fotografii chápal jako samostatný tvůrčí projev nezávislý na malbě nebo grafice s vlastními zobrazovacími možnostmi a kvalitami. „*Fotografický aparát může náš optický nástroj, oko, zdokonalit případně doplnit.*“<sup>9</sup> Ve své tvorbě využíval speciální techniky jako je fotogram, mikrofotografii, makrofotografii, dvojitý osvit, montáž negativů, podhled, nadhled a koláž. Blízkým spolupracovníkem L. Moholy-Nagyho na Bauhausu byl Herbert Bayer, vedoucí oddělení typografie a grafického designu. Společně vytvářeli snímky aranžovaných objektů v přirozeném nebo uměle vytvářeném prostředí. V tvorbě László Moholy-Nagyho dominovala fotomontáž, kterou zvýšil účinek fotografie. Roku 1932 byl u nás promítán jeho film Černá-šedá-bílá, ve kterém světlo a pohyb hrály hlavní roli.

V tomto filmu vytvořeném přesně v duchu avantgardních tendencí vytvořil hru světelných odlesků pomocí důmyslné kombinace spirál, ploch, kovů a skel, spojených otáčivým mechanismem.

Studentem Bauhausu byl také malíř, grafik a fotograf Paul Citroen, který je znám především svými kolážemi z roku 1923, nazvanými Metropolis. Jednalo se o montáže fotografií z městského prostředí (budovy, mosty, ocelové konstrukce, mrakodrapy atd.), pomocí kterých vytvářel znepokojivou podobu měst, v nichž je člověk odsouzen žít.



L. Moholy-Nagy (1931)

Pesimistickou vizi budoucnosti, ve které vrcholí industrializace, naznačil ve svém filmu *Metropolis* (1926) německý režisér Fritz Lang. Můžeme jenom odhadovat do jaké míry byl tvůrce inspirován již zmiňovanými kolážemi P. Citroena.

Osobitý vztah k fotografii a filmu měl v Německu i nový program malířů, který se obrátil proti impresionismu a expresionismu. Zobrazované motivy ztvárňoval ve strohé formě se zdůrazněním formálních a tonálních prvků. V roce 1924 při vernisáži výstavy obrazů v Mannheimu její ředitel Gustav Haartlaub použil pro nový směr výraz „neue Sachlichkeit“ („nová věcnost“). Tento název se přenesl i na označení fotografie.

Novým podnětem pro orientaci tvorby fotografů se stal tvůrce programu fotografie nové věcnosti Albert Renger-Patzsch. Ve fotografii nové věcnosti se přestaly používat ušlechtilé tisky, došlo k funkčnímu využívání světla, tonality, ohniskové vzdálenosti a úhlu záběru. Werner Gräff vydal r. 1929 knihu *Přichází nový fotograf* (*Es kommt der neue Fotograf*), kde publikoval typické fotografie nové věcnosti.

Jako stylistický nástroj používala nová věcnost speciální techniky, např. Sabatierův efekt, porušení citlivé vrstvy retikulaci, fokalk a struktáž. V kompozici využívala úhlopříčky, dvojexpozice, motáž, koláž, kombinace s kresbou a typografií. Tento novátorský výraz tohoto programu představuje v historii fotografie předěl. K formování nového názoru na fotografický obraz významně přispěl ve 30. letech již zmiňovaný Alexander Rodčenko. Do Rodčenkova okruhu patřili také autoři jako Boris Ignatovič, A. Šterenberga. Invenční práci s úhlem pohledu, místem snímání a kompozicí dával Rodčenko svým snímkům dynamiku, která se ukázala jako účinný způsob tlumočení myšlenky. Formální prvky nové věcnosti zasáhly také portrétní fotografii (B. Abbottová, A. Kertész, F. Kollar, J. Funke, A. Rodčenko, A. Sander, H. List). Práci fotografů ovlivnil nejen nový směr, ale také obraz hvězd filmového plátna s ateliérovým oboustranným osvětlením, efektním bodovým horním přisvěcováním, měkkou kresbou a umělým pózováním (snímky glamour). Podobný styl efektní fotografie se hojně využíval i v ilustrovaných časopisech, na titulních stranách obálek a v obrazových přílohách se publikovaly nejvíce fotografie dívek zabíraných z podhledu, ptačí perspektivy, detailu a v úhlopříčkové kompozici.

Obsahová a tvarová protikonvenčnost našla podnětné inspirace i ve filmu (Ejzenštejnovy

snímky Generální linie a Křížník Potěmkin).

Surrealismus svým způsobem navázal na dadaismus. Surrealisté zdůraznili absolutní svobodu tvorby, která se často opírala o volné asociace a sny, bez etických a estetických norem. Chtěli upozornit, že člověk má své skryté podvědomé touhy s častou sexuální motivací. Film i fotografie byly jedněmi z nejvhodnějších prostředků k realizaci jejich záměrů. Po druhé světové válce bylo již surrealistické hnutí oslabeno. Typická forma surrealismu se projevila ve filmech španělského režiséra Luise Buñuela (*Andaluský pes*, 1928) a spolu se zmiňovanou *Mezihroutou* se stala mistrovskými díly francouzské avantgardy. Na zpracování filmu *Andaluský pes* se spolupodílel S. Dalí, který společně s Buñuelem hledal překvapivé a neobvyklé spojování jednotlivých záběrů vyvolávající různé asociace. Toto pojetí vychází ze stejného základu jako u sovětské avantgardy (Ejzenštejn). Podobný princip tito surrealističtí tvůrci rozvíjeli později ve filmu *Zlatý věk*, který zároveň předznamenal konec tohoto hnutí. Surrealismus však v podobě abstraktních filmů ještě nějakou dobu přežíval v New Yorku a to zejména díky pokusům fotografa R. Steinera, L. Jacobse.



*René Clair při natáčení filmu Paříž spí (1923)*

V této souvislosti se chci zmínit také o Maye Derenové, která rovněž přispěla takto orientovanou tvorbou a které je věnován větší prostor v této práci v souvislosti s českým fotografem a filmařem A. Hackenschmiedem.

Ani fotografie se neubrání vlivu surrealismu. Prvky tohoto směru byly zřejmé hlavně v pracích francouzských a německých autorů (Man Ray, Maurice Tabard, Gyorgy Kepes, Erwin Blumenfeld, Heinz Hajek-Halke, Marta Hoepffnerová), dále pak v díle českého malíře Františka Vobeckého, jeho surrealistické kompozice tvořily ofotografované montáže nebo asambláže složené z reálných předmětů a vystřižených reprodukcí a fotografií, dále Jaromíra Funkeho, Jindřicha Štyrského, Viléma Reichmanna, J. Heislera, E. Medkové a dalších.

Poslední léta němé éry byla obdobím úpadku pro německý film. Ze všech významných režisérů z doby před r. 1925 zůstal v Německu pouze Fritz Lang, avšak jeho další filmy nedosahovaly kvalit předešlých děl (jako např. *Unavená smrt*, *Metropolis*).

Po období experimentů a spojování jednotlivých výtvarných oborů, které se ve filmové tvorbě neukázalo jako perspektivní, se ve 30. letech rozvinula vlna dokumentární tvorby. Dokumentaristika těžila a vycházela především z přínosů průkopníků tohoto směru (Vertov,

Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko, Flaherty, Ivens.) Nejdůležitější roli v takto orientovaných snímcích hrála obrazová působivost spíše než zobrazovaný námět (sociální). Proto byl významný střih a filmová fotografie. Tento směr hledající cestu k „objektivitě“ se začal rozvíjet v Anglii, kde navazoval na tvorbu výše jmenovaných autorů. V Holandsku založil skupinu avantgardních tvůrců Film-Liga fotograf a filmový tvůrce J. Ivens, stal se spoluredaktorem stejnojmenné kritické filmové revue. Principy dokumentárního přístupu najdeme také ve francouzských filmech 30. let a zejména ve filmech tzv. poetického realismu (po r. 1935).

V evropském rámci zaujímá česká fotografie zvláštní místo. Boj proti piktorialismu ve spojení s rozvíjením specifických možností fotogenického zobrazování (purismu) je jedinečný svou masovostí a důsledností. Stejně pohotový byl na konci 20. a začátku 30. let příklon k funkcionalismu, surrealismu, sociálně angažované fotografii a k momentní fotografii ilustračního charakteru pro časopisy. Rovněž podíl fotografie na levicovém avantgardním hnutí třicátých let byl v českých zemích mimořádně silný. V Československu a střední Evropě se nové vlivy projeví převážně v díle Jaromíra Funkeho, Eugena Wiškovského a dalších.



*Berlín - symfonie velkoměsta, W. Ruttmann (1927)*

## 6. VLIV RUSKÉ AVANTGARDY

*„Osnova filmové estetiky je montáž. Montáž je přirozeným tvůrčím prostředkem, jímž se z neživé fotografie rodí živoucí kinematografická forma“<sup>10</sup> V.Pudovkin*

V Rusku se proti impresionisticko secesním proudům již od začátku století formoval jiný program. Říjnová revoluce určila cíl i vývoj tvorby. Film se mohl podle Leninovy definice stát „nejdůležitějším ze všech umění“. 27. 8. 1919 podepsal V. I. Lenin dekret o znárodnění „fotografického a kinematografického obchodu a průmyslu“. Znárodněním ruské kinematografie nastalo nové období pro film. Vývoj sovětské avantgardy se hned od počátků začal vyvíjet dokumentaristickým směrem a sovětský film této doby významně ovlivnil vývoj fotografie. Filmy sovětské avantgardy se snažily vyjadřovat co možná nejsrozumitelnější formou ve snaze oslovit široké publikum, tím se lišily např. od „elitní“ francouzské avantgardy.

V Rusku se zrodila nová filmařská generace, která stála na počátku cesty nového směru nejen kinematografie ale i dalších oborů. Šlo především o Lva Kulešova (prosazoval techniku montáže a stal se jejím průkopníkem), Ejzenštejna, Pudovkina, Dovženka v hraném filmu a Vertova, E. Šubové (montážní experimenty) ve filmu dokumentárním. Hlavním podnětem uměleckého zájmu o film byla ideologie umělecké avantgardy zdůrazňující jednotu umění a života. Na výstavě Film und Foto ve Stuttgartu (1929), která byla expozicí moderních fotografií, se podílela sovětská avantgarda převážně filmovými fotografiemi z 20. let. „Rusové mají sál naplněný většinou fotografiemi z ruských filmů, jejichž charakter je dnes již dobře známý. Drsnost a životnost, zároveň i hloubka, nebyla nikdy předtím dosažena.“ Filmoví tvůrci 20. let přikládali největší důležitost střihu. Věřili v možnost změny společnosti. Střih byl v jejich pojetí prostředkem ovlivnění divákových myšlenek a asociací (nástroj propagandy). Vůdčími představiteli sovětské avantgardy byli S. Ejzenštejn a D. Vertov. Ačkoli tvůrci avantgardy jako Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin, Dovženko docházeli k odlišným úvahám o formách filmové montáže, v základní otázce se shodovali. Ejzenštejn uvedl, „*síla montáže je v tom, že do tvůrčího procesu se včleňují divákovy emoce a intelekt*“, „*že divák prožívá dynamický proces vznikání a ustalování obrazu tak, jak jej prožíval autor.*“<sup>11</sup>

Program nového hnutí filmu zformuloval Dziga Vertov v letech 1922-1923, dostal název „kino-oko.“ D. Vertov odmítal inscenování děje, žádal, aby byl život snímán takový jaký je bez jakýchkoli zásahů. Jeho cílem bylo zachytit průběh událostí tak, aby účastníci pokud možno nevěděli o přítomnosti filmové kamery. V duchu těchto pravidel řídil třiatdvacet dílů filmového týdeníku „Kino-Pravda“. Díky Vertovovi se nehraný film stal jedním z ústředních témat sovětského filmového myšlení 20. let. Hlavní myšlenkou Vertova bylo nahrazovat umění životem. Filmové fotografie z jeho díla mají ve srovnání s díly ostatních



*Muž s kinoaparátem, D. Vertov (1929)*



autorů nefotogeničtější charakter. Nejvýrazněji uplatnil nové tvůrčí technologické postupy (dvojexpozice, zdvojení obrazu, zrychlení, zpomalení) a dále je rozvinul ve svém mistrovském díle Muž s kinoaparát (1929). Patrné zde byly vlivy konstruktivismu. Nejsilnější stránkou jeho filmů byla obrazová složka, o kterou se zasloužil především kameraman Michail Kaufman. Na Vertovovo dílo navázalo mnoho pozdějších směrů (např. neorealismus). Vertov ve svém díle odmítal vše, co nebylo založeno na realitě. Realita měla být jediným zájmem kamery, která byla podle něj dokonalejší než lidské oko (zrychlení a zpomalení pohybu). Díky upřednostnění vizuální složky měla nejen u Vertovových filmů, ale i u ostatních tvůrců, nezastupitelnou roli funkce kameramana. Kamera záměrně porušovala kompoziční pravidla a snímala scénu z nezvyklých úhlů. Při natáčení se utvářely trvalejší spolupráce mezi kameramanem a režisérem.

Dalším kameramanem, který významně podpořil režisérův záměr, byl Eduard Tissé v osmi dlouhometrážních filmech, které režíroval Sergej Ejzenštejn. Např. první dlouhometrážní film Stávka (1924) je plný vizuálních nápadů (reflexy, siluety, stíny, zrcadlové odrazy). Stříh neměl podle Ejzenštejna zachytit plynulost děje, ale naopak měl vytvářet nový dojem při konfrontaci záběrů mezi sebou (ve filmu Stávka – masakr stávkujících dělníků x zabíjení dobytka na jatkách). Záběry z Ejzenštejnových filmů se vyznačovaly dvěma dramaticky vyhocenými plány, s detailem v popředí a scénou v pozadí (objektiv 28 mm vytvářel dojem perspektivní hloubky). Také zde byl patrný vliv konstruktivistické fotomontáže (plakáty). Ejzenštejnovo vrcholné dílo Křížník Potěmkin (1925) se stalo přehlídkou nových formálních prvků. Velký důraz zde byl kladen na reálnost snímaného materiálu. Těmito prvky vynikla především sovětská filmová fotografie 20. let. Ejzenštejnovy a Tissého filmy měly vliv na další sovětské režiséry a kameramany (Trauberga a Moskvina, Pudovkina a Golovňu, Dovženka a Demuckého) a také fotografy (Rodčenka). Rodčenkovo pojetí fotografického záběru (různé pohledy, fotografické série) se shoduje s montážními záběry z Ejzenštejnových filmů (pomocí dílčích vyobrazení vyvolat celkový obraz). Zajímavý je také fakt, že Ejzenštejn když se ve své stati Montáž atrakcií poprvé zmínil o filmové montáži, odkázal se na průkopníky fotomontáže Georga Grosze a Alexandra Rodčenka. Montáž vedla k dynamické prezentaci skutečnosti z různých prostorových hledisek, v nadhledu, detailu atd.. Využívání detailu ve fotografii se rozšířilo díky sovětské filmové fotografii 20. let. Přestože je detail přítomen ve fotografii od svých počátků, výrazného a funkčního využití se mu dostalo až ve 20. letech 20. století. Tato analýza skutečnosti odkazuje na metody kubismu. Estetické přínosy kubismu se pokusil počátkem 20. let ve fotografické tvorbě zhodnotit pozdější přední kameraman původem z Ukrajiny Daniil Porfirijevič Demuckij. Pro sovětský film 20. let bylo typické natáčení v exteriéru. Moskvin vynikal v používání umělého osvětlení a pracoval s malou hloubkou ostrosti (delší ohnisko). V Pudovkinově filmu Konec Petrohradu se objevily záběry s nakloněným horizontem. Tento námět si oblíbili fotografové na konci 20. a v průběhu 30.

let. Dovženko, za jehož vrcholný snímek je považován film *Země*, nahradil dynamické pojetí montáže spíše delšími statickými záběry.

Od 30. let se začal projevovat kulturní útlak pod vlivem tzv. socialistického realismu. Ten zčásti navázal na angažovanou tvorbu 20. a 30. let, které dal jasný komunistický ideologický obsah. Přirozená tvořivost výtvarných umělců byla omezena jak danými tématy tak i způsobem zpracování. Součástí socialistického realismu byla také důsledná a tvrdá cenzura.

V období války došlo k útlumu tvorby hraných filmů a převažovala tvorba dokumentární. Dne 13. června 1942 začalo 240 kameramanů natáčet po celé východní frontě. Tak vznikl film *Válečný den*.



*J. Chaladěj (1945)*

## 7. ČESKOSLOVENSKO

„Fotografie je pro mne jen cestou k filmu.“<sup>12</sup> A. Hackenschmied

Československá meziválečná fotografie nesla vlivy všech hlavních pokrokových proudů západní i východní Evropy (konstruktivismus, funkcionalismus, sociální tendence, surrealismus). Filmová a fotografická činnost meziválečné umělecké avantgardy se snažila o vytvoření a rozvíjení nového vizuálního umění.

V souvislosti s českým meziválečným avantgardním filmem je třeba zmínit také teoretickou, kritickou, literární, a výtvarnou činnost avantgardních uměleckých skupin 20. let. Koncentrací avantgardních snah se v Československu stalo sdružení Devětsil (založeno 1920). Tvůrci tohoto hnutí našli inspiraci právě v mezinárodních avantgardních hnutích (Rusko-konstruktivismus, Německo-Bauhaus, Francie). Zakladatel skupiny Karel Teige prohlásil fotografii a film za obory, jimž patří budoucnost, které mají nahradit malířství a jiné tradiční druhy umění.

V Československu se objevily tzv. „obrazové básně“ (K. Teige) založené na principu fotografické koláže a montáže inspirované obrázkovými časopisy, pohlednicemi a zejména filmem. První z nich vznikly roku 1923. Za východisko této nové tvorby Devětsilu je považován kubismus, ale objevily se v ní různě transformované vlivy dadaismu, konstruktivismu. Obrazové básně stály na rozhraní mezi dadaistickými a konstruktivistickými fotomontážemi, od nichž se však odlišovaly technikou i významovým zacílením. Dokonalé formy dosáhly obrazové básně v Abecedě Vítězslava Nezvala.

Většina autorů zabývajících se touto tvorbou přinesla nové pojetí grafické úpravy knih (K. Teige, J. Štyrský, Toyen a další), teoretické a kritické statě (K. Teige, A. Černík). Mnoho tvůrců se věnovalo také vytváření tzv. fotogenických nebo filmových básní po vzoru francouzské avantgardy (V. Nezval, J. Seifert, J. Mahen, V. Vančura, J. Voskovec, J. Rössler) představující předlohy filmů, s jejichž realizací se většinou ani nepočítalo. Zásadou periodik Devětsilu byly u nás neobyčejně brzy publikovány



Abeceda, K. Teige (typografie), K. Paspá (fotografie), Praha (1926)

práce protagonistů nových směrů ve fotografii, Man Raye (1922), L. Moholy-Nagyho (1924) a A. Rodčenka (1925). Jejich příklad sledovalo u nás zpočátku jen málo autorů ovlivněných zároveň kubismem (Evžen Markalous, Jaroslav Rössler). Jaroslav Rössler se svým dílem vytvořeným v letech 1919-1935 zařadil mezi přední osobnosti meziválečné fotografické avantgardy. Právě v tomto období vznikla nejdůležitější část jeho významných fotografií, fotomontáží a fotogramů. V souvislosti s filmem bych chtěl zmínit právě tvorbu Rösslerových filmových libret (filmových básní), která vytvářel spolu s již jmenovanými tvůrci Devětsilu. Spíše než o literární popis děje jde o vylíčení obrazové stránky filmu a popis její technické realizace. Je zde naznačeno použití speciálních efektů jako je montáž, vícenásobná expozice, odrazy v zrcadlech, hra světla.<sup>13</sup> Tyto postupy odkazují na filmy tvůrců francouzských avantgardních filmů jako např. Man Raye a jeho film *Emak Bakia* (1926).



*Akt, F. Drtikol (1927)*

F. Drtikol, K. Novák a J. Funke dospěli ve 20. letech k poměrně svébytným výsledkům vázaným jen velmi volnými vztahy k evropské avantgardní fotografii té doby. Dekorativní kubismus jim byl ve spojení s některými prvky konstruktivismu popudem k rozvinutí fotogenických aspektů vztahu předmětu a vrženého stínu. Nejvíce tuto metodu rozvinul ve svém díle J. Funke, který redukoval výrazové prostředky a předznamenal vznik poválečného minimalismu ve výtvarném umění. Drtikol si vytvořil velmi osobitý styl, ve kterém sice najdeme avantgardní prvky, do proudu avantgardního hnutí se ale nezařadil.

Dramatické pózy, do nichž modelky stylizoval, mohou odkazovat na vliv expresionismu. Významné místo v řadě jeho snímků hrál pohyb – odkaz filmu. Zajímavý je také fakt, že při hledání nejvhodnějšího postavení a gest někdy používal i filmové zachycení pohybu těla.

Specifickým českým projevem byl směr poetismu počátkem 30. let. Nesl určité prvky nové věcnosti (zkoumání materiální podoby světa). Hlavními podněty pro naši fotografii tohoto období bylo vydání knihy W. Gräffa *Es kommt der neue Fotograf* a uvedení experimentálních filmů v našich kinech. Současně začínala éra fotografické momentky (díky Leice a odvozeným přístrojům) a sociální fotografie. V Československu dočasně pokračoval vývoj, který byl např. v sousedním Německu díky politickým okolnostem znemožněn (J. Heartfield). Zesílily také vlivy fotografie francouzské a sovětské. V r. 1930 byla v Aventinské mansardě v Praze otevřena výstava *Nová česká fotografie*, která tematicky navazovala na mezinárodní výstavu *Film und Foto* ve Stuttgartu (1929). Na výstavě se představili poprvé souhrnně reprezentanti fotografické avantgardy u nás – Jaromír Funke, Josef Sudek, Jaroslav Rössler, Eugen Wiškovský, Evžen Markalous, Alexandr Hackenschmied, Ladislav Emil Berka a

Jiří Lehovec. Poslední trojice autorů vytvořila v úvodu již zmiňované volné tvůrčí seskupení pozdějšího označení „Aventinské trio“. V jejich tvorbě se prolínala fotografická i filmová činnost. Hackenschmied např. tvrdil, že přestal fotografovat, jakmile začal působit jako filmař, neboť fotografie byla pro něj jen cestou k filmu, který patřil k jeho tvorbě větším dílem. Přesto byly neopomenutelné jeho fotografie zvláště 20. a 30. let. Inspirací pro něj byla hlavně častá návštěva kina, kde hledal podněty k vlastnímu vyjadřování. Jako umělecký poradce pracoval při tvorbě filmu *Erotikon* (1928) českého režiséra Gustava Machatého, který zaujímá v kontextu československé i světové kinematografie zvláštní místo. Jeho snímky se vyznačují právě dokonalostí filmové fotografie a promyšlenou montáží. Film vynikl právě po vizuální stránce, kde se Hackenschmiedův vliv nezapřel. První vlastní avantgardní Hackenschmiedův film se jmenoval *Bezúčelná procházka* (1930), který svědčí o těsném propojení avantgardního hnutí ve filmu a fotografii. Jedná se o subjektivní zachycení běžných scén z velkoměsta, které odkazuje na avantgardní klasiky D. Vertova (*Muž s kinoaparátem*) nebo W. Ruttmanna (*Symfonie velkoměsta*).

V Hackenschmiedově tvorbě byl patrný pohled autora filmaře hlavně v pojetí různých úhlů pohledu, prolínání různých obrazových rovin (motiv odlesku), konfrontace popředí a pozadí a zachycení pohybu. Hackenschmied také zdůraznil význam spolupráce kamery a střihu. V obou oborech vynikal (ruční kamera). Hackenschmied obsáhl ve filmu 30. let různé žánry (film hraný, dokumentární, reklamní) a také mnoho profesí (asistent produkce, výtvarník, architekt, kameraman, režisér, střihač). Od r. 1938 působil v USA. Spolu s Hebertem Klinem natočili dokumentární film o situaci v československém pohraničí (*Krise*). R.



*A. Hackenschmied, Paříž (1939)*

1942 se seznámil se svou budoucí ženou Eleonorou Derenovou, se kterou vytvořili autorskou dvojici. Z jejich spolupráce vzešel film *Meshes of the Afternoon* (1943). E. Derenová se stala objektem mnoha Hackenschmiedových portrétů. Po válce Hackenschmied působil jako kameraman a režisér dokumentárních filmů, pracoval převážně na zakázku. Derenová se věnovala propagaci. Jejich tvůrčí spolupráce skončila rozvodem (1947). Dalším zmiňovaným příslušníkem skupiny byl Jiří Lehovec. Stejně jako Hackenschmied fotograf a také filmový

dokumentarista. Byl jedním ze spoluzakladatelů české filmové kritiky (vedle Hackenschmieda a Berky). Významná byla jeho činnost v oblasti tisku, kde prosazoval moderní postupy fotomontáže a typomontáže. Publicistické činnosti se věnoval v obrazovém týdeníku Domov a svět (1931-1932) a Světozoru (1933). Ve Světozoru se zasloužil o zásadní proměnu sazby, kompozice, obálky. Je zajímavé, že Lehovec společně s Hackenschmiedem překládali a vkládali české titulky do sovětských němých filmů. „Práce v místnostech a projekci Merkur-filmu na zakládání českých titulků byla pro mne i Hackenschmieda velice významná, nejen že jsme se mohli seznámit se sovětskými, často špičkovými a u nás nikdy nepromítanými filmy, ale také proto, že se zde začínal tvořit vztah k pochopení funkce filmového střihu, v němž byli Sověti mistry.“<sup>14</sup> Lehovec působil jako spoluzakladatel Film-foto skupiny Levé fronty. Na jeho fotografiích jsou znatelné prvky nové věcnosti a také sociální tematika. Nejvýznamnější část jeho snímků vznikala mezi lety 1929-1935. Přesto jeho filmová tvorba převažuje podobně jako u Hackenschmieda nad fotografickou. Díky režisérovi J. Weissovi se dostal do filmových ateliérů na Barrandově (1935), kde založil vlastní skupinu kulturních a dokumentárních filmů. Krátkometrážní filmy jako Divotvorné oko (1939), Věrná Hvězda (1940), Rytmus (1941) ukazují se zvláštním estetickým půvabem realitu kolem nás. Lehovec ukazoval nejvšednější fakta v nových souvislostech a pohledech (detail), tedy v duchu tradice nové věcnosti. Jeho film Rytmus se stal obrazovou básní tvarů, světél a stínů, pohybů a zvuků. Zde bychom našli souvislost s prvními obrazovými symfoniemi (Richter, Ruttmann atd.)

V rámci filmu i fotografie působila umělecká skupina Linie, která vznikla v Českých Budějovicích (1930). Fotografická tvorba skupiny tvořila součást vztahu fotografie, filmu, divadla, literatury, architektury a dalších uměleckých oborů. Skupina zahájila výstavní činnost expozicí fotografií, při které vznikla zvláštní volná fotografická sekce Fotolinie (1932). Ve stejném roce se představila na výstavě s názvem Nová fotografie také v Českých Budějovicích. Fotografie byly pojety odlišně než dosud přežívající piktorialistické snímky. Hlavním organizátorem Fotolinie byl Josef Bartuška. Ze všech členů skupiny se zabýval fotografií nejvíce. Nejznámější je jeho cyklus „Stínohry“. Na dalších výstavách Fotolinie se prezentovali i významní fotografové, např. František Drtikol, Josef Sudek, Fotoskupina pěti z Brna, László Moholy-Nagy, Jindřich Štyrský. Fotolinie sehrála významnou roli ve vývoji avantgardní fotografie u nás. Mezi fotografiemi autorů měly ojedinělé místo fotografie Karla Valtra. Fotografické kontakty nalezl v různém pořadí a seskupení na černý papír. Podstata jeho práce jasně odkazovala na



Dvojobraz, Stromy, K. Valter (1981)

film. Karel Valtr spolu s ostatními členy Linie natočil několik krátkých filmů, většinou se ale nedochovaly. Pravděpodobně jediným dochovaným filmem skupiny byl kolektivní snímek o pašijových hrách v Hořicích (divadelní konfrontace se skutečností). Film srovnával situaci v r. 1933 a 1936. Hlavní náplní filmu byl světelný experiment, detaily, struktury, tedy tvorba s důrazem na obrazové kvality v duchu avantgardy. Po zániku skupiny se Karel Valtr již k fotografii nevrátil. Věnoval se pouze malbě. Oldřich Nouza vytvářel fotomontáže s opakováním určitých motivů k dosažení dynamiky.

30. ledna 1933 nastoupil Adolf Hitler do funkce říšského kancléře, Československo se stalo útočištěm mnoha antifašistů (bratří Mannů, S. Zweiga, Oskara Kokoschky, Johna Heartfielda), roku 1935 byly v Norimberku vyhlášeny rasové zákony a o rok později vypukla občanská válka ve Španělsku. V Sovětském svazu se stupňovaly zločiny Stalinovy vlády. Životní optimismus, kterým se vyznačoval český poetismus a většina dalších poválečných směrů, byl vystřídán všeobecnou depresí, opětovně vzrůstajícími společenskými rozpory a pocitem úzkosti. Umění v Československu se znovu do značné míry zpolitizovalo. V roce 1930 byla založena skupina levicově orientovaných architektů, filozofů, lékařů, ekonomů, spisovatelů, fotografů, filmařů Levá fronta. K levici patřila i většina surrealistů.

V progresivní české fotografii třicátých let se paralelně rozvíjely tendence konstruktivismu, funkcionalismu, nové věcnosti, surrealismu, sociální fotografie a moderní fotožurnalistiky. Organizační a názorová jednota avantgardního filmu a fotografie pokračovala dále i v průběhu 30. let, především v činnosti Film-foto skupiny Levé fronty založené roku 1931. Skupina se zabývala sociální kritikou a v letech 1933-1936 uspořádala nejen domácí, ale také mezinárodní výstavy sociální fotografie (Mezinárodní výstava fotografie, Mánes 1936). K nejaktivnějším fotografům skupiny patřili Oldřich Straka a Rudolf Kohn. Z filmové tvorby uvádím spolupráci Kresla, Vlka a Zeleného na avantgardním dokumentu Napříč Prahou na jaře 1934.

Těsné sepětí fotografie a filmu je patrné v činnosti Lubomíra Linharta, zakladatele, vedoucího a teoretika této skupiny, který byl předním filmovým kritikem. Napsal knihu s názvem Sociální fotografie. Linhart jako jeden z prvních objevoval a uváděl sovětský film včetně překladů teoretických textů, současně patřil k nejaktivnějším fotografickým organizátorům a byl také pořadatelem většiny výstav 30. let.

Podobně se prolínala na poli avantgardní fotografie a filmu činnost vedoucího brněnské skupiny Film-foto Levé fronty Františka Kalivody, jemuž vděčíme za vytvoření dvou avantgardních časopisů mezinárodního charakteru – Ekran a Telehor. I když se podařilo vydat jediné číslo, svou koncepcí patřily k nejzajímavějším příkladům evropského avantgardního tisku 30. let věnovanému fotografii a filmu.

Na Slovensku se sociálně orientovanou fotografií zabývala skupina Socio-foto v období let 1933-1937. V jejím čele stála Irena Blühová, která studovala fotografii na Bauhausu.

Skupina kolem bratislavského Sociofota vznikla z iniciativy Karola Aufrichta, Julia Nataliho aj., k nimž později přibyli Rudolf Drechsler, bratři Priesnerovi, aj.

V evropské fotografii téma krajiny nezaujímal široký prostor jako tomu bylo u americké fotografie. Středem zájmu byl člověk. Sjednocením těchto dvou témat bylo rané dílo českého fotografa Karla Plicky, který shromáždil tisíce záběrů ze života venkovského lidu. Od 30. let se touto tematikou zabýval i v oblasti filmové tvorby. Toto téma bylo typické pro sovětský film 20. let. (fotogenické kvality, autenticita). V Plickově vrcholném filmovém díle *Zem spieva* (oceněn na festivalu v Benátkách 1934) je mnoho odkazů na tuto etapu sovětského filmu. Ve filmu díky fotografickým kvalitám jednotlivých záběrů, použitím neherců a využitím montáže najdeme jasný odkaz např. na filmy S. Ejzenštejna. Na střihu se významným způsobem podílel zmiňovaný A. Hackenschmied. Nejbližším ze všech ruských tvůrců byl ale Plickovi Alexander Dovženko (*Země* 1931). Další příklad souvislosti fotografie a filmu bychom v kontextu Plickovy tvorby mohli zmínit jeho knižní fotografickou sbírku, jejímž úkolem mimo jiné měla být propagace filmu *Zem spieva*, který se polovině roku 1932 nacházel ve fázi dokončovacích prací. Přípravované dílo bylo pracovně nazváno kniha filmových fotografií a tematicky souviselo s motivem filmu – krajina a kultura Slovenska. Publikaci se ale nepodařilo vydat v požadovaném termínu. Roku 1937 autor doplnil již existující materiál o nové snímky a vyšla kniha s názvem *Slovensko*. Zjevná podobnost s filmem zůstala. Několik fotografií a filmových záběrů je téměř totožných vzhledem k tomu, že vznikaly v průběhu natáčení. V roce 1935 natočil K. Plicka v Americe celovečerní reportáž *Od New Yorku po Mississippi* a po návratu založil v Bratislavě na Škole uměleckých řemesel naše první filmové učiliště, kde působil jako pedagog. Po roce 1939 musel opustit Slovensko a k filmu se dále nevrátil. Věnoval se fotografii a tvorbě knih, které svou koncepcí opět připomínaly skladbu filmových záběrů (*Praha ve fotografii*, 1940). Stal se také spoluzakladatelem filmové fakulty AMU, kde byl profesorem kamery.



## 8. SOCIÁLNÍ FOTOGRAFIE A FILM V USA

Již r. 1917 zakončil Alfred Stieglitz činnost Galerie 291. Tímto se datuje rozpad americké skupiny Fotosecese založené r. 1902. Zanedlouho poté přestal i s vydáváním časopisu Camera-Work. Jedna z posledních výstav byla věnována realistickým a věcným fotografiím mladého Paula Stranda. Strand dostal rovněž šanci prezentovat své fotografie ve dvou číslech Camera-Worku. Později se těžiště jeho tvorby přesunulo k humanističtější zaměřené fotografii a také ke kinematografii. Stal se spoluzakladatelem a předsedou filmové skupiny Frontier Films (L. Hurwitz, B. Maddow, L. Berman, Ch. Scheeler, J. Ivens, R. Steiner, W. Van Dyke a další), která se stala protiváhou britské dokumentární školy. Cílem této skupiny bylo zviditelnit přehlížené společenské problémy pomocí nejmasovějšího média – filmu. Od roku 1937 vznikly z iniciativy tohoto sdružení dokumentární filmy jako Čína vrací úder, Srdce Španělska, Návrat k životu nebo lidé z Cumberlandu. Na počátku 20. let si Strand vydělával jako nezávislý kameraman pro filmové týdeníky (nabízí se zde srovnání např. s D. Vertovem, kterému byla tato průprava přínosem pro vlastní volnou tvorbu). Jako svou filmovou prvotinu natočil společně s Charlesem Sheelerem a s použitím veršů W. Whitmana poetický dokument Manahatta (1921), který započal zmiňovaný trend avantgardních filmů o velkoměstech (Ruttman, Vertov, Cavalcanti, Hackenschmied a další). Záběry byly pořizovány např. z věží mrakodrapů, které zachycovaly dění na ulicích pracovního dne v New Yorku. Roku 1933 se dostal do Mexika kde se stal vedoucím odboru pro fotografii a film v mexickém ministerstvu výchovy a natočil film Vlna o boji rybářské vesnice za lepší život (zde můžeme hledat určité inspirační vlivy pro pozdější neorealistický film Země se chvěje L. Viscontiho).

*White Angel Breadline, D. Lange (1933)*

Dalším významným dílem Strandovy filmařské tvorby byl snímek z roku 1935 Plow that Broke the Plains (Pluh, jenž otevřel planiny), který pojednával o kritické situaci farmářů v oblasti Oklahomy (Dust Bowl je označení pro oblast střední Ameriky kolem Oklahomy, kde se vysušená půda proměnila na prach, a kde se začaly vyskytovat písečné bouře, které jsou také zachyceny ve filmu). Strand se na tomto snímku podílel jako kameraman společně se Steinerem a Hurwitzem, režie se ujal Pare Lorentz. Další jeho film Native Land (Rodná země, 1942) byl promítána i u nás a oceněna na festivalu



v Mariánských Lázních. Tento snímek je působivým protestem proti sociálním křivdám a rasismu v USA. Po válce se Strand soustředil opět na tvorbu fotografickou. I ve fotografii zůstal u sociální tematiky. Na své fotografické dílo navázal několika fotografickými knihami. Nejznámější a pro celou jeho tvorbu nejdůležitější se stala kniha *Time in New England* (vydaná 1959 v New Yorku). V této knize předvedl svou dokumentaristickou tvorbu. Ukázal pohled na člověka a jeho prostředí bez jakéhokoli přikrášení. Pokračovatelem Strandem započaté *New Objectivity* (Nové objektivita – americké verze nové věcnosti) byl Edward Weston. Jeho práce však nebyly sociálně orientované. Weston byl také spoluzakladatelem skupiny *f/64*, do které patřila i dokumentaristka Dorothea Langeová, Paul Strand, Edward Weston, Imogen Cunninghamová, a Ansel Adams.

Ve 30. letech došlo k útlumu avantgardních snah, dynamicky se rozvíjejících po první světové válce. Fotografie i film se orientovaly na dokumentární tvorbu se sociální tematikou. Tato tendence byla rozšířena již po celém světě (Německo, SSSR, Slovensko, Československo). Američané navázali na tvorbu sovětské avantgardy, ale také na autory zabývající se touto tematikou již v minulosti (L.W. Hine a další). Tento odkaz převzala roku 1930 skupina filmařů a fotografů s názvem *Film and Photo League* (Film a Foto liga). Hlavními zakládajícími členy byli Samuel Brody, Lester Balog, Robert Del Duca, Leo Seltzer. Později se počet rozrostl až ke stovce členů mezi něž patřili umělci jako L. Jacobs, L. Hurwitz, D. Platt, R. Steiner a další. V roce 1936 se *Film a Foto liga* rozdělila na samostatné sekce a většina členů zabývajících se filmovou tvorbou přešla do již zmiňované skupiny *Frontier Films*. Ve vedení *Foto Ligy* se vystřídalo mnoho významných fotografů např. Eliot Elisofon, Dan Werner, Bill Witt, Walter Rosenblum a další. Nejznámější projekt této skupiny byl *Harlem Document*, který vedl Aaron Siskind. Skupiny fotografů měly za úkol dokumentovat pouliční život v New Yorku, ale také zachycovat dění uvnitř domácností. Této tematice se věnovaly i další projekty, například *Dead end: the Bowery* (Konečná na Bowery), *Portrait of a Tenement* (Portrét činžáků) a další.

Hospodářská situace se v USA po první světové válce díky americké pomoci postiženým zemím dostala na vrchol v zestupu. Ekonomická situace se zhoršovala postupně od r. 1922, kdy přestala americká pomoc evropským státům postiženým válkou. R. 1929 vyústila ve finanční krizi, která se promítla po celém světě. Ta měla největší dopad na chudší vrstvu obyvatelstva. Tehdejší prezident E. Hoover nechtěl zasahovat a přenechal odpovědnost místním samosprávám, které však nepracovaly ve prospěch zlepšení situace. K řešení došlo po nástupu prezidenta F. D. Roosevelta. Se svými poradci vypracoval plán na pomoc nejvíce postiženým oblastem pod názvem *New Deal* (nový úděl). Plán sestával z několika projektů pomoci financovaných státem. Ředitel projektu FSA (*Farm Security Administration*) R. Tugwell chtěl informovat veřejnost i Kongres o výsledcích programu. Založil proto dokumentační fotooddělení, do jehož čela postavil svého spolupracovníka R. Strykera. R.

Stryker byl už dříve ve styku s předními fotografy, kteří dávali přednost fotografii se sociální tematikou. Znal také emocionální účinky sociální a dokumentární fotografie. Najal šest fotografů, o nichž si myslel, že mohou splňovat jeho požadavky (W. Evans, D. Langeová, A. Rothstein, C. Mydans, B. Shahn). Během projektu, který trval od začátku roku 1935 do konce roku 1942, se vystříдалo ve Strykerově týmu asi 30 fotografů (např. R. Lee, G. Parks, J. Vachon, J. Delano, J. Collier jr., P. Carter a další). Fotografický styl projektu byl ovlivněn především dvěma silnými osobnostmi, Walkerem Evansem a Dorotheou Langeovou. Ti vytvořili během projektu svá životní díla. Evans se zaměřoval na dokumentaci životního prostředí a architektury. K dokonalé kresebnosti ke své práci využíval velkoformátové kamery ve stylu Bradyho, Atgeta a Westona. Langeová vynikala výjimečným pochopením pro psychiku lidí a jejich složité životní situace.

Se vstupem USA do druhé světové války dostal projekt jiné jméno – Office of War Informations – a také jiný program. Ve válce musela propaganda ukazovat, jak jsou Spojené státy silné a ne jaké mají Američané potíže. V r. 1948, kdy FSA zanikl, byla snaha pořízené dokumenty zničit, aby nemohly být použity pro komunistickou propagandu.



*Crossroads Store, D. Lange (Alabama 1937)*

## 9. TOTALITNÍ REŽIMY

*„V reálnosti a pravdivost je morálnost fotografie.“ Karel Teige*

Hitlerův *Mein Kampf* (1924) předznamenal děsivé události v Evropě. V tomto vývoji sehrála významnou roli fotografie i film jako nástroj propagandy. Fotografie vyzdvihoaná pro její reálnost a především pravdivost zcela oklamala důvěřivou společnost. Společně s filmem se stala zbraní moci. Zneužití těchto prostředků využily hlavně totalitní režimy (komunismus, nacismus). Od r. 1933 dostali nacisté v Německu veškerý tisk a novinovou fotografii pod svou kontrolu a začali ji systematicky zneužívat. Přerušil se progresivní vývin umění a fotografie. Umělecké experimenty byly nevítané, svobodný projev byl prakticky znemožněn. Představitelé nových směrů opouštěli zemi (téměř všechny osobnosti z okruhu Bauhausu). Do čela ministerstva národní osvěty a propagandy Hitler jmenoval J. Göbbelse, který se netajil záměrem nejen obyvatelstvo pro novou vládu získat, ale naprosto jej v její prospěch zmanipulovat. Dalším krokem ve prospěch německého národa byla „očista německého tisku“. Nacisté vytvořili seznamy pro režim nepohodlných fotografů, kteří do té doby spoluvytvářeli fotožurnalismus v zemi. Na seznamu figurovali A. Eisenstaedt a E. Salomon. Kampaň měla za hlavní cíl vytlačit Židy a cizince, kteří byli následně postiženi zákazem výkonu povolání, pronásledování, vyhnání ze země, v některých případech zavraždění. Salomon r. 1933 emigroval do Haagu, nacistům ale neunikl, byl zatčen a i s rodinou r. 1942 deportován do Terezína a odtud do Osvětimi, kde byl o dva roky později spolu s manželkou a synem zabit. Stejně jako Salomon a Eisenstaedt byli pronásledováni Felix H. Man, Nachum (Tim) Gidal, Martin Munkácsi, André Friedman (R. Capa). Nacistické pojetí fotografie plně využilo do té doby vyvinuté formální principy. Reportážní fotografie využívaly mírného jakoby malířského efektu. Silně působily prostředky nové věčnosti (dynamické rozvržení obrazu, intenzita vedení pohledu, zdůraznění detailu i celku). Tyto prvky dohromady vytvářely pocit síly a moci německého národa. Přestože antisemitská propaganda nebyla v té době ničím novým a byla patrná v dřívější historii, nyní mohla zapůsobit účinně



*Leni Riefenstahl při natáčení*

pomocí obrazu. K šíření propagandy byl využit také známý Berliner *Illustrierte Zeitung*. Ve fotopříbězích o Židech v ghettech se často objevovaly inscenované fotografie. K působivosti a požadovanému záměru přispěl nejen výběr obrázků a grafická úprava, ale rovněž popisky, které spoluvytvářely jednotu obrazu a textu. Mělo dojít k vzájemnému potvrzování a ujišťování pravdivosti. Tvůrcem, který působil jak na poli fotografie, tak filmu, byla Leni Riefenstahlová. Natočila pronacistický film *Triumf vůle* (*Triumph des Willens*). Tento film byl natočen jako dokument o prvním norimberském sjezdu vítězího národního socialismu. Monumentální oslava Třetí říše byla obrazem ještě více umocněna. Velmi působily proměny mas v geometrické tvary a celkové uspořádání akce. Z dnešního pohledu je těžké říci, zda kamera zachytila skutečně reálný průběh slavnosti, nebo zda se celé divadlo inscenovalo speciálně pro její film.

V roce 1936 vznikl dvoudílný film o berlínských olympijských hrách uvedený ve dvou částech – *Přehlídka národů* (*Fest der Völker*) a *Oslava krásy* (*Fest der Schönheit*). Režisérka v něm použila řadu progresivních technických postupů – pomalý pohyb kamery, podvodní záběry, filmování z ptačí perspektivy nebo naopak z podhledu (z díry vykopané pro tento účel v zemi), použila také tři druhy černobílého materiálu, každý pro jiný účel (agfa – architektura, kodak – portréty, perutz – záběry země, trávy). Výsledný snímek byl působivý a rozhodně nešlo o pouhé zachycení průběhu sportovního klání, nýbrž o dílo pracující důkladně s kamerou, střihem a hudbou. Dílo Leni Riefenstahlové je však poznamenáno tragickými událostmi v Evropě a pověst filmařky, která pracovala pro Hitlera, ji provázela prakticky po celý život. Veit Harlan rozpoutal antisemitskou nenávist ve filmu *Žid Süß*, který natočil podle literární předlohy Liona Feuchtwangera. V této době nevznikala v Německu žádná mimořádná díla, protože na poli filmu i fotografie působili lidé průměrní. Talentované osobnosti byly na seznamu nežádoucích.

Po Říjnové revoluci (1917) byla filmová tvorba v Rusku považována za jeden z nejdůležitějších nástrojů šíření nové komunistické ideologie, avšak její stav se v důsledku trvající občanské války nacházel v krizové situaci. Většina studií zastavila svou činnost. Zavírala se kina. Tento stav přetrvával až do znárodnění (1919). Existují paralely mezi diktaturou národního socialismu v Německu a bolševismem 30. let v Rusku. Komunismus pracoval s podobnými propagandistickými principy, i když méně usilovně a promyšleně. U zrodu jednotlivých socialistických států stál Stalin a jeho Sovětský svaz. Německá fotografie období nacismu zobrazovala silného německého jedince. Ruská fotografie vyzdvihovala kladné životní hodnoty. Do protikladu zobrazovaného „šťěstlí“ byl postaven kapitalista. Oba systémy patří mezi diktatury, proto srovnání není podle mého názoru zavádějící. V letech 1918-1919 začala výroba prvních agitačních filmů. V mnoha z nich byl vysvětlován význam rudé armády. Agitační filmy upevňovaly oddanost občanů (film *Srp a kladivo* režiséra Gardina a kameramana Tissého). Již několik týdnů po Říjnové revoluci byla v Petrohradě zřízena Státní

komise pro lidovou osvětu, v jejímž rámci vzniklo oddělení pro kinematografii s působností i pro fotografii. Pro tvůrce byly vytvořeny takové podmínky, v nichž umělecké a tvůrčí aspekty byly důležitější než komerce. Protože fotografii nebylo možné publikovat tiskem, došlo k zvláštní situaci, vytvořilo se „obrazové zpravodajství bez tisku“. Snímky informovaly o událostech v zemi, rozmnožovaly se fotograficky, skládaly do souborů, vystavovaly ve výkladních skříních, redakcích, v agitačních střediscích měst, armádě, promítaly se v kinech, v agitačních vlacích a lodích. Ve fotografiích vytvářených pro tento účel nešlo o obrazovou krásu, ale o fakta. Na základě Leninovy iniciativy byly zřízeny tzv. agitační vlaky, jejichž součástí byly vozy vybavené promítacími zařízeními. S pomocí těchto promítacích vozů byla pořádána bezplatná filmová promítání pro nejširší masy.



Plakát k filmu *Křižník Potěmkin* S. Ejzenštejna (1925)

## 10. FOTOGRAFIE V TISKU

Už v druhé polovině 20. let se stále častěji vyskytoval nový druh fotografického obrazu. Charakterizoval jej smysl pro dynamiku, zachycení pohybové scény a snaha o autentičnost. Z počátku byly snímky tématicky volné, do jednoty je spojoval až průvodní text. R. 1929 vyšel v Moskvě překlad knihy L. Moholy-Nagyho *Malířství, fotografie, film* (publikovaná v Německu 1925). Prvním významným fotografem v Rusku byl A. Rodčenko. Organizoval skupinu Oktábr s programem progresivní fotografie (konec impresionistické tradice, prosazení dynamického vidění fotografické montáže), která usilovala o politicky angažované umění. Fotoreportáž může odhalovat a propagovat, přesvědčovat i vychovávat. Pro psychologii čtenáře je příznačné, že věří v dokumentárnost fotografií a přitom často zapomíná, že je vytváří člověk s určitými ideovými i uměleckými názory. Podle přesvědčení může fotografie jednou zdůrazňovat, jindy stírat společenský význam jevu, zachycovat jeho podstatu nebo ji zkreslovat a vidět jen z určitého hlediska.

Vyzdvihována byla dokumentární fotografie. Ne vždy byl svými současníky Rodčenko pochopen. Mnozí se domnívali, že strmé úhly jeho záběrů, rozbití obvyklé kompozice není nic jiného než formální experimenty bez hlubšího obsahu. Dnes je zcela evidentní, že byl novátorem nejen v oblasti formy ale i společenského obsahu. A. Rodčenko, L. Lisickij, A. Gan přešli od volného výtvarného projevu k fotografii, typografii a filmu. Za Rodčenkovi následovníky jsou považováni B. Ignatovič a E. Langmann. Dalšími významnými fotografy této éry byli Arkadij Šajchet a Max Alpert, kteří se stali zakladateli vícezáběrových reportáží. Nejznámější byla jejich práce *Rodina Filippových* – 52 fotografií vyprávělo příběh



Titulní strana časopisu Berliner Illustrierte Zeitung (1929)

dělníka a jeho rodiny. Fotoreportáž byla otištěna v novinách německých komunistů Arbeiter Illustrierte Zeitung (založeny r. 1929) a setkala se na počátku 30. let s velkým ohlasem v Německu i dalších evropských zemích. Vedle významné společenské role sehrála také

důležitou roli jako první významné dílo, které dokázalo rovnocennost a velké potenciaální možnosti vícezáběrových reportáží, sérií a fotofejetonů. Nejlepší díla ztvárnila sovětská reportáž ve 20. a 30. letech (P. A. Ocup, A. P. Šterenberga, A. Šajchet, G. Zelma). Po ilustrovaném týdeníku Ogoňok (založen 1923) se fotografii začal věnovat také ilustrovaný časopis SSSR Na strojke. Hlubotisk umožňoval nápaditě členit plochu dvojstránek a sazbu s fotografiemi uspořádat do netradičních kompozic.

K autorům této doby v Německu patřil Wolfgang Weber. Erich Salomon koncem 20. let zveřejnil záběry nepozorovaně pořízené během soudního procesu. Jeho fotografie byly úspěšné, ukázal jimi do té doby neznámou tvář oficiálních procesů. Divák na jeho snímcích spatřoval důležitá jednání politiků, právníků a dalších. Felix H. Man použil spojení více fotografií v celek (1929), pomocí něž tlumočil děj. Jednalo se opět o reportážní formu fotografie. Obrazový výraz fotografií německých autorů rozvíjel příběh a přitom události nejen zaznamenával ale i hodnotil a zaujímal k nim postoj. K autorům této doby se řadili i Otto Umbehr (Umbo), Alfred Eisenstaedt, Martin Munkácsi. Ve Francii to byli André Kertész, Henri-Cartier Bresson, David Seymour a Robert Capa. K rozšíření fotoreportáže přispěli také vydavatelé a redaktoři ilustrovaných týdeníků, kteří uvolňovali v časopisech potřebný prostor pro otisk (Ullsteinovo vydavatelství v Berlíně, Kurt Korff – vydavatel Berliner Illustrierte Zeitung, šéfredaktor Münchner Illustrierte Presse Stefan Lorant).

Úrodná půda pro tzv. creative editing vznikla na počátku 30. let v USA. Bylo to umělecké zhodnocení a seřazení fotografických materiálů použitých v publikacích a časopisech. Z iniciativy kameramana Willarda van Dykeho se r. 1932 vytvořila již zmiňovaná skupina fotografů f/64 (Weston, Adams, Cunninghamová a další). Pro velký zájem veřejnosti o vizuálně zobrazované události přivedl vydavatele na myšlenku vytvořit týdeník, kde by hlavní slovo měl obraz. V Evropě již podobné časopisy existovaly. Henry Luce chtěl vytvořit obrazovou podobu týdeníku Time a založil časopis s názvem Life (1936). Life proslul po celém světě. Na utváření fotografické reportáže v Lifu se podíleli významní fotografové z Evropy. Dále v Lifu nacházeli uplatnění fotografové, kteří získali zkušenosti právě v projektech FSA. Od založení týdeníku publikoval své snímky amerických měst a člověkem měněné krajiny Andreas Feininger. Od r. 1934 pracoval pro anglický časopis Weekly Illustrated a od r. 1938 pro Picture Post londýnský fotograf Bill Brandt. Do obou periodik vnesl novou fotografickou kulturu. Jeho obrazové dokumenty o důsledcích hospodářské krize patřily mezi významné sociálně kritické práce.

Druhá světová válka poskytla neobyčejně velké množství různých a přitom naprosto neobvyklých námětů. Mezi autory, kteří tuto tematiku zachycovali se zvláště silnou působivostí, patřil Robert Capa, Dynamika válečné fotografie jistě přinesla mnoho poznatků, jak zvýšit dramatickosti obrazové povídky.

Za války se reportéři stali válečnými dopisovateli (Baltermanc, Alpert, Garanin, Kudojarov,



Zelma). To pouze upevnilo tradici reportážní metody v Sovětské fotografii jako protiváhu proti aranžované fotografii, která našla poté v době prvního poválečného desetiletí široké uplatnění na stránkách ilustrovaných časopisů.

V Československu přinesl nový program v chápání fotografie a jejího poslání v tisku vydavatel, redaktor a fotograf týdeníku Světozor Pavel Altschul. Na předního fotoreportéra se vypracoval Karel Hájek, který je u nás považován za zakladatele fotožurnalistiky. Styl Hájkovy fotografie svou přímočarostí v mnohém připomíná Weegeeho. Jířů a Lukas patřili mezi významné evropské fotografy reportážního zaměření ve 30. a 40. letech. J. Voříšek byl jedinečným typem fotografa na dokumentaci nových civilizačních fenoménů.

*Titulní strana časopisu Life, fotografie P. Dorsey (1939)*



## 11. DOKUMENT

*“Objev je vidět to, co vidí každý a myslet tak, jak to nikoho nenapadlo. To je úhel pohledu.”*  
*Albert Szent-Gyorgy*

Fotoaparát stejně jako filmová kamera svádí k představě, že dokáže zprostředkovat „objektivní záznam reality“. Přesná hranice mezi uměle vytvářeným a skutečným děním neexistuje. Samotný obraz, působící autenticky, je vždy interpretací reality. Zejména promyšleným řazením obrazů vznikají vztahy, jež mohou zcela převrátit původní smysl (Ejzenštejn). Fotografie se proměňuje podle kontextu, ve kterém je vnímána (galerie, časopis, kniha...). Každá z těchto situací jí dává jiný smysl. Ve spojení s textem je vnímána spíše podle komentáře než podle samotného obrazu. Věcně se k problému vnímání fotografie vyjadřuje Godardův a Gorinův film *Dopis Jane* (1972).

Sílu filmového i fotografického dokumentu viděli dokumentaristé ve faktu, že použitím kamery nebo fotoaparátu je možné prožitek ze snímané reality zesílit. Filmový dokument tak chápali např. již dříve D. Vertov a později také francouzská „Cinéma vérité“ a mnoho dalších (anglická Free cinema, newyorští dokumentaristé 60.let).

První neorealisticke tendence vznikly už počátkem 40. let a přetrvaly do doby 50. let. Myšlenkovou a uměleckou stránku neorealisticke kinematografie formovala tvorba francouzských režisérů, zejména R. Claira, J. Renoira a M. Carného (tvůrci poetického realismu), také nesla vlivy ruských avantgardních tvůrců. Nesmazatelné stopy zde zanechala dokumentární fotografie. Tradice realismu se táhne v Evropě už od 20. let (nová věcnost) a vyvrcholila právě italským neorealismem. Pro filmy bylo charakteristické natáčení v reálech a důsledné využívání primární světelné reality. Doposud bylo neobvyklé využívání dokumentárního světla ve filmu a i sami dokumentaristé v převážné většině natáčeli ve stylu profesionálních konvencí. Kritický postoj k inscenovanému a zidealizovanému pohledu na skutečnost zaujaly také fotografie a film ve Španělsku. Pro 50. léta španělské fotografie a kinematografie je charakteristická právě dominantní tendence dokumentárního pohledu na skutečnost ovlivněná neorealismem. Patrná je také na fotografiích slavného španělského režiséra C. Saury. V jeho monografii, která vyšla až v roce 2002 a kde najdeme sbírku portrétů, snímků měst a španělského venkova, se mu podařilo zachytit historii Španělska. Jeho působení na poli fotografie není příliš známé, přestože se prezentoval na několika samostatných výstavách. V druhé polovině 50. let se pro něj fotografie stala okrajovou činností, svůj zájem zcela přesunul k filmu.

V 60. letech převzali od fotografů nový přístup v osvětlování také kameramani v západní Evropě. Došlo k úplnému vyloučení směrového světla s využitím odraženého a světla difuzního, které pokrývalo celou scénu. Mezi přední kameramany využívající postupů primární reality patřili především R. Coutard (věnoval se také fotografii), H. Decae, S. Vierny,

E. Richard... Film *Kronika jednoho léta* (J. Rouch 1961) je prvním a klasickým příkladem Cinéma vérité – nového dokumentu. Hlavní zásadou se stalo nazasahovat do skutečnosti, autenticky ji zachytit a do filmu autorsky vstoupit teprve při montáži a střihu. Dodnes většina kameramanů pracuje spíše s věrností realitě než s klasickým hollywoodským stylem. Filmaři „Cinéma vérité“ i angličtí zastánci „Free Cinema“ - svobodného filmu, točili převážně na černobílý materiál a často i na formát 16 mm, který ubíral na kvalitě filmovému obrazu.

V americkém avantgardním filmu došlo také ke změně. Odmítnutí uplatňování surrealistických a abstraktních principů předchozího období (M. Derenová, M. Menkenová, bratři Whitneyové, D. Crockwell, K. Anger) vyústilo v dokumentární hnutí New American Cinema, za jehož zakladatele se považuje J. Mekas. Filmy nejsou po formální stránce tak radikální jako filmy abstraktní a snaží se vyjít vstříc publiku uplatňováním narativních prvků, radikální však zůstávají v opozici k Hollywoodu a komerčnímu postoji. Došlo zde k zajímavému prolnutí filmu hraného s filmovým dokumentem, přičemž nejvýraznějším rysem zůstala autenticita (Cassavetes). Yoko Ono s J. Lenonem, G. Corso, D. Higgins, S. Sontagová, J. Genet – všichni natáčeli filmy a lze je řadit do filmového undergroundu 60. let. Úzce s filmovou avantgardou spolupracovali také J. Kerouac, A. Ginsberg, C. Oldenburg, J. Cage. Tvorba J. Mekase se dostala do širšího povědomí uvedením snímku *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (Medituje na poušti nad okamžiky svého minulého života). Jedná se o více než dvouhodinovou montáž jeho deníkových záznamů z let 1969-1984. Subjektivním přístupem se vyznačovala také filmová tvorba S. Brakhagea, která dodnes patří mezi jeden z neoriginálnějších projevů americké nezávislé scény. Za svou tvůrčí dráhu natočil Brakhage téměř 400 krátkých, často několikaminutových snímků (nejkratší snímek má 9 s. nejdelší 4 hod), většinou se jednalo o němé, čistě vizuální kompozice. Patřil mezi průkopníky klipové obrazové techniky, která se později rozmohla v televizní sféře, zejména v oblasti hudebního průmyslu. Mezi jeho následovníky můžeme řadit např. M. Scorseseho, D. Finchera nebo O. Stonea. Využívání neorealistickeho přístupu, dekompozice, detailu, metody opakování a později také převzetí „hlavní role“ - tak by se v krátkosti dal shrnout jeho rukopis. Ve svém díle *Songs* (1964 –69) např. náhodné záběry z ulice a vodní hladiny kombinoval s jednolitou zelenou plochou za doprovodu Brahmsovy Třetí symfonie a to vše v dokonalém rytmu. Dalším zajímavým filmem byl *Sirius Remembered* (1959), který zachytil proces rozkladu mrtvého těla Brakhageova psa.

Nové obrazové metody začali aplikovat v obou médiích současně také R. Frank a W. Klein. Kniha *The Americans* (R. Frank), vydaná r. 1958, dodnes zůstala jednou z nejzásadnějších v dějinách fotografie. Svoji stavbou připomíná filmové vyprávění odvíjející se podle pečlivě promyšleného scénáře. Opakováním některých motivů (americké vlajka), Frank dosáhl určité rytmizace, která knihu dělí na několik částí. Právě opakování je jedním z důležitých prvků filmové skladby a umožňuje divákovi snadnější orientaci. Film *Pull My Daisy* (1959),

který natočil R. Frank ve spolupráci s A. Lesliem, vynikl hlavně svou autentičností, která byla ostatně charakteristická i pro jeho fotografie. Jedná se o hraný film z beatnického prostředí propojující prvky inscenace a improvizace tak dokonale, že je často mylně považován za dokument. Tento snímek získal místo ve filmových dějinách a patří k výrazným projevům hnutí New American Cinema. Poté, co obdržel Second Independent Film Award, publikoval Frank knihu s texty J. Kerouaca doplněnou svými fotografiemi z tohoto filmu. Tato kniha byla rovněž doplněna fotografiemi z filmu J. Cohena. Po návratu k fotografické tvorbě si technické kvality snímků cenil stále méně. Začal využívat kombinací jak filmových tak fotografických negativů. Místo výběru jediné dokonalé momentky sestavoval koláže. Tímto způsobem vytvořil ze záběrů svých filmů plakát pojmenovaný *Mute/Blind* (1989). Mezi jeho nejpozoruhodnější a zároveň nejosobnější filmová díla patří *Rozhovory ve Vermontu*, v němž Frank a jeho děti hovoří o minulosti, na kterou vzpomínají nad jeho fotografiemi.

W. Klein, autor knihy *Life is Good and Good for You in New York*, dospěl k obdobné skladbě fotografií již dva roky před knihou *The Americans*. Režisér F. Fellini byl touto knihou nadšen a pozval Kleina ke spolupráci při natáčení svého filmu *Cabiriiny noci* (1957). Klein využil svého pobytu pro vytvoření knihy *Rome* (1958). Portrétoval zde také řadu osobností (Fellini, Zavattini, Moravia a další) Principy filmové montáže uplatnil i v této knize. Najdeme zde např. dvě naprosto rozdílné fotografie na jedné dvojstraně - tímto střetem obrazů dosahuje velmi expresivního účinku. Důležité je zmínit, že komentář ke knize vedle Kleina psal filmový režisér P. P. Passolini. Ve své fotografické práci vyvinul svůj vlastní expresivní styl vyznačující se např. přesahem objektů ze záběru, výraznou kontrastností, často velmi tmnými odstíny, zrnitostí a širokoúhlým záběrem - tedy postupy, které byly blízké i tvůrcům nové vlny. Při fotografování se neostýchal lidi provokovat a režijně vést - dalo by se říci, že s nimi pracoval jako s herci. Tímto stylem práce se naprosto rozcházel s principy poválečné fotografie. Během Kleinových tří návštěv Sovětského svazu v letech 1959-1961 vznikla další kniha *Moskva* a poté kniha o Tokiu. W. Klein ve svém prvním krátkometrážním filmu *Brodway by Light* (1958) zůstal věrný tématu své první knihy, pouze začal využívat barvu. Barvu ve fotografii později využil také ve svém souboru expresivních fotografií z pláží. Při natáčení filmu *Zazie v Metru* spolupracoval s L. Mallem jako výtvarný poradce. O C. Clayovi natočil tři netradiční krátkometrážní dokumenty. Vedle dokumentární tvorby se věnoval také módní fotografii, kde uplatňoval stejné principy tvorby. Přes vysokou úroveň módních prací zůstala pro něj tato oblast spíše okrajovou záležitostí. Natočil film z prostředí módy, reklamy, televize a tisku - *Kdo jste, Polly Magoo?* (1966). Spolupracoval s Godardem, Ivensem, Lelouchem, Resnaisem a dalšími na



W. Klein při natáčení filmu *Mesiáš*

filmu Daleko do Vietnamu (1967). Do problému s cenzurou se dostal se svou celovečerní politickou satirou Mister Freedom (1968), který už předjímá principy postmodernismu. Natočil také dokumenty o hnutí černých panterů v USA, o Nashvillu, hlavním městě country music, o zpěvákovi Little Richardovi.

Robert Frank se stal vzorem a učitelem americkému fotografovi, výtvarníkovi a filmaři Chrise Fелverovi. Je to autor spjatý s kulturou beat generation. Jeho rozsáhlé fotografické publikace shromažďují dokumentární portréty osobností nezávislé kulturní scény. Nejobsáhlejší je jeho kniha Význam bytí obsahující 421 portrétů umělců (W. S. Burroughse, J. Cagea, N. Mailera, N. J. Paika, Patti Smith.....). Vychází z tradice dokumentární tvorby a osobnosti zachycuje v reálném prostředí bez jakýchkoli manipulací. Tento postup



*Long Beach, California, R. Frank (1955)*

se zpětně promítá i do jeho filmové tvorby, ve které se zabývá stejnou oblastí - portrétem. Pro zachycení skutečné autenticity při své práci absolutně vylučuje přítomnost tvůrce jako „manipulátora“. Mezi jeho filmová díla patří např. dokument ze setkání významných osobností beatnické generace 15 let po smrti J. Kerouaca, který pojmenoval West Coast „Beat and Beyond“ (1984). Mezi jeho další snímky patří rovněž John Cage: One Seven – zachycující v jediném záběru umělcovu performaci. Obdobný postup uplatnil také v History of The Airplane (2002) – zde se jedná o kritickou báseň reagující na události z 11. září přednesenou L. Ferlinghettim, kde kamera snímá v jediném detailu jeho tvář, přes kterou se v jednom okamžiku prolíná obraz letících ptáků. Výjimečný je také jeho dokument o jazzovém klavíristovi – Cecil Taylor: All The Notes, jehož natáčení se protáhlo na 10 let. Fелver zde využil celou řadu originálních postupů – vedle dvojexpozice např. prostorovou montáž a v jedné části je obraz rozdělen do čtyř na sobě nezávislých rámců.

Dokumentární přístup prosazoval ve filmu i fotografii také G. Parks. V druhé polovině 60. let, kdy už byl uznávaným fotografem časopisu Life, začal natáčet filmy, ve kterých se objevila témata (rasismus) i styl jeho fotografického dokumentu. Jeho první film Strom poznání (1968), vycházející z jeho autobiografie, byl podmanivou esejí o jeho dětství v Kansasu, ale nebyl příliš atraktivní pro diváky navyklé na dynamickou podívanou. Tento komerční požadavek naplnil ve svém dalším filmu Detektiv Shaft (1970). Po několika dalších podobných filmech se vrátil k osobnějším tématu snímkem Leadbelly (1976), životopisem bluesového zpěváka, který se stal významným filmem v krátkých dějinách nového černošského filmu.

V české filmové tvorbě vnesl radikální změnu v osvětlování kameraman J. Kališ v polovině 60. let. Jeho styl zůstal věrný neorealismu - zachoval směr, logiku i charakter světla, avšak nenápadným dosvětlováním si vytvořil vlastní nezaměnitelný rukopis, který je patrný především v kvazidokumentárním díle o holocaustu ...a pátý jezdec je Strach (1964, režie Z. Brynych). Za jádro československé nové vlny se obecně považuje ročník profesora O. Vávry, který absolvoval roku 1962 (V. Chytilová, E. Schorm, J. Menzel), spolu s nimi se v letech 1963 – 65 k režírování celovečerních filmů dostávali i dřívější absolventi M. Forman (Konkurs, Černý Petr, Lásky jedné plavovlásky, Hoří, má panenko), J. Jireš (Křik, Valerie a týden divů), J. Němec (Démanty noci), výjimkou se v tomto směru stali ještě starší F. Vlácil (Markéta Lazarová), V. Jasný (Všichni dobří rodáci) a K. Kachyňa (Kočár do Vídně). Mezi nejstarší členy patřil ojedinělý tvůrčí tandem J. Kadár a E. Klos. V. Jasný se od dob svých studií na FAMU intenzivněji zabýval také fotografií a to především díky K. Plickovi. Svůj soubor fotografií vlastních prožitků, dalo by se říci deníkových záznamů pojmenoval Strom života. Vedle fotoaparátu využíval také videokamery k dokumentaci při natáčení svých filmů. Duch času (s upřesňujícím podtitulem Mezi fotografií a filmem), je nedávno vydaná monografie J. Šajmoviče, který patří ke stejné generaci. Jeho sociální fotografický pohled nejprve nesl vlivy neorealismu a v 60. letech byl patrný odklon k subjektivnějšímu pojetí.

J. Toman od roku 1962 pracoval jako samostatný výtvarník. Věnoval se hlavně fotografii, fotomontáži a animovanému filmu a za některé obdržel mezinárodní ceny (O Čtverečce a Trojúhelníčkovi – 1965, Ptáci Koháci -1965). Jeho prvním fotografickým cyklem je soubor ze 40. let s názvem Staré Pardubice. Byl jeden z prvních českých představitelů konceptuálních tendencí a happeningů. V jeho dalších fotografiích jsou již patrné vlivy filmového neorealismu a zejména díla Josefa Sudka, jemuž asistoval při fotografování Prahy panoramatické. Svůj rukopis si vytvořil především v oblasti dokumentu, který fotil



*Jiří Toman*

panoramatickým fotoaparátem. Na jeho snímcích se objevuje venkov, krajinné motivy s opakujícím se horizontem, osamělými siluetami lidí a stromů, dopravními prostředky, mořské pláže, různé světelné nálady (odlesky, protisvětlo, noční pouliční osvětlení). Některé fotografie připomínají filmové záběry z Vertovova Muže s kinoaparátem, jiné současný subjektivní dokument.

Na motivy pěti fotografických cyklů slovenského fotografa M. Martinčka natočil originální



Košíkář, M. Martinček (60. léta)

černobílý film jeden z představitelů slovenské nové vlny D. Hanák - *Obrazy starého světa* (1972). Tato dokumentární výpověď o životě starých lidí v odlehlých horských oblastech Liptova se stala významným kinematografickým dílem. V době svého vzniku se Hanák dostal do střetu s tehdejší cenzurou (trezor-nežádoucí). Dílo bylo považováno za provokativní pesimistickou fikci, vymykající se socialistické skutečnosti. Snímky (portréty starých horalů), které byly impulzem k natočení filmu, jsou funkční součástí scén vytvořených kamerou a rozhodně nezastávají pouze vedlejší úlohu. Kamera důsledně dodržuje styl Martinčekových fotografií. Síla těchto

statických obrazů (fotografií) je ve stříhové skladbě svým účinkem naprosto srovnatelná s filmovým obrazem. *Obrazy starého světa* jsou rozděleny do několika kapitol. Každá část se věnuje jiné postavě. Cílem sdělení se stalo svědectví o životě člověka na okraji společnosti. *Obrazy starého světa* v neposlední řadě znásobily svou sugestivnost i hudbou (G. F. Händel) a způsobem snímání (kameraman A. Hanúsek).

Většina fotografií newyorské fotografické scény 60. a 70. let nesla větší či menší vlivy filmu. Například v dílech D. Arbusové najdeme mnoho vztyčných bodů s Warholovými *Chelsea Girls* (1966), „...avšak její fotografie si nikdy nepohrávají s hrůzou, nevyužívají ji k pobavení, nenabízejí žádnou příležitost k výsměchu ani žádnou možnost si podivné typy zamilovat.“<sup>15</sup>

Centrum filmu a filmových studií – Hollywood, mělo zásadní vliv na tvorbu fotografa R. Gibsona. S trochou nadsázky můžeme říci, že jeho fotografické „výřezy“ skutečnosti se svou intenzitou vyrovnají síle detailního filmového záběru. Během jeho středoškolských studií účinkoval v několika filmech významných režisérů - A. Hitchcocka, N. Raye. Vliv na jeho tvorbu měla také D. Langeová, u které pracoval jako asistent. Roku 1966 se v New Yorku seznámil s L. Clarkem a především R. Frankem. S tím později spolupracoval na natáčení filmu *Já a můj bratr*. Své fotografie sestavuje do řad a knižních „fotorománů“. Mezi jeho nejznámější a stále doplňované série patří: *The Somnambulist* (Náměsíčník, 1970), *Déjavu* (Už viděno, 1972), *Days at Sea* (Dny umoře, 1974).

Náměsíčník, R. Gibson (1969)



Ovlivněna díly Warhola a Antonioniho natáčela 8 mm filmy také americká fotografka N. Goldin. Také její prezentace fotografií sestavených v řadě podle vzoru filmových sekvencí vyprávějí příběh jejího života. Představení obsahující více než 700 diapositivů uvádí dodnes s obměňujícím aranžmá a se stále novými motivy. Goldinová se s diaprojekcemi účastnila filmových festivalů doma i v zahraničí. Proslulou se stala její diaprojekce z roku 1981, kterou nazvala *Balada o sexuální závislosti* – název si vypůjčila z Žebrácké opery B. Brechta a Kurta Weila – a roku 1984 vyšla knižně. Také název jejího filmu *I'll be Your Mirror* (1995 - to je i název knihy a výstavy), natáčený formou interview s přáteli nakaženými virem HIV, je jak po obsahové tak formální stránce věrný jejímu fotografickému stylu práce. Roku 1993 se v Tokiu seznámila s fotografem N. Arakim a našla své působiště také tam. Podle vzoru obrazových kompozic Arakiho sestavila své fotografie do mozaikovitého souboru nazvaného *Tokyo Love*. Stejně jako Goldinová i Araki se ve svém díle soustřeďuje především na shromažďování obrazů a osobních prožitků (*Privat Diary*, 1996). Zdánlivě bez jakéhokoliv konceptu se zde objevuje směs aktů, pohledů na město, mraků atd. Nahromaděný fotografický materiál shrnuje pro srozumitelnost do „fotorománů“, které vytvářejí fiktivní příběh. Při prezentaci svých fotografií využívá také slideshow. Střídá zde melancholické náměty s ostře erotickými snímky a to vše v kontrastu s uklidňující hudbou.

Mnoho společného s tvorbou N. Goldin má také fotograf a filmový režisér L. Clark, který si v 70. letech získal pozornost šokující knihou *Tulsa* (1971) o mladých narkomanech a



*Bez názvu, L. Clark (1963)*



*Bez názvu, L. Clark (1963)*



*Bez názvu, L. Clark (1968)*

později další publikací *Teenage Lust* o dětech posedlých sexem a závislých na drogách. Ze tříletého focení skateboardistů se zrodil námět pro film *Kids* (1995) - jeho zatím nejlépe hodnocený film. On sám si však cení více svého nejnovějšího, vypjatě erotického a místy až pornografického filmu *Ken Park*, také proto, že se ze všech jeho snímků nejvíce podobá fotografiím ve zmíněné knize *Tulsa*. Pocit autenticity Clark umocňuje především svým dokumentárním přístupem a ačkoli nevyužívá expresivních obrazových postupů, tohoto efektu dosahuje především obsazováním neherců do dětských rolí.

V souvislosti s dokumentárním filmem bych chtěl zmínit ojedinělý dokument Ch. Freie *Válečný fotograf* (2001). Unikátním způsobem zde dochází k prolínání fotografie a filmu. Film, nejenom že se snaží vytvořit portrét známého válečného fotografa J. Nachtweye, ale zabývá se také otázkou etiky a morálních hodnot válečných fotoreportérů. Natočení





*New York City, Speedy and Barb, L. Clark (1968)*

tohoto dokumentu trvalo několik let. Prostřednictvím filmové kamery máme možnost sledovat Nachtweye při fotografování v terénu na různých místech světa přímo z jeho zorného úhlu a to díky kameře upevněné na jeho fotoaparátu. Tento způsob velice účinně vtahuje diváka přímo do centra dění a v některých momentech vyvolává až nepříjemně intenzivní zážitky. Jedním z těchto momentů je např. Nachtweyův pobyt v kosovské vesnici v době konfliktu, kde jsme svědky scény, při níž zoufalé matce přivezou rakev s mrtvým synem. Po této vyhocené scéně nám pak kamera umožní nahlédnout do redakce časopisu

Stern, kde sledujeme výsledky a selekci Nachtweyovy fotografické práce. Vzniká zde zajímavá komparace dojmů vyvolaných fotografií a filmovou kamerou, která snímá situaci komplexněji a objektivněji.

S válečnou fotografií je spojen také film S. Spielberga *Zachraňte vojína Ryana* (1998), kde zásadní roli sehrála obrazová stylizace kameramana J. Kaminského. Úvodní bojová scéna vyloďení spojenců v Normandii se svou intenzitou a dramatičností řadí na úroveň Capových fotografií ze Dne D. Stylově se kamera záměrně drží dobových válečných dokumentů. *Speciálně pro tento film nechal Kaminski vyrobit zvláštní objektivy, jejichž vlastnosti se podobaly těm, které používali reportéři za druhé světové války - použil tzv. bleach bypass, takže výsledný obraz získal téměř monochromatický nádech a na povrch vystoupila struktura filmového materiálu. Dalším osobitým elementem je tzv. shutter, díky němuž působí dynamické záběry stroboskopicky trhaným dojmem, což je obzvláště patrné při explozích, rychlých pohybech, běhu apod.*<sup>16</sup> Ve snaze o expresivní zachycení bojových scén se kameraman stává „jedním z vojáků“. Na objektiv mu dopadají kusy bahna, vody, krve. Technická kvalita obrazu ustupuje do pozadí - přesně v duchu Capových fotografií (pohybová neostrost, zrnitost, kontrast...). Na závěr si neodpustím citát R. Capy: *Nejsou-li tvoje fotografie dobré, nebyl jsi dost blízko.*<sup>17</sup>



*Omaha Beach, R. Capa (1944)*



*Zachraňte vojína Ryana, S. Spielberg (1998)*

## 12. MÓDNÍ FOTOGRAFIE

Rozvoj meziválečného filmu ve 30. letech, kdy hollywoodská studia vytvářela „kult hvězd“, zapříčinil vznik nového stylu v portrétní a módní fotografii – tzv. „glamour“ pojetí. Snímky se vyznačovaly umělými dokonalými „světy“ s mystickou atmosférou. Portrétované hvězdy byly pomocí úhlu záběru a důmyslné práci se světlem idealizovány (C. Beaton). Fotograf R. Corbeau pořizoval záběry filmových hvězd přímo při natáčce (byl přítomen u více než 160 filmů), při němž využíval filmového nasvícení a dekorací. V poválečné fotografii se vedle stále rostoucího zájmu o reportáž začal stejným tempem rozvíjet také výtvarně-



*Carole Lombard, O. Dyar (1932)*

stylizovaný obraz. Význam módní a reklamní fotografie, kde se právě stylizace uplatňovala v největší míře, ještě vzrostl. V USA, kde válka nedoléhala tak intenzivně, se tyto tendence objevily již v polovině 40. let. Publicita filmových hvězd stále stoupala, hlavně díky záplavě obrazových časopisů. Toto období se stále neslo v duchu glamour.

Od konce 40. let se tvář módní fotografie měnila. Stylizované obrazy postupně nahrazovaly živé momentky z městského prostředí (M. Munkácsi - ten už ve 30. letech, R. Avedon, I. Penn, D. Bailey, v 60. letech - W. Klein, L. Faure, F. Horvat, J. L. Sieff). Technická kvalita snímků už zde přestávala hrát hlavní úlohu. O prosazování živého dokumentárního stylu se také velkou měrou zasloužil A. Brodowitch, dlouholetý umělecký ředitel modního časopisu Harper's Bazaar, pod jehož vedením začínal právě R. Avedon. Dokumentaristický přístup najedeme hlavně v jeho pracích ze 40. a 50. let, kdy fotografoval pouliční scény. Je přímým pokračovatelem stylu, který naznačil M. Munkácsi. Z fotografií, které vznikaly v Harlemu nebo italských čtvrtích, je cítit radost, pohyb a energie. Najdeme zde odkazy k surrealismu a filmu. Zdánlivá spontánnost modelů je dopředu pečlivě budována – uplatňování přístupu filmového režiséra. Fotografie, při níž modelka bojuje s neodbytnými paparazzi, připomíná záběry ze slavného Felliniho filmu *Sladký život*. Snaha o zachycení pohybu prostupuje celým Avedonovým dílem. Dokládá to i jeho cyklus fotografií vytvořený pro časopis *Egoiste* – Průvodkyně stoletím. Avedon stylizuje modelku S. Seymour do mnoha podob módních výstřelků v průběhu dějin. V souvislosti s filmovým vlivem bych rád jako jeden z příkladů

vedl také fotografa S. Haskinse a jeho obrazovou povídku „Cowboy Kate“ (fotografie nahé modelky s kloboukem a kolty), ve které s originálním a humorným přístupem komentoval a parodoval záplavu aktů a filmů z divokého západu. Prosazování nového fotografického stylu se stalo lákadlem i pro autory, kteří se módním snímkům do té doby vyhýbali např. W. Klein.

*Reklamní kampaň pro Ch. Jourdan, G. Bourdin (1975)*



Do módní fotografie se začala být stále více promítána erotika. Proud takto laděné fotografie, za jejíž zakladatele můžeme považovat H. Newtona, D. Baileyho, G. Bourdina, J.L. Sieffa, se začal prosazovat již v polovině 60. let. Helmut Newton nikdy neskrýval vliv filmu na svoji fotografickou práci. Módní fotografie se pro něj stala prostředkem k vyjádření vlastního vnímání světa – nesnímal skutečný život, své světy vytvářel. Stejně jako film i Newtonovy fotografie umožňují divákovi uniknout ze všední reality, vzniká zde prostor pro sny a přání. Na jeho fotografiích lze najít přímé citace slavných filmových děl. Jako příklad uvádím fotografii modelky prchající před dvouplošným letadlem. Zde se jedná o parafrázi scény z Hitchcockova filmu *Na Sever severozápadní linkou* (1959). Najdeme zde vlivy také komiksových filmů jako např. *Barbarella* (1967) R. Vadima – která přesně ztělesňuje typ silné neohrožené ženy, která se stala symbolem všech Newtonových fotografií. V jedné fotografii pro časopis *Playboy*, která vznikla v projekční místnosti v Los Angeles v domě H. Hefnera, použil záběr z filmu oblíbeného režiséra Stroheima. V místnosti je asi 12 nahých dívek, které sledují film promítaný na plátno, před nímž stojí nahá žena.

Jean-Loup Sieff se vedle fotografování módy a dokumentu zabýval také natáčením filmů, reklam a televizních pořadů. Kromě studia fotografie navštěvoval také kurs filmové režie na pařížské škole IDHEC. Ve svých módních snímcích prosazoval uvolněný styl naznačený W. Kleinem. Jeho snímky se odlišují od fotografií Newtona nebo Guy Burdina svojí decentností. Zajímavá je také jeho krátkodobá zkušenost z působení v agentuře MAGNUM.

Guy Bourdin vytvářel své snímky na základě dojmů z krátkých novinových zpráv. Proslavil se především šokující reklamní kampaní na obuv Jourdan, ve které kombinoval témata násilí a sexu. Jako příklad lze uvést fotografii, na níž jsou zachyceny růžové střevíce vedle kaluže krve a nakreslené siluety mrtvého těla – téměř brutální filmová scéna.



Komerčně úspěšný anglický fotograf David Hamilton proslul převážně svými akty dospívajících dívek. Jeho snímky se vyznačují jemnou kresbou a zrnitostí (soubory fotografií - *Sny mladé dívky, Věk nevinnosti...*). Zcela ve stylu svých fotografií natáčel také filmy (*Laura* -1979, *Léto v St. Tropez* -1981). Nejznámějším se stal snímek *Bilitis* (1977), který líčí první milostné zkušenosti žákyně internátu na Côte d'Azur. Film se stejně jako většina Hamiltonových fotografií utápí v romantických náladách a nepříroze- né erotice. Hamilton ve svých impresionistických dílech balancuje na hranici kýče.

B. Rheimsová, H. Ritts, E. von Unwerth, P. Lindbergh utvářeli podobu módní fotografie na počátku 90. let, v jejich tvorbě již nejsou patrné hranice mezi módní, reklamní a erotickou fotografií.



*H. Newton fotografuje pro Vogue (1967)*



*Na sever severozápadní linkou, A. Hitchcock (1959)*

Vliv filmového média nezapře také tvorba P. Lindbergha. Své snímky záměrně opatřuje filmovou atmosférou. Např. v jeho souboru *Smoking Woman* je patrný vliv němých filmů připomínajících kulturu starého Německa. Najdeme zde vlivy německého expresionismu a později také vliv neorealistického hnutí. Lindbergh sám přiznává, že se do jisté míry inspiroval také díly Vertova a Felliniho (8 1/2). Není náhoda, že se stal také vyhledávaným režisérem filmových reklam prestižních značek, kde spolupracuje jak s herečkami tak modelkami (S. Marceau, L. Evangelista, Ch. Turlington...). Mimoto se věnuje také volné filmové tvorbě – svůj první dokumentární film natočil v New Yorku v roce 1992. Účinkují zde slavné modelky (L. Evangelista, C. Crawford, N. Cambell, S. Seymour...), a proto nepřekvapí ani název filmu *Models – The film*. Později v Los Angeles natáčel v prostorách filmových studií Paramount videoklipy pro zpěvačku T. Turner (*Missing You*, 1996). Jeho půlhodinový dokument *Inter Voices* měl premiéru v Miláně v roce 2001 a poté se s ním prezentoval na filmových festivalech (Locarno, Edinburgh). Dalším „experimentálním“ filmem se stal film o slavné německé tanečnici a choreografce P. Bausch natočený pro britskou televizní společnost Channel 4, jež se stal zároveň impulsem k fotografiím. K dokonalému sloučení filmu a fotografie došlo při tvorbě kalendáře pro firmu Pirelli. Prvním neobvyklým krokem bylo rozhodnutí místo profesionálních modelek fotografovat začínající hollywoodské herečky. Po několikaměsíčním konkurzu bylo vybráno 12 hereček a 1 modelka. Umělý déšť, filmové kulisy, vítr a mlha to vše dotvářelo atmosféru snímků, které Lindbergh vytvářel v prostorách filmových ateliérů v Los Angeles. Snímky jako by dokumentovaly průběh reálného filmového natáčení. Jeho poslední fotografickou knihou, která vyšla v roce 2002, je kniha *Stories*. Kniha nám formou polaroidů, které Lindbergh používá pro kontrolu fotografické práce, sestavených v zajímavé montáži, vypráví své minipříběhy.



*Peter Lindbergh*

## 13. BARVA

Stejně jako rytmus v hudbě je i barva v kompozici díla považována za velmi expresivní. V barevném vyjádření má rytmus nejméně tolik možností jako v hudbě. Působení barev na člověka je přímé a spontánní. Jako výrazové složky filmového díla jsou barva i zvuk považovány za rovnocenné, i když je třeba připustit, že hudba vyvolává bezprostřednější emoce. Pokusy o nahrazení zvuku hrou barev pomocí speciálních aparátů (klaviatur) jsou známé již od 18. století. V kinematografii se postupně aplikovaly principy barevné fotografie, které roku vyvinul skotský fyzik J. C. Maxwell (1855). Dokázal, že se prakticky všechny přirozené barvy dají reprodukovat sloučením červeného, zeleného a modrého světla. Na tomto principu bylo sestaveno mnoho přístrojů různých vynálezců (chronochrome r. 1912, synechrome r. 1914). Pravděpodobně nejstarší dochovanou barevnou fotografií pořídil L. Ducos du Hauron již r. 1877. Skutečně použitelné byly však až autochromové desky bratří Lumièrů, jejichž výroba byla zahájena r. 1907. Přestože nešlo o ideální materiál, otevřel možnosti pro experimentování s barvou. Mezi první patřili fotografové jako E. Steichen nebo H. Kühn. Ve 20. letech začali využívat barevných světel také umělci na Bauhausu. Neznázorňující funkce barvy jako obrazového prvku rozvíjel abstraktní film 10. a 20. let. Tvůrci barevných abstraktních filmů jako A. Ginna a B. Corra, O. Fischinger nebo W. Ruttmann, se snažili o vyjádření hudebních principů v pohybu barev - tedy o jakousi „hudbu bez zvuku“.

Společnost Technicolor (založená 1922) v Bostonu vyvinula jednodušší systém barevného snímání pomocí filmové kamery, při němž naexponováním dvou kusů filmů různé barvy (oranžovo-červený/zelený) a následným spojením při promítání vznikl kvalitní barevný obraz, i když podání nebylo zcela věrné. K odstranění tohoto nedostatku přispělo zavedení tříbarevné kamery r. 1932. V roce 1935 zpřístupnil třípásový systém barevnou fotografii většině filmařů. Technicolor se nejvíce uplatnil v žánrech typu animovaný film, muzikál, historický film. Tyto tendence se rychle rozšířily do Francie a USA a ovlivnily mnoho tvůrců (V. Tatlin, M. Duchamp, W. Eggeling, H. Richter, M. Ray, O. Schlemmer, F. L. Wright, L. Moholy-Nagy, A. Calder). Druhá světová válka zabrzдила rozvoj barevné fotografie v Evropě. V těchto letech se pokrok barevné fotografie soustředil především do USA. Tato země byla posílena i mnoha emigranty z Evropy (E. Blumenfeld, E. Haas). E. Hass, člen agentury MAGNUM, pracoval mimojiné jako publicista pro časopis „Der Film“. Jeho kniha Dny stvoření (1971), vznikla při natáčení filmu Bible (J. Houston, 1964).

Díky popularitě kinematografie, jejíž barevná díla přitahovala stále více diváků, se výrazně urychlil výzkum barevných materiálů. Funkci filmových poradců často zastávali právě fotografové. Využívání možností barevné fotografie se projevilo v díle fotografa E. Elisofona, který spolupracoval s časopisem „Life“. Z tohoto důvodu byl přizván k natáčení snímku o Toulouse Lautrecovi (Moulin Rouge), aby navrhl barevné řešení filmu. Inspirován

Lautrecovým dílem navrhl scénu plnou zneklidňujících a dráždivých barev. Podobný postup uplatnil i Fellini v některých scénách ve svém filmu Řím. V USA se barevné fotografii věnovali také E. Weston a I. Penn. I. Penn se proslavil jak svými módními snímky, tak fotografiemi z cest po Peru, Číně, Indii a Turecku. Zvláště zajímavý je jeho snímek z býčích zápasů v Barceloně, v němž využil pohybové neostrosti k prolínání barev.

V této době si vydavatelé fotografických časopisů uvědomili zájem veřejnosti o barevné fotografie, a proto se tomuto odvětví začala věnovat zvýšená pozornost. Velké obrazové týdeníky prakticky po celém světě zavedly využití barvy pro oblíbené reportáže se zeměpisnou tematikou.

Jedním ze zajímavých experimentů s barvou před rokem 1968 je také film A. Vardové Šťěstí (1965).

*„V Červené pustině (1964) M. Antonioni rozvinul přesnou metonymii barev. Po většinu filmu je hlavní hrdinka sužována psychologicky a politicky šedivým a smrtícím prostředím městského průmyslu. Když se jí při několika příležitostech podaří vyprostit se z jeho sevření, Antonioni signalizuje její dočasnou nezávislost (a možnost uzdravení) jasnými barvami, detailem spojovaným se zdravím a štěstím nejen v tomto filmu, ale také v kultuře obecně. V jedné scéně se hrdinka pokouší otevřít si vlastní obchod. Šedé stěny jsou přerušované skvrnami zářivých barev (pokus o svobodu), ale tvary samotné jsou násilné, neorganizované, děsivé (upadnutí do neurózy). Celkově je použita komplikovaná soustava metonymií. Metonymie je jakýmsi filmovým těsnopisem. Detaily je možné zhustit do jednoho okénka aby tak vznikla nebývale bohatá výpověď.“<sup>18</sup>* Antonioni ovlivnil nejen vývoj barevného filmu (W. Wenders, S. Kubrick...), ale zanechal stopy také v barevné fotografii. Současná generace amerických tvůrců (P.-L. diCorcia, J. Wall, L. Sultan, G. Crewdson, J. Kurland...), která se hrdě hlásí k odkazu filmu, aplikuje podobné tvůrčí postupy. V barevné dokumentární fotografii lze společné prvky najít např. v díle A. Webba či V. Birguse.

Boquillas, Coahuila, A. Webb (1979)







*Bez názvu, G. Crewdon (2001)*



*The Valley, L. Sultan*



*Bez názvu, A. Gaskell (1998)*



*San Ysidro, California, A. Webb (1979)*



*Ike Cole, 38 let, P.-L. diCorcia (1990)*



*The Giant, J. Wall (1993)*

## 14. KONCEPT A INSCENACE

V konceptuální fotografii se rozhodujícím stalo vytváření obrazových sérií, konstrukce a využívání prvku opakování. Interpretaci reality vystřídala konstrukce inscenovaných světů. Ve svém souboru *Untitled Film Stills* se C. Shermanová zabývala tvorbou fiktivních fotosek.

Fotoska je druh fotografie, který prezentuje film veřejnosti a jejím hlavním úkolem je přilákat diváka. Je to svým způsobem druh reklamní fotografie. U filmů s přítomností filmové hvězdy, stačí zachytit portrét této „star“ a ta se stane dostatečným lákadlem pro většinu diváků. V jiné situaci se ocitají snímky jež nedisponují žádnými známými tvářemi ani věhlasným režisérem, v Americe je v 50. letech nazývali B pictures.



*Nepojmenované záběry z filmu z let 1977-80, C. Sherman*

Tvorbou takových snímků se zabývala právě C. Sherman. Při pohledu na jednotlivé fotografie jejího souboru je divák schopen pochopit a představit si děj, jelikož má neodbytný pocit, že už jej viděl. V souboru *Untitled Film Stills*, ale i v několika dalších sériích, je C. Sherman herečkou i režisérkou zároveň. Její černobílé fotosky vznikaly v improvizovaném ateliéru buď doma nebo na místech, kde přechodně pobývala. Některé fotografie jsou z interiérů, jiné fotografovala přímo v ulicích. Série začala vznikat v roce 1977, kdy přišla do New Yorku. Ve filmu, kterému se také Shermanová věnovala, uplatňuje podobné principy jako při fotografování. Její první film je z roku 1997 (*Office Killer*). Obdobným přístupem a řešením podobného tématu se vyznačuje také soubor fotografií E. Krystufekové – *Marilyn Speaking* (1997). Jedná se o sérii inscenovaných fotografií, kde na sebe autorka bere podobu ženských ikon a hraje si ze zavedenými klišé o hollywoodských stars. Fotografie v sérii o Marylin jsou provázeny textem. Nalezneme zde věty typu: „Jsem sexuální maniak, proto chci mít kolem sebe jen samé sexuální maniaky“, „Žiju život, na jaký by sis nikdy netroufl“ je napsáno na jiné práci této série.

Vytváření fiktivních příběhů, často se surrealistickým podtextem, bychom mohli nalézt také ve fotografických sériích D. Michalse. Pomocí řady fotografií vypráví obrazové příběhy, kde každý následující snímek rozvíjí děj předcházejícího – tato forma může připomínat kreslené comicsy. Uplatňování surrealistických postupů se projevuje především v obrazových zkresleních, zrcadla v zrcadle, fotografie ve fotografii. Fotosekvence využívá již od 60. let, ale teprve později je komentoval slovním doprovodem psaným přímo na fotografii. Tvorba fotosekvencí se v 70. letech dále velmi rozšířila (P.Cordier, Ch. Vogt, B. Plossu, Z. Mináčová).

Vlna inscenované fotografie se výrazně projevila také v Čechách. Díla autorů skupiny Epos (J. Horák, R. Košťál, F. Maršálek), Jana Saudka a dalších v sobě nezapřou filmovost. Za

inspirační zdroje mimo surrealismu a dalších výtvarných směrů můžeme považovat filmy Antonioniho, či autory české nové vlny V. Chytilovou (Sedmikrásky) nebo J. Jireše (Valérie a týden divů), kteří začali experimentovat s obrazovou formou. Posledně jmenovaný film J. Jireše vznikl na motivy „surrealistické“ pohádky V. Nezvala, který navazoval na tradici romantismu. Jednalo se o první český film, který se otevřeně inspiroval poetikou černého románu.

Zájem konceptuálních umělců o Muybridgea, Mareye a další fotografy 19. století, zabývající se „pohybobou fotografií“, dokazuje i dílo Sol LeWitta „Muybridge I.“. Důraz na stavbu celku, dokumentární přístup a fotografie řazené v sériích obsahuje také tvorba B. a H. Becherových. Vedle již zmiňované manželské dvojice jsou výraznými osobnostmi také manželé Blumovi. Práce žáků B. Bechera (A. Gursky, T. Struth, T. Ruff, C. Höffer...) dodnes ovlivňují dění na celosvětové fotografické scéně. Při srovnání přístupů obou škol zjistíme značné rozdíly. Oproti statickému a objektivnímu přístupu Becherových (vliv nové věčnosti 20. a 30. let) stojí pohybové, expresivní až chaotické série Blumových v naprostém protikladu (vliv kubismu, futurismu, dadaismu, happeningu, Fluxus..).

Vliv filmu se výrazně projevil v současné americké fotografii. Pro tuto generaci je charakteristická aplikace narativních principů, které jako první začala rozvíjet C. Sherman. Mladá fotografka J. Kurland ve svých fotografických souborech inscenuje doslova filmové záběry. Její práce s barvou, obliba dramatických přírodních scénérii, ztracené postavy v krajině, odkazují na záběry z filmů M. Antonioniho nebo W. Wenderse. Ve fotografii se

svým chápáním světa asi nejvíce přibližuje k tvorbě Nan Goldin. Jako jeden z příkladů uvedu fotografii s názvem Udělat šťastným (1998), na níž v pusté podzimní krajině pod dálničním mostem souloží dvojice v rezavém automobilovém vraku, tato scéna může připomenout filmy L. Clarka (Kids, Ken Park). Fotografka a generační vrstevnice Anna Gaskell pracuje obdobným



*Sheep Wranglers, J. Kurland (2001)*

způsobem. Její práce však mají blíže spíše k tvorbě C. Sherman. Její fotografie jsou opět pečlivě plánovány a inscenovány na základě předem připraveného scénáře, což z ní dělá spíše režisérku než fotografku. Následně jsou skládány do sérií, které mají výrazně filmový charakter. Její modely, převážně mladé dívky, hrají předem připravené role. Charakteristické pro její práci je také využívání neobvyklých perspektiv. Nežřídka se inspirovala literárními díly jako např. Alenka v říši divů L. Carolla, Frankenstein Mary Shelleyové... Sama autorka



*Bez názvu, G. Crewdson (2004)*



*Bez názvu, G. Crewdson (2004)*

přiznává spíše inspiraci filmem než poučení z dějin fotografického média. Velmi výrazné jsou barevné fotografie L. Sultana. Jeho práce se vyznačují dokonalou kompozicí, precizní prací s barvou a filmovým svícením. Neznámější jsou jeho fotografie z cyklu *The Valley*, kde dokumentoval natáčení pornografických filmů. Americká fotografka T. Barney fotografuje především v blízkém rodinném kruhu a její práce se vyznačují dokonalým citem pro barvu a kompozici. Obdobných postupů využívá také G. Crewdson, který ve svých fotografiích vytváří napětí mezi realitou a fikcí. Ve své práci posouvá hranice dokumentární fotografie vytyčené např. W. Evansem či G. Winograndem. Výjevy převážně z prostředí amerického maloměsta vyžadují pozorné čtení, protože na zdánlivě banální fotografii po důkladném zhlédnutí nalezneme detaily, které diváka znejistí a nutí k zamyšlení. Nejdůležitější pohnutkou v jeho tvorbě je vytváření filmových záběrů, kde redukuje narativní strukturu do jediného snímku. Některé snímky působí jako ze sci-fi filmu od S. Spielberga či filmu podle scénáře S. Kinga. Při prohlížení těchto fotografií si nelze nevzpomenout na D. Lynche, zvláště se mi vybavuje úvodní scéna z *Modrého sametu*. Pod zdánlivě spořádaným životem v malém městečku se začínají dít znepokojivé věci s fatálními důsledky.

Již od počátku 90. let fotografoval v Los Angeles v prostředí prostitutek a homosexuálů P. L. diCorcia. V tomto souboru začal kombinovat pojetí dokumentu s inscenovanou fotografií v dokonalém technickém provedení. Tomuto postupu je věrný i ve svém dalším souboru *Streetworks* (1993 – 2000), ve kterém fotografuje zdánlivě nezajímavé pouliční scény, které ale netypickým nasvícením pomocí bleskových světel dostávají až surreální charakter. Ve svém novém cyklu *Heads* – stejně jako v předchozích pracích i zde využívá momentu překvapení, neboť svou



*Naples, P.-L. diCorcia (1996)*

skrytou kamerou zachycuje filmově osvětlené tváře nic netušících kolemjdoucích. Posouvá zde hranice „fotografie z ulice“ naznačené již P. Strandem, W. Evansem nebo R. Frankem. Ve své podstatě se stal filmovým režisérem, aniž by musel pracovat s herci a komparzem. K proudu takto orientované fotografie se řadí také kanadský fotograf J. Wall.

Na rozhraní mezi dokumentem a inscenovanou fotografií se nachází také velmi zajímavý soubor fotografky S. Yokomizo – *Cizinec* (1999-2001). Autorka rozeslala dopisy neznámým lidem, o kterých věděla jen to, že bydlí v přízemí určitého domu a požádala je, aby pózovali v okně v dohodnutou hodinu. Je až pozoruhodné, kolik z oslovených bylo ochotno přistoupit na tuto hru. Při pohledu na snímky si nemůžeme nevzpomenout na slavný Hitchcockův film *Okno do dvora*. Na chvíli se ocitáme v roli fotoreportéra, který zahání nudu pozorováním lidí v protějším domě. Více než výrazem ve tváři jsou tyto portréty dotvářeny prostředím, jež dotyčného bezprostředně obklopují.



*Cizinec, S. Yokomizo (1999-2001)*

## 15. FILMOVÁ AVANTGARDA

*„Starý film je špatný, i když je dobrý, nový film je dobrý, i když je špatný.“<sup>19</sup>*

*J. Mekas*

*„Termín l'avant-garde je odvozený z francouzské vojenské terminologie osmnáctého století a v doslovném překladu znamená předvoj. Avantgarda nikdy nevzniká bezdůvodně, ale proto, aby vystoupila proti někomu nebo něčemu (akademismus). Velmi často avantgarda vystupuje proti publiku. Vnějšíkově lze avantgardní film většinou charakterizovat specifickým vztahem k výrazovým prostředkům, ať už se jedná o jejich zdůraznění (užití makrodetailů a neobvyklých rakursů kamery, nestandardní frekvence natáčení umožňující zrychlení, zpomalení a zastavení obrazu, optické deformace za pomoci předsádek změkčujících filtrů a speciálních zrcadel, využití negativu a zvláštních stříhových postupů, nebo naopak o jejich potlačení (Warhol). ...K avantgardním filmům je ale v některých zemích, především ve Francii, počítána i část oficiální produkce označovaná termínem semiavantgarda. Tento pojem se proto užívá jak pro označení děl z období němého francouzského filmu, německého expresionismu, tak i pro díla např. Godarda, Felliniho, díla české nové vlny atd. Jako semiavantgardní jsou označovány rovněž ruské filmy 20. a počátku 30. let (Vertov, Ejzenštejn, Dovženko)“<sup>20</sup>*

Pro tvůrce filmové avantgardy film již neplnil svoji funkci zobrazování děje, ale stal se výchozím materiálem pro nejrůznější experimentování. Někteří tvůrci využívali filmového negativu jako malířského plátna, jiní aplikovali princip fotogramu, poškozování emulze, pro jiné plnil funkci statického obrazu. Všichni se však snažili o jediné, aby film zbavili všech vlivů a aby fungoval nezávisle na ostatních uměních. Do jisté míry se jim to podařilo přestože vliv a metody fotografické práce zůstaly společné. Film se stal „prostorovým obazem“ pro R. Breera. Aplikoval zde stejné postupy jako ve své malířské praxi. Škrábáním přímo do emulze, pokrýváním filmového negativu barvou atd.. S. Brakhage ve svém filmu *Mothlight* (1963) využil filmový pás k tvorbě fotogramu. Na negativ pokládal např. křídla motýlů, květiny, atd. a pak jej kopíroval bez použití kamery. Obdobné postupy jsou známé již z M. Rayova filmového díla. Koláže se surrealistickými vlivy využíval ve svých dílech také režisér C. Linder. Stejně obrazové formy prosazoval ve fotografii J.-P. Sudre, který studoval filmovou režii, nejprve na Fotografické a filmové průmyslové škole, později pak ještě na Vysoké škole filmové. Ve filmu se mu však nepodařilo uplatnit. Přestože se abstrakce objevila i v dílech některých amerických krajinářů (E. Westona, A. Adamse), nejdále se v tomto směru pravděpodobně dostal M. White nebo také J. N. Uelsmann (fotomontáž). Většina těchto autorů zabývajících se fotomontáží po roce 1945 volila raději postupy v temné komoře oproti metodě lepení. Tyto snahy byly charakteristické téměř pro všechny tvůrce poválečné avantgardy. Jedním z bodů krystalizace abstraktní fotografie se stala německá scéna 50. let vytvořená okolo

O. Steinerta. Ten patřil k vůdčím postavám prosazujícím nejrůznější možnosti vývoje. Byl vedoucím členem skupiny Fotoform (P. Keetman, A. Lauterwasser, H. Hajek-Halke). Ve svých postupech navazoval na principy Bauhausu a M. Raye. Steinert se tak stal spoluzakladatelem školy abstrakce ve fotografii. K jeho následovníkům patřili H. Riebesehl, G. Gelpke, O. Klijn, G. Mangold...

Kolážovitý charakter fotografií mají také filmy autorské dvojice W. a B. Heinových. Kombinace a montáž políček různých filmových formátů, zdůraznění nedostatků filmového materiálu (prach, škrábance), následné zrychlené nebo naopak zpomalené částečně rozostřené promítání – to vše slouží Heinovým k dosažení svého cíle – zbavit film své „klasické“ funkce. Abstraktní tvorbou se zabývá již od 40. let také H. Smith. Metody jeho práce jsou velmi rozmanité – kresba přímo na filmový pás, využívání optické kopírky (50. léta), laboratorní trikové koláže (převážně fotografie kopírované jedna na druhou). Důležité je upozornit, že své pokusy vytvářel pod vlivem různých drog (heroin, kokain...) B. Conner do svých filmů vlepoval záběry ze starých poškrábaných týdeníků nebo kreslených filmů, zaváděcí filmová okénka. N. J. Paik např. ve svém filmu Zen for Film (1962) zobrazoval pouze světelné otisky, prach, škrábance na filmovém pásu. Poměrně nedávno, se objevil film, který se již zcela obejde bez figurativní obraznosti, využívající výlučně jen světlo a barvy - Flicker T. Conrada, Acid Man J. Cavanaugha.

Fotografii se svými „statickými“ filmy přiblížil také A. Warhol, který naprosto rezignoval na zobrození děje. Film v jeho podání plnil spíše funkci dvojrozměrného obrazu. Tuto redukci pouze na sluchové a zrakové vjemy využívali ve svých dílech také K. Jacobs, M. Snow, G. Landow.

V 50. letech se Warhol účastnil promítání experimentálních filmů S. Brakhage, G. Markopoulose nebo K. Angera. V letech 1963 - 1968 natočil nebo produkoval neuvěřitelných 650 filmů. Charakteristická je pro některé z nich extrémní délka (doporučuje promítat své filmy frekvencí 16 okének za vteřinu). Šestihodinový dokument Spánek (1963) či osmihodinový Empire (1964) naprosto popřel jakoukoli dynamiku filmového obrazu. Určitou souvislost s extrémním zpomalením zde měla i jeho závislost na drogách (Speed). Akce v jeho filmech byla omezena na nejjednodušší činnosti /spánek, jídlo/, které kamera

*Andy Warhol se svými herci, D. Bailey (1971)*



objektivně zaznamenala /Sleep, Eat/. Ve svém dalším tvůrčím období využil jistý druh stříhu, který provedl zastavením kamery (Chelsea Girls, 1966). Zde je nutné zdůraznit, že se jednalo o první film avantgardy využívající komerční distribuční síť. Byl založen na „multimediální“ projekci dvou filmových pásů souběžně (prostorová montáž). Šlo o třiapůlhodinový záznam života „superhvězd“. Poslední období jeho tvorby bylo poznamenáno vlivem P. Morrisseye, který se podílel zejména na smímku Flesh (1969) a Trash (1969).

Již zmíněný M. Snow, současný filmař, prozkoumal v sérii tří filmů potenciál pohybující se kamery a s ním souvisejícím úhlu pohledu. *„Vlnová délka (1967) trvající 45min nás zavádí od záběru dosti velkého newyorského podkroví v jeho celku nakonec až k detailu fotografie, visící na zdi na protější stěně velké místnosti. Centrální oblast (1971), Snowovo mistrovské dílo trvající déle než tři hodiny, nám podává obsesivní „mapu“ kompletní sféry prostoru, který kameru obklopuje ze všech stran. Snow pro svou kameru zkonstruoval servomechanismem kontrolovanou hlavu, umístil ji do skalnaté oblasti severního Québecu a způsoby jejího pohybu kontroloval zpoza hory. Kamera se snáší, víří, krouží, točí se dokola, naklání přičemž není vidět nic jen holá krajina, obzor a slunce.“*<sup>21</sup> Od roku 1967 vytvořil Snow také fotografické série, které jsou v analytickém zkoumání média fotografie srovnatelné s díly J. Dibbetse aj. Hilliarda. Například v „Authorization“ 1969 se nejedná pouze o autoportrét, ale tato série pěti barevných fotografií, umístěných na zrcadlo, také současně zachycuje proces svého vzniku. Autor postupně nasnímal autoportréty v zrcadle polaroidovou kamerou a snímky vždy připevnil na vymezené místo – na obdélník uprostřed zrcadla. Tento postup opakoval, takže zachytil několikanásobně obraz v obraze.<sup>22</sup> Zde se nabízí srovnání s filmem Ch. Nolana Memento.



## 16. MONTÁŽ

...*“Ve většině filmů je toho moc málo filmového a obvykle to bývá něco, čemu říkám „fotografie lidí, jak mluví“. Když vyprávíme ve filmu nějaký příběh, měli bychom se uchýlovat k dialogu jen tenkrát, když nelze postupovat jinak. Já se vždycky ze všeho nejvíc snažím najít filmový způsob, jak vyprávět příběh, totiž sledem záběrů a kousky filmů mezi nimi. Smutné je, že s příchodem zvuku kinematografie naráz ustrnula ve své divadelní podobě. Pohyblivost kamery na tom nemůže nic měnit. I když se kamera prochází po chodníku sem a tam, pořád to je divadlo. To má za následek ztrátu filmového stylu, a také ztrátu jakékoliv fantazie. Když se píše pro film, je naprosto nezbytné jasně oddělovat složky dialogu od vizuálních prvků, a kdykoliv je to možné, dát přednost vizuální stránce před dialogem. Ať se už s ohledem na rozvoj akce rozhodneme nakonec pro cokoliv, musí to udržet diváky bez dechu. Jestliže to všechno mám shrnout, lze prohlásit, že obdélník filmového plátna musí být nabit emocemi.“*

A. Hitchcock

Montáž umožňuje nejen obratné vedení narace, ale buduje také dramaturgii filmového příběhu, umožňuje emocionální zapojení diváků, ovlivňuje jejich pocity a vytváří napětí. V tvorbě A. Hitchcocka můžeme pozorovat současně příklad evoluce montážních forem v časovém rozmezí padesáti let dějin filmu i svébytnou encyklopedii technik a způsobů spojování záběrů. *„V USA se pro sestavování záběrů filmů používá slovo střih, zatímco v Evropě to je montáž. Americké slovo naznačuje proces zkracování, při němž je odstraněn nežádoucí materiál. A evropská montáž je už od německých expresionistů a Ejzenštejna ve 20. letech charakterizovaná procesem syntézy: film je chápán jako vybudovaný, spíše než sestříhaný.“*<sup>24</sup>

Za interpunkční prvky ve filmu můžeme považovat roztmívačky, zatmívačky, mezititulky (dodnes využívané), stíračky. Nejjednoduším typem je neoznačený střih. „Mrtvolka“, tak se nazývají ve filmu statické fotografie. Mezi nezapomenutelné využití fotografie ve filmu patří např. poslední záběr z westernu *Butch Cassidy and Sundance Kid* (G. R. Hill, 1969), *Nikdo mne nemá rád* (F. Truffaut, 1959), také v *Bonnie and Clyde* (A. Penn, 1967), scéna prohlížení fotoalba ve filmu *Smoke* (W. Wang, 1995)... V 60. a 70. letech filmaři některé staré formy zmodernizovali – barevné zatmívačky a roztmívačky (I. Bergman), nebo střih do prázdných kolorovaných okének (J. -L. Godard). Filmová okénka vnesená dovnitř záběru nazýváme prostorovou montáží. Tento postup charakterizuje řada různě velkých obrazů na jedné ploše. Důležitou roli zde hrají vzájemné vztahy jednotlivých rámců a logika řazení. Série těchto obrazů mohou připomínat fotografické sekvence. Tento způsob vyjadřování má dlouholetou tradici v malířství (Giotto, Courbet, P. Brueghel, H. Bosch), zmiňovanou již v úvodní kapitole. Ve filmu využil tohoto postupu již ve 20. letech A. Gance v *Napoleonovi* nebo v 60. letech tvůrce experimentálních filmů S. Van Der Beek, A. Warhol, Ch. Felper... V této

souvislosti je důležité zmínit také multimediální prezentace E. Radoka na Expu 67. Projekce se skládala ze 112 krychlí. Na každou z nich se dalo promítnout 160 různých obrazů. Takto složitá prostorová montáž byla v té době ojedinělá. Ve 20. století se tento princip uplatnil i v populární kultuře ve formě comicsu. Comics, fotografie a film jsou média vzájemně si blízká (sekvence) a ovlivňující se. S rozvojem digitální technologie se tento postup stává čím dál snazším. Tohoto principu využil za použití digitální technologie M. Figgis ve svém filmu Časový kód a později také ve filmu Hotel. Ačkoli výrazové prvky zcela převládají nad obsahem obou filmů, jedná se o originální přínosy.

Montáží fotografií vytvořila francouzská režisérka A. Vardová pozoruhodný film Cuba. Chris Marker, jeden z tvůrců nové vlny, nechal ve svém filmu Pařížský máj (1962) rozednívat město jen s využitím statických obrazů. Stejný postup použil také ve svém vědeckofantastickém filmu Rampa (1963). Tento film líčí sledem fotografií příběh muže, který předvídá svou vlastní smrt. Je zajímavé, že se tento snímek se stal inspirací T. Gilliamovi k natočení sci-fi 12 Opic (1995). Originálním a neobvyklým způsobem prezentace statických obrazů se vyznačuje i jeho další film Kdybych měl čtyři dromedáry (1966). Tento postup, kdy každá fotografie má v celkové skladbě své neměnné místo a přesně vymezený čas, se svým způsobem blíží skladbě fotografické publikace.

Stříhově neobvyklý je také úvod k Bergmannově filmu Persona, který svou formou připomněl spíše slideshow než klasický film. Je sestaven z rychle se po sobě střídajících fotogenických záběrů (pavouk, plamen svíčky, záběry z grotesky, střeva, krvavá ruka, hroty mříže...). Je zde namístě zmínit, že Bergman tento film natočil po těžké nemoci a tento halucinační úvod můžeme chápat jako promítnutí obrazových vjemů, které se člověku vybaví před svou smrtí.

Experimenty s montáží jsou charakteristické také pro videofilmy J.-L. Godarda. Jeho „fotografické koláže“ kombinují na jedné ploše detail, celek, různé úhly pohledu, malbu s fotografií atd. Prolínání těchto obrazů vytváří překvapivé vztahy v jedné rovině nikoli sledem obrazů za sebou. „*Například neobvyklé montážní postupy v Tady a jinde - koláž fotografie tehdejšího ministra zahraničí USA Henryho Kissingera, nahého ženského pozadí z porno-snímku a blikajícího nápisu KILL / KI SS/ INGER.*“<sup>25</sup> Zde si nelze nezpomenout na stejně provokativní fotomontáže J. Heartfielda. Již v úvodu zmiňované Godardovy Histoires du cinéma „...jsou nejen montáží historických filmových stylů, ale také historických událostí, osob a různých druhů umění (film, fotografie, malířství, kresba, sochařství...). Typickým příkladem je kombinace dokumentárního záběru mrtvých těl vězňů z koncentračního tábora v Ravvensbrücku z filmu Nacistické koncentrační tábory G. Stevense, záběr E. Taylor z melodramatu Místo na výsluní téhož režiséra, kde herečka sedí v plavkách u jezera, na svém klíně laská hlavu Montgomeryho Clifta a po chvíli od něj radostně vstává, a nakonec detailu, jednoho z výjevů Giottovy padovské série sakrálních fresek. Tuto intermediální koláž hudebně organizuje klíčová pasáž Hindemithovy

*symfonie Malíř Mathis.*<sup>26</sup>

Na stejném principu je vystavěn film L. Christanellové *Picture Again*, který je klasickým příkladem práce s tzv. nalezeným materiálem (found footage). Jeho autorka Linda Christanellová, umělkyně zabývající se zejména performancemi a instalacemi využila k tvorbě snímku několik scén z *Pojistky smrti* Billyho Wildera. Použitím vícenásobných expozic, kopírovala přes detail Barbory Stanwyckové záběry z jiných filmů, tím vznikla mnohvrstevnatá „fotografická“ koláž. V některých svých sériích využíval již hotový obrazový materiál také R. I. Baldessari, který ho následně zcela přehodnotil. „Tento postup se zřetelně projevil například u série *„A Movie: Directional Piece Where People Are Looking (1972 – 1973), kde byly použity filmové fotografie. Směr pohledů zobrazených osob zdůrazněný na fotografii namalovanou šipkou vytvořil konečnou skladbu celé kompozice. Ta měla tvar otevřené spirály, kde dějově zcela nesourodé fotografie vytvářely nový příběh.*“<sup>27</sup>

Pomocí fotografií sestavil filmový příběh také český dokumentarista Pavel Koutecký ve svém filmu *„O sportovci...aneb nejdostřkovanější z odstrkovaných.“* Základem filmu byl soubor fotografií Romana Sejkota, ve kterém po dobu jednoho roku fotografoval mentálně postiženého plavce. Obdobným způsobem vytvářela filmy také O. Bleyová (*Sincová panna*, 1977) nebo M. Havránková. Považuji za důležité zmínit, že O. Bleyová pracovala jako střihačka ve slovenském filmu (1952 - 1957). Zajímavé jsou její audiovizuální pásma, která sestavila z vlastních barevných fotografií a diapositivů - o Bratislavě (1979) a Vysokých Tatrách (1986).

Markerovým dílem byl také částečně ovlivněn mladý student na pražské AVU M. Pěchouček – současně malíř, fotograf a filmař. Jeho praktická diplomová práce (1998) nazvaná *Fotopříběh* pomocí specifické skladby snímků vybraných z rodinného archivu tlumočí příběh. Filmové storyboardy připomínají také jeho další práce (*Nádherná samota*, 1998, *Dlouhý štědrý den*, 2000). Některé své fotoseriály po vzoru Ch. Markera převádí na video (*Kouzelný mrakodrap*). Ve svém posledním cyklu 25 obrazů inspirovaných *Draculou* B. Stockera využil originálního intermediálního postupu. Obrazy namaloval na základě vytvořených fotografií, cyklus začíná i končí obrazy titulek, jeden obraz zde má dokonce formu filmové prolínačky. Nejméně obvyklá je však závěrečná prezentace, kdy na videu sledujeme autora jak na sebe klade jednotlivé obrazy v přesném řazení a to vše v hudebním doprovodu B. Hermanna (ústřední hudební motiv z *Hitchcockova Psychy*). Stejně postupy využívá ve své práci i studentka ITF Barbora Kuklíková, která slučuje formu dokumentu s inscenací. Fotografie jejího cyklu *City v cizím city* (2004), ve kterém mapuje život čtyř mladých cizinců v Praze, jsou složeny do ucelených sekvencí, v nichž využívá prvků opakování různých motivů a barev. Digitální techniku využil k tvorbě zajímavých koláží P. Smejkal (student ITF). Ve svém souboru nazvaném *Stars* (2005 – 2006) pracoval s historickými obrazovými materiály (koncentrační tábory), do kterých implantoval tváře známých osobností, převážně filmových hvězd. Tyto postupy jsou využívány také ve filmové tvorbě (*Forrest Gump*, 1994).



Sekvence z filmů 50. a 60. let kombinoval s fotografiemi a filmovými záběry z rodinného archívu také X. Gautier. Tímto způsobem vytvářel zajímavé koláže, kde filmový materiál natočený jeho otcem spojil do funkčního celku se sekvencemi ze známých mainstreamových filmů. Dodržel zde zásady filmové montáže, a proto se mu podařilo vytvořit kompaktní celek. V souvislosti s montáží zmíním také soubor fotografií dokumentaristy J. Hankeho – Pohledy z okna mého bytu. Síla těchto snímků je neodmyslitelně spojena s prezentací celku, kde každá fotografie má své neměnné místo. Celek má jinou vypovídající hodnotu než jednotlivé esteticky zajímavé momentky.

Kanadský filmový experimentátor M. Hoolboom ve svém díle *Public Lightning* (2004) jednu ze sedmi epizod zmiňovaného filmu sestříhal pouze z archívních záběrů a fotografií v kombinaci s hudbou P. Glasse. S osobností P. Glasse je také neodlučitelně spjata dílo G. Reggia. Montáž je v jeho „vizuálních básních“ zcela podřízena hudbě, jež sílu jednotlivých obrazů ještě znásobuje. Trilogie *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi*, *Naqoyqatsi* se vyznačuje především důslednou stříhovou rytmizací jednotlivých obrazů. Ve svém posledním díle (*Naqoyqatsi*) z větší části zužitkoval již existující obrazový materiál ze zpravodajských, sportovních, vojenských, instruktážních, animovaných filmů či televizních relací nebo reklam. Čerpal také z archívu pražského Krátkého filmu (záběry spartakiádních cvičenců na Strahově). Tyto obrazy následně deformoval (zrychlení, zpomalení, kolorování...) Celý film byl sestříhán v digitálním formátu a následně překopírován na filmový pás.



*Hotel, M. Figgis (2001)*



*Hotel, M. Figgis (2001)*

## 17. DOKONALOST FORMY

*„Fotografováním a zvětšováním povrchu věcí vyskytujících se v mém okolí jsem se snažil objevit to, co se skrývá za nimi.“<sup>28</sup> M. Antonioni*

Nový kinematografický fenomén – filmy s omezenou narací, nám místo zobrazovaného děje předkládají obraz. Divák je nucen obrátit svou pozornost od sledování akce k formálním prostředkům výstavby obrazu (kompozice). Enormní délka jednotlivých záběrů a jejich promyšlená kompozice si vyžaduje stejné vnímání jako statické obrazy (fotografie). Tyto filmy poskytují snazší orientaci divákům navykých na vnímání moderního umění než klasických filmových děl.



Výkřik, M. Antonioni (1957)

První stopy tohoto „vizuálního přístupu“ bychom ve filmu našli již v dílech M. Duchampa či R. Bressona. Principy naplno rozvinul M. Antonioni, který má dodnes mnoho následovníků. Jedním z nejdůležitějších prvků, který hraje v tomto druhu filmů významnou roli, je zmíněná kompozice obrazu a to

zvláště ve spojení s liduprázdnou krajinou či mořským horizontem. Do popředí se dostává důsledné uplatňování hloubky obrazového pole. Ve fotografii můžeme připomenout japonského fotografa S. Uedu, který proslul právě snímky osamělých postav na písčinych horizontech (Sand Dunes). Vizuální podmanivost pouštní krajiny využil také M. Antonioni ve filmu *Zabriskie Point* (1970). „Antonioniho kamera se často přidrhuje scény, do níž postava ještě nevstoupila, nebo ji už opustila. To má za účinek zdůraznění prostředí nad postavami a akcí, souvislostí nad obsahem. Můžeme tomu říkat úhel pohledu „třetí osoby“: často se ovšem zdá, že kamera přijala vlastní osobnost, oddělenou od postav. Světlým příkladem je poslední záběr filmu *Povolání: reportér* (1975)“.<sup>29</sup> Minimalistický a konceptuální film *Pět* (2004) A. Kiarostamiho se skládá pouze s pěti statických záběrů mořského pobřeží. Záběr moře funguje jako pozadí, v jehož popředí se vyskytuje nějaký záchytný bod, který alespoň trochu upoutá divákovu pozornost (poleno, kachna, člověk). Film neobsahuje žádný komentář ani hudbu. Kamera chladně zaznamenává tok času a světelné proměny ubíhajícího dne. Zde už sledujeme spíše projekci fotografií než filmu. Scéna z pláže (1991), tak se jmenuje poetický snímek japonského režiséra T. Kitana. V tichých, dlouhých a pomalých sekvencích sledujeme jednání

dvou hlavních postav, které jsou hluchoněmé. Přestože film vykazuje určitý děj, absencí dialogů a svou dokonalou obrazovou formou se řadí spíše k čistě vizuálnímu zážitku. Svým osobitým přístupem rozvíjí tyto principy také M. Durasová. Promítání statických obrazů moře a prázdných prostorů umožňují divákovi volné asociace a projekci vlastních myšlenek do těchto obrazů. Její dlouhometrážní snímky může svou formou připomínat také video L. Eaddingtonové Cargo (2002). Film je sestaven z mnoha desítek hodin natočeného materiálu, který pořídila při cestě nákladní lodí. Charakteristický je opět pomalý proud obrazů a téměř nulová montáž. Snímek Návštěva Louvru Jean-Marie Strauba a Daniel Huilletové využívá film jako pouhého prostředku reprodukce. Kamera staticky snímá několik vybraných děl z pařížského Louvru (Ingres, Veronese, Delacroix..) a mimo obraz slyšíme rozhovor, který vedl P. Cézanne s J. Gasquetem. Stejného principu již dříve ve filmu využil již zmiňovaný A. Worhol.

V této souvislosti za zmínku stojí také dílo W. Wenderse, jenž sice převzal již objevené postupy, ale uvádím ho proto, že obraz lze v jeho filmech chápat jako určující a hlavní složku celého díla (specifické rakurzy kamery, barva, kompozice záběrů se silným vztahem k prostředí). Wenders se navíc při práci na obrazové složce díla opírá o vlastní výtvarnou a fotografickou práci. Vydal několik samostatných fotografických publikací. Jedna z nich vznikla během natáčení filmu Paříž, Texas. Prostor, která tvoří kulisu děje, jsou vždy zvolena tak, aby co nejméně narušovala soustředěnost na postavy. Většinou se jedná opět o výseky jakési „mrtvé“ liduprázdné krajiny. Obrazu často dominují monumentální přírodní scenérie, zde nalezneme vliv Antonioniho. Svou volbou velikosti záběrů, sahá prakticky výhradně ke vzdálenějšímu postavení kamery, protože polocelek a celek se nejvíce blíží běžně vnímané perspektivě. Tato metoda mu umožňuje včleňovat postavy do rozmanitých kontextů. Pro Wenderse je rovněž charakteristické používání dlouhých nepřerušovaných záběrů. Často se zde objevuje motiv okna, které psychologicky spojuje svět postav s okolním prostředím. Expozice je upravena tak, aby za postavami v interiéru vznikala průhled oknem ven, tím se zesiluje pocit odcizení vůči okolnímu světu. Wenders tyto metody pak společně s Antonionim uplatnil ve filmu Za mraky (1995).

Podobná práce s obrazem není samozřejmě charakteristická jen pro Wenderse. Hitchcock, Godard, Kubrick a mnoho dalších využívali podobných prostředků a své postupy dováděli k naprosté dokonalosti. Je všeobecně známo, že také S. Kubrick svoji kariéru začínal jako fotograf a svoji fotografickou praxi ve filmu pak mnohokrát zúročil. Díky momentce pořízené v roce 1945, na níž je zachycen pouliční prodáváč truchlící nad zprávou o smrti prezidenta Roosevelta, mu byla již na střední škole nabídnuta spolupráce s časopisem Look. Po dokončení středoškolského studia zde byl zaměstnán jako stálý fotograf. Pracoval zde 4 roky. Jako triadvacetiletý se díky přátelství s A. Singerem dostal k filmu - médiu, jež pak považoval za stejně přirozený prostředek vyjadřování jako fotoaparát. Jeho první snímek,

krátkometrážní dokument *Den zápasu*, vyprávěl o boxerovi Walterovi Cartierovi, kterého již dříve fotil pro *Look*. Z profese fotografa pramení jeho záliba v efektním svícení (kontrasty). Tento expresionistický styl postupně měnil s přechodem na barvu. Nadále však zůstal věrný protisvětlu a bočnímu svícení. V každém svém filmu se snažil rozvíjet čistě vizuální prvky a vytvářel nové formy. Řadí se k mistrům „pohybující se kamery“ (vedle F.W. Murnaua, M. Ophülsa...) Velmi rád využíval širokoúhlých objektivů a využíval hloubky pole. Ze záběru pečlivě odstraňoval vše co by mohlo diváka rozptylovat. Psychický stav hlavních postav se odráží v dekoracích a barvách. Pro jeho práci je také typické využívání rozlehlých či „sterilních“ prostředí s minimem detailů, což vyvolává u diváka pocity odcizení a chladu. Svou zkušenost reportážního fotografa mohl v určitých scénách využít např. při určování úhlů záběrů. Až do posledního filmu si zachoval naprostou kontrolu nad svými filmy, počínaje psaním scénáře, přes casting a nahrávání filmu až po všechny spekty produkce, post produkce a distribuce svých filmů včetně vytváření reklamních kampaní.

„Vyprázdňená narace“ se důsledně dodržuje také ve filmech *Dvacet devět palem* (B. Dumont, 2003), *Gerry* (G. V. Sant, 2002) a *Hnědý králíček* (V. Gall, 2003). Systematické uplatňování těchto principů můžeme najít také u A. Egoyana (*Odhadce*, *Exotika*), C. Danisové nebo S. Soderbergha.

*2001: Vesmírná Odysea*, S. Kubrick (1968)





## 18. ZÁVĚR

Fotografii a film přibližuje technologie, přestože každé médium má svou vlastní vývojovou cestu. Společné rysy obou se výrazněji projevují pouze v určitých obdobích. Nejtypičtějším příkladem byla 20. léta 20. století. Nové objevy fotografie vrcholily právě v této době a ukázaly kvalitu fotografického obrazu nikoli napodobováním výtvarných děl, ale v uplatňování vlastního fotografického výrazu, i když ve fotografii zcela nevymizely tendence převzaté z výtvarného umění. 20. léta byla doslova revolučním obdobím fotografie. Až do této doby se fotografie i film zdokonalovaly po technické stránce. Ne že by se poté technický vývoj zcela zastavil, ale objevy nepřinášely už tak radikální změny. Oblast formálních prostředků byla ale stále ještě neprobádaná a tvůrcům se nabízela možnost nepřetržitého hledání. Všechny směry, které v práci zmiňuji, pracovaly ve fotografii a filmu se stejnými prostředky.

Meziválečné období se vyznačovalo především dramatickými změnami ve společnosti, které přímo ovlivňovaly dění v kultuře. Směr tvorby určily světová hospodářská krize, obrana před nacismem a další světová válka. V plném rozsahu se uplatnilo nové využití obrazového vyjádření - k ovládnutí a ovlivňování mas. Film i fotografie, téměř se stejnou intenzitou, dosáhly neobyčejného vlivu na společnost, a to jak v kladném tak v záporném smyslu. Nové přístupy umožnil také nový životní styl. Šlo o dobu, kdy lidé vkládali naděje do objevů a vynálezů a technikou byli nadšeni. Fotografie i film se staly jedinečnými prostředky pro zachycení těchto změn. Na rozdíl od výtvarného umění nebo jiných tradičně uznávaných uměleckých oborů získaly status svébytného uměleckého oboru za rozhodujícího podílu výtvarné avantgardy. V celé historii kinematografie měla avantgardní hnutí zásadní přínos. Ovlivňovala nejen jazyk filmu i fotografie, ale i jiné formy komunikace. Fotogeničnost zobrazovaného motivu chápala jako svou podstatu. Byla to právě avantgarda, která podstatně přispěla ke vzniku moderní fotografie a filmu, k objevení jejich základních postupů a výrazových prostředků. Silně působil především tehdejší sovětský film. Dokonalá filmová fotografie kameramanů Tissého, Golovni, Demuckého a dalších přímo inspirovala fotografii samotnou.

Zájem tvůrců o obě média současně se projevoval během celého 20. století. Nebylo však obvyklé, aby autoři, kteří se zabývali fotografií i filmem, významně obohatili vývoj obou dvou médií zároveň. K výjimkám patřili například Alexander Hackenschmied, Paul Strand, R. Frank a další.

Ukazuje se, že česká avantgardní fotografie obsáhla široké tematické, výrazové a zájmové spektrum meziválečné doby a svými nejlepšími projevy vynikala v souvislostech mezinárodních. Česká umělecká avantgarda 20. let přes veškerý svůj zájem věnovaný fotografii a filmu nevytvořila však žádné avantgardní filmové dílo. První avantgardní filmové realizace jsou spojeny s nástupem nové generace konce 20. let. To dokazuje, že fotografie

a film byly pro českou uměleckou avantgardu zdrojem inspirujících podnětů pro tradiční umělecké obory a teprve později polem vlastního působení. Na rozdíl od Sovětského svazu byla pro avantgardní film inspiračním zdrojem právě fotografie, ne naopak.

Ve druhé polovině 20. století je vzájemné ovlivňování patrné zejména v oblasti dokumentární tvorby. Od nástupu neorealismu ve filmovém i fotografickém dokumentu převládaly snahy o přímý a pravdivý obraz společnosti. Dokumentaristé věřili, že sama skutečnost promlouvá k divákovi silněji bez efektního nasvícení, střihu či neobvyklých výřezů. Přes veškeré snahy o zproštění se od všech „uměleckých“ prvků se však ani dokument neubráníl poplatnosti dobovým módním vlnám. Vybírání témat i forma zpracování podléhaly různorodým trendům. To samé tvrzení bychom mohli aplikovat i na oblast módní fotografie, která s dokumentární tvorbou úzce souvisela.

V 80. letech se začaly výrazně proměňovat vztahy nejen mezi fotografií a filmem, ale mezi médii obecně. Od této doby přestává být aktuální striktní rozlišování mezi jednotlivými druhy. Filmové a fotografické médium je díky digitalizaci dostupné komukoli a stává se pohotovým nástrojem komunikace, který prosazovali dokumentaristé v 50. letech.

Navzdory blízkosti a vzájemnému prolínání média filmu a fotografie je zřetelný rozdíl v přístupech a uvažování o výsledném díle z pozice filmaře, fotografa nebo výtvarníka. Určující jsou zde teoretické základy jednotlivých tvůrců. Poučení o vývoji jednotlivých oborů se promítá do tvorby – proto je celkem snadno rozpoznatelné, z kterého oboru tvůrce vychází. Obecná platnost neexistuje, avšak zjednodušeně můžeme říci, že fotograf pracující s filmovým médiem klade větší důraz na estetické kvality snímku, zatímco výtvarník pracuje s fotografickým či jiným médiem konceptuálněji a formální stránka je druhořadá. Éra digitalizace naprosto změnila vztah všech vizuálních médií. Díky snadné manipulaci znovu ožívá princip surrealistických a konstruktivistických koláží avšak s naprosto rozdílným přístupem. Práce s digitálním obrazem se přibližuje spíše tvorbě ušlechtilých tisků, než klasické fotografii. Světová výtvarná scéna zaznamenává v posledním desetiletí ohromný vzestup fotografie a médií s ní bezprostředně spojených (videa). Snadno dostupná digitální kamera zpětně ovlivňuje i film (Dánské Dogma) a přibližuje ho videu.

Dokumentární fotografie prošla na své vývojové cestě mnoha změnami, ať už v oblasti formy, obsahu či konceptuálního přístupu. Poslední proměna, kterou naznačila N. Goldin či L. Clark vrcholí v posledním desetiletí, kde se film promítá zpětně do fotografie (P.-L. DiCorcia, G. Crewdson...).

# SEZNAM LITERATURY

- Anděl, J.: Alexandr Hackenschmied. Torst, Praha 2000
- Anděl, J.: Česká fotografie 1840-1950 - Příběh moderního média. KANT, Praha 2004
- Anděl, J.: Sovětská filmová fotografie, Odeon, Praha 1979
- Antonioni, M.: Kuželník u Tiberu. Odeon, Praha 1989
- Aristarco, G.: Dějiny filmových teorií. Orbis, Praha 1968
- Aumont, J.: Obraz. Akademie múzických umění, Praha 2005
- Baran, L.: Barva v umění, kultuře a společnosti. AMU, Praha 1978
- Baran, L.: Zázraky filmového obrazu. Panorama, Praha 1989
- Bartošek, L.: Náš film, Kapitoly z dějin 1896-1945. Mladá fronta, Praha 1985
- Baskakov, V.: V rytmu doby. Čs. filmový ústav, Praha 1988
- Bazin, A.: Co je to film? Čs. filmový ústav, Praha 1979
- Bernard, J., Frýdlová, P.: Malý labyrint filmu. Albatros, Praha 1988
- Birgus, V. a kol.: Česká fotografická avantgarda 1918-1948. KANT. Praha
- Birgus, V., Scheufler, P.: Fotografie v českých zemích 1839-1999. Grada Publishing, Praha 1999
- Birgus, V.: Fotograf František Drtíkol. Prostor 1994
- Birgus, V.: Jaroslav Rössler. Kant, Praha 2003
- Blech, R. a kol.: Malá encyklopedie filmu. Obzor, Bratislava 1974
- Brachtlová, I.: Miklós Jancsó. Čs. Filmový ústav, Praha 1990
- Brachtlová, I.: Miklós Jancsó. Čs. Filmový ústav, Praha 1990
- Bresson, R.: Poznámky o kinematografu. Dauphin, Praha 1998
- Buñuel, L.: Do posledního dechu. Mladá Fronta, Praha 1987
- Cieslar, J.: Kočky na Atalantě. Nakladatelství AMU, Praha 2003
- Císař, K.: Co je to fotografie?. Herrmann & synové, Praha 2004
- Deleuze, G.: Film 1 Obraz-pohyb. Národní filmový archiv, Praha 2000
- Dempseyová, A.: Umělecké styly, školy a hnutí,. Nakladatelství Slovart, Praha 2002
- Ejezenštejn, S. M.: Umenie mizanscény I.,II., Národné divadelné centrum, Bratislava 1998
- Elger, D.: Dadaismus, Taschen / Nakladatelství Slovart, Praha 2004
- Epstein, J.: Poetika obrazů. Hermann & synové, Praha 1997
- Frejlich, S.: Zlatý řez filmového plátna. Čs. filmový ústav. Praha 1986
- Frizot, M.: Neue Geschichte der Fotografie, Könemann, Köln 1998
- Geoff, A.: Podivnější než ráj. Volvox Globator, Praha 2001
- Glanc, T., Kleňhová, J.: Lexikon ruských avantgard 20.století, Nakladatelství Libri, Praha 2005
- Godard, J.-L.: Texty a rozhovory, JSAF, Jihlava 2005
- Grosenicková, U.: Ženy v umění, Taschen / Nakladatelství Slovart, Praha 2004
- Grygar, Š.: Konceptuální umění a fotografie. AMU, Praha 2004

Hauser, A.: Filosofie dějin umění. Odeon, Praha 1985

Herfurt, I.: Zlatý fond světové kinematografie. Horizont, Praha 1986

Hlaváč, L.: Dějiny fotografie. Osveta, Martin 1987

Hlaváček, L.: Nesmrtelní ve filmu. Orbis, Praha 1961

Holanec, V.: 99 filmů moderní kinematografie. Albatros, Praha 2005

House, G. E.: 1000 Photo Icons. Taschen, Köln 2002

Hrozková, E.: Carlos Saura. Čs. Filmový ústav, Praha 1985

Jiřík, V.: Film, řeč, obraz. AMU, Praha 1989

Jiřík, V.: Kinematografický obraz (1.díl). H + H, Praha 1994

Knor, V., Frída, D.: To je mi pěkná historie. Čs. filmový ústav. Praha 1989

Kol. autorů: Co je fotografie. Videopress, Praha 1989

Kol. autorů: Česká fotografie 1918-1938. MG, Brno 1981

Kol. autorů: Encyklopédia filmu, Obzor, Bratislava 1993

Kol. autorů: Film und Foto der zwanziger Jahre. Hatje, Stuttgart 1929

Kol. autorů: Fotografie 20. století. Slovart, Praha 2003

Kol. autorů: Román o Françoisi Truffautovi. Čs. Filmový ústav, Praha 1989

Kol. autorů: Román o Françoisi Truffautovi. Praha 1989

Kol. autorů: Řeč dramatu – Film a Televize. Horizont, Praha 1988

Kol. autorů: Stručné dějiny sovětského filmu. Čs. filmový ústav, Praha 1979

Kučera, J.: Stříhová skladba ve filmu a v televizi. AMU, Praha 2002

Leprohon, P.: Michelangelo Antonioni. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1965

Michalek, B.: Film-umění ve vývoji. Panorama, Praha 1980

Monaco, J.: Jak číst film, Nakladatelství Albatros, Praha 2004

Monaco, J.: Nová Vlna. Nakladatelství AMU, Praha 2001

Moucha, J.: Zážitek arény. Fotofo, Bratislava 2004

Mrázková, D., Remeš, V.: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989

Mrázková, D.: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985

Mukařovský, J.: Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966

Navrátil, A.: Dziga Vertov – revolucionář dokumentárního filmu. Čs. Filmový ústav, Praha 1974

Navrátil, A.: Jiří Lehovec. Čs. filmový ústav, Praha 1984

Oliva, L.: Filmová Itálie. Čs. Filmový ústav, Praha 1987

Olivová, D.: Film velkých nadějí. Orbis, Praha

Pachmanová, M.: Věrnost v pohybu. One woman press, 2001

Plazewski, J.: Filmová řeč. Orbis, Praha

Plicka, K.: Slovensko ve fotografii. Osveta, Martin 1971

Postman, N.: Ubavit se k smrti. Mladá fronta, Praha 1999

Račuk, I., Karabinoš, A.: Fenomén sovětského filmu. Čs. filmový ústav, Praha 1987

Ray, Man: Vlastní portrét. Artefact, Praha 2002

Renoir, J.: Můj život a mé filmy. Academia, Praha 2004

Sadoul, G.: Dějiny světového filmu. Orbis, Praha 1963

Scruton, R.: Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře. Academia, Praha 2002

Skopec, R.: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Orbis, Praha 1963

Slivka, M.: Karol Plicka – básník obrazu. Osveta, Martin 1982

Smrž, K.: Dějiny filmu. Orbis Pictus, Praha 1933

Smrž, K.: Filmová publicistika Karla Smrže I.,II.,III.. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2003

Sontagová, S.: O fotografii. Paseka, Praha 200

Souček, L.: Jak se světlo naučilo kreslit. SNDK, Praha 1963

Srp, K.: Karel Teige. Torst, Praha 2001

Szczepanik, P.: Nová filmová historie. Herrmann & synové, Praha 2004

Šklovskij, V.: Nekonečné záhady. Čs. Filmový ústav, Praha 1990

Tarkovskij, A. A.: Krása je symbolem pravdy. Camera obscura, Příbram 2005

Tausk, P. a kol.: Praktická fotografie. Nakl. technické literatury, Praha 1972

Tausk, P.: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. DuMont Verlag, Köln 1977

Tausk, P.: Současný stav fotografie. AMU, Praha 1977

Teige, K.: Výbor z díla III-Osvobozování života a poezie. Aurora, Praha 1994

Toeplitz, J.: Dějiny filmu I. díl. Panorama, Praha 1989

Toeplitz, K. T.: Chaplinovo království. Mladá fronta, Praha 1965

Töteberg, M.: Lexikon světového filmu, Nakladatelství Orpheus, Praha – Litvínov 2005

Truffaut, F.: Rozhovory Hitchcock –Truffaut. Čs. Filmový ústav, Praha 1987

Ulman, M.,P.: Sprievodca klubovým filmom. Asociácia slovenských filmových klubov, Bratislava 2003

Ulver, S.: Film a doba – Antologie textů z let 1962 – 1970, Sdružení přátel odborného filmového tisku, Praha

Ulver, S.: Západní filmová avantgarda. Čs. Filmový ústav, Praha 1991

Valušiak, J.: Strihovou skladbou k n-té dimenzi. AMU, Praha 2000

Vrba, F.: Paul Strand. Nakladatelství KLU, Praha 1961

Wood, R.: Alfred Hitchcock a jeho filmy. Orpheus, Praha 2003

Wrenn, M.: Jeho vlastními slovy – Andy Warhol. Champagne Avantgarde, Bratislava 1993

Zaoral, Z.: Federico Fellini. Čs. Filmový ústav, Praha 1989

Zichler, H.: S Kafkou do kina. Prostor, Praha 2004

Zykmund, V.: Umění, které mohou dělat všichni. Orbis, Praha 1968

Ždan, V.: Úvod do estetiky filmu. Čs. Filmový ústav, Praha 1976

Československá fotografie, Revue Fotografie, Film a doba, Cinepur, Fotograf

# POZNÁMKY

1. Sontag, S.: O fotografii. Paseka, Praha 2002, str. 18
2. Jiroušek, M.: Film a doba 1/2004, str.57
3. Michalek, B.: Film, umění ve vývoji. Praha, Panorama 1980, s. 160
4. Sadoul, G.: Dějiny světového filmu. Orbis, Praha 1963, s. 130
5. Linhart, L.: Mistři světové fotografie. In: Fotografie, Orbis Praha, 1961, s. 186
6. Ray, M.: Vlastní portrét. Artefact, Praha 2002, s. 137
7. Ray, M.: Vlastní portrét. Artefact, Praha 2002, s. 143
8. Epstein, J.: Poetika obrazů. Hermann & synové, Praha 1997, s. 101
9. Moholy-Nagy, L.: Malířství, fotografie, film. Passau 1927, s. 26-27
10. Hlaváček, L.: Nesmrtelní ve filmu. Orbis, Praha 1961, s. 51
11. Hackenschmied, A.: Fotografie ve Stuttgartě. In: Fotografický obzor, 1930, s. 115
13. viz blíže Birgus, V.: Jaroslav Rössler, KANT, Praha 2003, s. 16
14. Cudlín, K.: Jiří Lehovec – Fotografická tvorba z let dvacátých a třicátých. In: Revue fotografie 89, s. 29
12. Fotografie, únor 1990
15. Sontag, S.: O fotografii. Paseka, Praha 2002, str. 47
16. Masner, L.: Cinepur No. 46, str. 28
17. Kol. autorů: Co je fotografie. Videopress, Praha 1989, str.207
18. Monaco, J.: Jak číst film, Nakladatelství Albatros, Praha 2004, str. 164
19. Ulver, S.: Západní filmová avantgarda. Čs. Filmový ústav, Praha 1991, str. 140
20. Ulver, S.: Západní filmová avantgarda. Čs. Filmový ústav, Praha 1991
21. Aumont, J.: Obraz. Akademie múzických umění, Praha 2005
22. viz blíže Grygar, Š.: Konceptuální umění a fotografie, amu, str. 66
23. Truffaut, F.: Rozhovory Hitchcock –Truffaut. Čs. Filmový ústav, Praha 1987, str. 36
24. Aumont, J.: Obraz. Akademie múzických umění, Praha 2005
25. Szszeapanik, P.: Cinepur No. 25, str. 32
26. Szszeapanik, P.: Cinepur No. 25, str. 33
27. Grygar, Š.: Konceptuální umění a fotografie, AMU, str.60
28. Antonioni, M.:Kučelník u Tiberu. Odeon, Praha 1989, s.11
29. Aumont, J.: Obraz. Akademie múzických umění, Praha 2005

# JMENNÝ REJSTŘÍK

Abbottová, Berenice	30	Engel, M.	7
Adams, Ansel	44, 50	Epstein, Jean	28
Alpert, Max	49, 50	Evans, Walker	45, 70, 71
Altschul, Pavel	51	Feininger, Andreas	50
Anger, Keneth	7, 53, 73	Fellini, Federico	6, 11, 54, 61, 63, 66, 72
Antonioni, Michelangelo	8, 9, 11, 58, 66, 69, 80, 81	Felver, Chris	55, 75
Arata, Ubaldo	6	Feuchtwanger, Lion	47
Arbusová, Diane	11, 57	Figgis, Mike	76
Arrabal, Fernando	11	Fincher, David	53
Atget, Eugene	45	Fischinger, Oskar	3, 27, 28, 65
Aufricht, Karol	42	Flaherty, Robert	32
Avedon, Richard	8, 61	Forman, Miloš	10, 56
Bailey, David	8, 61, 62	Frank, Robert	7, 9, 53, 54, 55, 57, 83
Baldessari, R. I.	77	Frei, Christian	58
Balog, Lester	44	Friedman, André	46
Baltermanc, Dmitrij	50	Funke, Jaromír	27, 30, 31, 32, 38
Barnack, Oscar	2	Gall, Vincent	82
Barney, Tina	70	Gance, Abel	75
Bartuška, Josef	40	Garanin, Anatolij	50
Bayer, Herbert	29	Gaskell, Anna	69
Beaton, Cecil	61	Gautier, Xavier	77
Becher, Bernd / Hilla	10, 69	Gelpke, G.	73
Bergman, Ingmar	75, 76	Genet, Jean	53
Berka, Ladislav Emil	5, 38	Gibson, Ralph	57
Berman, L.	43	Gidal, Nachtum (Tim)	46
Birgus, Vladimír	66	Gilliam, Terry	76
Blühová, Irena	41	Giotto	77
Blumenfeld, Erwin	31, 65	Glass, Philip	78
Blume, Anna / Bernhard	10, 69	Göbbels, Joseph	46
Bosch, Hieronymus	75	Godard, Jean-Luc	11, 13, 52, 54, 72, 75, 76, 81
Boubat, Edouard	6	Goldin, Nan	12, 58, 69, 84
Bourdin, Guy	62, 63	Golovňa, A. Dmitrijevič	35
Brady, Matthew	45	Gräff, Werner	38
Brakhage, Stan	7, 53, 72, 73	Greeneway, Peter	15
Brandt, Bill	50	Griffith, David Wark	20
Brassai	7	Gropius, Walter	13, 29
Breer, Robert	7, 72	Grosz, Georg	35
Bresson, Henri-Cartier	6, 50	Gursky, Andreas	69
Bresson, Robert	14, 80	Haartlaub, Gustav	30
Brody, Samuel	44	Haas, Ernst	65
Brueghel, Peter	75	Hackenschmied, Alexander	31, 37, 38, 39, 40, 43
Bruguier, Francis Joseph	27	Hájek, Karel	6
Buñuel, Luis	31	Hájek-Halke, Heinz	7, 31, 73
Burroughs, William	55	Hamilton, T.	9
Cage, John	53, 55	Hammitt, Deshiell	7
Callahan, Henri	7	Hanák, Dušan	57
Capa, Robert	6, 46, 50	Hanke, Jiří	78
Carné, Marcel	5, 52	Hanůšek, Alois	57
Caroll, Lewis	70	Harlan, Veit	47
Carter, P.	45	Haskins, Sam	8, 61
Cassavetes, John	7, 53	Hausmann, Raul	4
Cavalcanti, Alberto	28, 43	Heartfield, John	4, 25, 38, 41, 76
Cavanaugh, J.	73	Hein, Wilhelm	7, 73
Cifra, Ján	9	Heisler, Jindřich	31
Citroen, Paul	29	Higgins, Dick	7, 13, 53
Clair, René	5, 7, 28, 52	Hilliard, John	74
Clark, Larry	57, 58, 69, 84	Hine, Lewis Wickes	44
Coburn, Alvin Langdon	26	Hitchcock, Alfred	12, 22, 23, 57, 62, 71, 75, 77, 81
Collier, J.	45	Hitler, Adolf	41, 46, 47
Conner, Bruce	13, 73	Hoepffnerová, Marta	31
Corbeau, Roger	61	Höffer, Candida	69
Cordier, Pierre	7, 68	Hochová, Dagmar	9
Corso, Gregory	53	Höchová, Hannach	4
Cox, Tony1	3	Honty, Tibor	6
Crowdson, Gregory	12, 66, 70, 84	Hoolboom, Mike	78
Crookwell, D.	7, 53	Hoover, J. Edgar	44
Cronenberg, David	13	Houston, John	65
Cunninghamová, Imogen	44, 50	Huilletová, Daniel	14, 81
Černík, A.	37	Hurwitz, L.	43, 44
Dalí, Salvador	31	Chandler, Robert	7
Danisová, Claire	82	Charcot, Jean-Marin	17
Decae, Henri	52	Christanellová, L.	77
Dekkers, M.	10	Chytilová, Věra	12, 56, 69
Del Duca, Robert	44	Ignatovič, Boris	30, 49
Delacroix, Eugéne	81	Ingres	81
Delano, J.	45	Ivens, Joris	32, 43, 54
Delluc, Louis	25	Jacobs, Ken	9, 73
Demucikij, D. Porfirijevič	35	Jacobs, L.	31
Derenová, Maya	7, 39, 53	Jasný, Vojtěch	36, 42
Dibbets, Jan	10, 74	Jireš, Jaromil	9, 12, 56, 69
diCordia, Philipp-Lorca	12, 13, 66, 70, 84	Jírů, Jiří	51
Doisneau, Robert	6	Jodorowsky, A.	11
Dovženko, Alexander	32, 33, 36, 42, 72	Johns, Jasper	9
Drechsler, Rudolf	42	Joyce, James	20
Drtikol, František	28, 38, 40	Kadár, Ján	56
Ducos du Hauron, L.	65	Kachyňa, Karel	9, 56
Duchamp, Marcel	14, 28, 65, 80	Kališ, Jan	56
Dulacová, Germaine	7, 26	Kalivoda, František	41
Dumont, Bruno	82	Kállay, Karol	9
Duncan, David Douglas	55	Kaminsky, J.	59
Durasová, Marguerite	14, 81	Kaufman, Michail	35
Eadddingtonová, L.	81	Keetman, P.	73
Eastman, George	17	Kepes, Gyorgy	31
Edison, Thomas Alva	17	Kerouac, Jack	53, 54, 55
Eggeling, Viking	65	Kertész, André	30, 50
Egoyan, Atom	82	Kiarostami, Abbas	14, 80
Eisenstaedt, Alfred	3, 6, 46, 50	King, Stephen	70
Ejzenštejn, Sergej	3, 20, 21, 22, 25, 30, 31, 32, 33, 35, 42	Kitano, Takeshi	80
El Lisickij	4, 25, 49	Klein, William	8, 9, 53, 54, 61, 62
Elisofon, Elio	8, 44, 65	Klimov, Elem	66
		Klos, Elmar	56

Klucis, Gustav	4		
Kohn, Rudolf	41		
Kokoschka, Oskar	41		
Kollar, František	6, 8		
Košťál, Rostislav	68		
Kren, Kurt	10		
Krims, Lesslie	12		
Krystufeková, Elke	68		
Kubrick, Stanley	66, 81		
Kudojarov, Boris	50		
Kühn, Heinrich	65		
Kuklíková, Barbora	77		
Kulešov, Lev	33		
Kurland, Justine	66, 69		
L'Herbier, M.	26		
Landow, G.	73		
Lang, Fritz	29, 30, 31		
Langeová, Dorothea	44, 45, 57		
Lartigue, Jacques Henri	19		
Lauterwasser, A.	73		
Lautrec, Toulouse	65		
Lee, Russel	45		
Léger, Fernand	3, 27		
Lehovec, Jiří	5, 39, 40		
Lelouch, Claude	54		
Leni, Paul	29		
Lenin, Vladimír Iljič	33, 48		
Lenon, John	53		
Lichtenstein, Roy	9		
Lindbergh, Peter	63		
Linder, C.	72		
Linhart, Lubomír	41		
List, Herbert	30		
Lond, Albert	17		
Lorentz, Pare	43		
Luce, Henry	50		
Lukas, Jan	51		
Lumière, August	17, 65		
Lumière, Luís	17, 65		
Lynch, David	70		
Maddow, B.	43		
Mahen, Jiří	37		
Machaty, Gustav	12, 39		
Mailer, Norman	55		
Mall, Louis	54		
Mallick, Terrence	66		
Man, Ray	3, 27, 28, 31, 38		
Mangold, A.	73		
Mann, Felix H.	3, 46, 50		
Mann, Thomas	20		
Marey, Étienne-Jules	69		
Markalous, Evžen	38		
Marker, Chris	13, 76, 77		
Markopoulos, Gregory	73		
Maršálek, František	68		
Martinček, Martin	6, 56, 57		
Mathis	77		
Medková, Emilia	31		
Mekas, Jonas	7, 53, 72		
Menkenová, Marie	7, 53		
Menzel, Jiří	56		
Messter, Oscar	17		
Metzker, R.	10		
Michals, Duane	10, 68		
Morimura, Y.	12		
Morrissey, Paul	74		
Moskvin, Andrej	35		
Muehl, O.	10		
Munch, Edvard	28		
Munkácsi, Martin	3, 46, 50		
Murnau, Fridrich Wilhelm	28, 29, 82		
Muybridge, Eadweard	16		
Nagy, László-Moholy	13, 27, 29, 38, 40, 49, 65		
Nachtwey, James	58		
Natali, Julius	42		
Němec, Jan	44		
Newton, Helmut	62		
Nezval, Vítězslav	69		
Niepce, Joseph Nicéphore	15		
Nolan, Chris	74		
Nouza, Oldřich	41		
Novotný, Miloň	9		
Nožička, A.	9		
Ostrovskij, A. Nikolajevič	21		
Paik, Nam June	13, 55, 73		
Parks, Gordon	45, 55		
Pěchouček, Michal	77		
Penn, Arthur	75		
Penn, Irwing	8, 61, 66		
Peterson, S.	7		
Picabia, Francis	28		
Picasso, Pablo	56		
Platt, D.	44		
Plicka, Karol	6, 23, 42		
Plossu, Bernard	68		
Poncet, M. T.	15		
Powell, Mike	12		
Pudovkin, Vsevolod	3, 22, 32, 33, 35		
Radok, Emil	76		
Rauschenberg, Robert	9, 10		
Ray, Nicolas	57		
Reggio, Godfrey	13, 78		
Reichmann, Vilém	31		
Renger-Patzsch, Albert	30		
Renoir, Jean	5, 6, 52		
Rheimsová, Bettina	63		
Riboud, Mark	6		
Rice, Ron	9		
Riefenstahlová, Leni	5, 47		
Richter, Hans	3, 7, 28, 65		
Ringnaud, Paul	17		
Ritts, Herb	63		
Rodčenko, A. Michajlovič	4, 25, 35, 49		
Rogosin, L.	9		
Ronis, Willy	6		
Roosevelt, Franklin D.	81		
Rosenblum, Walter	44		
Rosenquist, J.	9		
Rossellini, Robert	6		
Rössler, Jaroslav	27, 28, 37, 38		
Rothstein, A.	45		
Rouch, Jean	52		
Ruff, Thomas	69, 75		
Ruttman, Walter	3, 27, 28, 39, 40, 43, 65		
Salomon, Erich	3, 46, 50		
Sander, August	30		
Saura, Carlos	52		
Scorsese, Martin	53		
Seifert, Jaroslav	37		
Sejkot, Roman	77		
Seltzer, Leo	44		
Shelleyová, Marry	70		
Sherman, Cindy	12, 68, 69		
Schad, Christian	27		
Scheeler, Ch.	43		
Schlemmer, O.	65		
Schorm, Evald	56		
Sieff, Jean-Loup	8, 61, 62		
Siodmak, R.	7		
Siskind, Aaron	7, 44		
Smejkal, Pavel	77		
Smith, Harry	7, 73		
Smith, John	9		
Smith, Patti	55		
Smith, William Eugene	6		
Snow, Michael	7, 13, 73, 74		
Soderbergh, Steven	82		
Sontagová, Susan	53		
Spielberg, Steven	59, 70		
Stalin, Josef Vissarionovič	41, 47		
Stanford, Leland	16		
Steichen, Edward	6, 11, 65		
Steiner, Ralph	31, 43, 44		
Steinert, Otto	73		
Stevens, G.	76		
Stieglitz, Alfred	43		
Stone, Oliver	53		
Straka, Oldřich	41		
Strand, Paul	43, 44, 71, 83		
Straub, Jean-Marie	16, 81		
Struth, Thomas	69		
Stryker, R.	44, 45		
Sudek, Josef	38, 40		
Sudre, Jean-Paul	7, 72		
Sultan, Larry	66, 70		
Šajmovič, Juraj	9, 56		
Šterenberg, Abram	30, 50		
Štyrský, Jindřich	4, 37, 40		
Šubová, Esfir	33		
Tabard, Maurice	31		
Tarkovskij, Andrej	14		
Tatlin, Vladimir	65		
Taylor, Cecil	55		
Teige, Karel	4, 37, 46		
Tissé, Eduard	35, 47, 83		
Tmej, Zdeněk	6		
Tolland, Gregg	6		
Toman, Jiří	56		
Tournachon, Gaspard-Félix	16		
Toyen	37		
Trauberg, Leonid	35		
Tress, Arthur	12		
Truffaut, François	75		
Tsukamoto, Shynia	12		
Ueda, Shoji	80		
Uelsmann, J. N.	72		
Unwerth, Ellen von	63		
Vachon, J.	45		
Valtr, Karel	40, 41		
Van Der Beek, S.	75		
Van Dyke, Williard	43, 50		
Van Sant, Gus	82		
Vančura, Vladislav	37		
Vardová, Agnes	76		
Veronese	81		
Vertov, Dziga	3, 21, 23, 25, 31, 33, 35, 43, 52, 56, 63, 72		
Vierny, Saša	52		
Visconti, Luchino	43		
Vobecký, František	31		
Vogt, Christian	68		
Voríšek, J.	51		



Voskovec, Jiří	37
Wall, Jeff	12, 13, 66, 71
Wang, Wayne	75
Warhol, Andy	7, 9, 10, 12, 13, 14, 57, 58, 72, 73
Warm, Sturm Hermann	19
Webb, Alex	66
Weegee	7, 51
Weiss, J.	40
Welles, Orson	24
Wenders, Wim	13, 66, 69, 81
Werner, Dan	44
Weston, Edward	44, 45, 50, 66, 72
Wexler, Haskell	11
White, Clarence Hudson	7
White, M.	72
Whitman, Robert	10
Whitman, Walt	43
Whitney	7
Wiene, Robert	29
Wilder, Billy	7, 77
Wilfred, Thomas	27
Willats, Richard	2
Winogrand, G.	70
Wiškovský, Evžen	32, 38
Witkin, J. P.	12
Witt, Bill	44
Wright, Frank L.	65
Yoko, Ono	53
Yokomizo, S.	71
Zelma, Georgij	50, 51
Zweig, Stefan	41



*Kalendář Pirelli 2002, P. Lindbergh*