Fotografové mezi režiséry na vybraných příkladech



Wiktor Jungowski

Teoretická diplomová práce
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2026



SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ

itf

Fotografové mezi režiséry na vybraných příkladech

Wiktor Jungowski

Photographers Among Film Directors: Selected Case Studies

Vedoucí diplomové práce: MgA. Mgr. Michał Szalast
Oponent: doc. MgA. Pavel Mára

Teoretická diplomová práce
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Obor: Tvůrčí fotografie
Opava 2026

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2025/2026

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Wiktor Jungowski

UČO: 73182

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Fotografové mezi režiséry na vybraných příkladech

Téma práce anglicky: Photographers Among Film Directors: Selected Case Studies

Zadání: Fotografové mezi režiséry na vybraných příkladech je teoretická práce zaměřená na vztahy mezi fotografií a filmem v tvorbě vybraných autorů, kteří působili v obou těchto oblastech. Výchozím předpokladem práce je, že fotografická zkušenost může ovlivňovat způsob vytváření filmového obrazu, přičemž tento vliv nabývá různých podob v závislosti na individuální tvůrčí cestě jednotlivých autorů. Práce analyzuje tvorbu Bogdana Dziworského, Larryho Clarka, Gordona Parkse, Andreje Tarkovského, Wima Wenderse a Stanleyho Kubricka. Prostřednictvím srovnání vybraných fotografických a filmových projektů jsou zkoumány prvky jako kompozice záběru, světlo, prostor, pohyb a způsob zobrazování postavy a reality. Cílem práce je určit, jakým způsobem ovlivnily fotografické zkušenosti vizuální jazyk analyzovaných režisérů, a zároveň ukázat, že neexistuje jeden univerzální model přechodu od fotografie k filmu. Každý z autorů využíval fotografii odlišným způsobem – buď jako základ vlastního uměleckého jazyka, nebo jako východisko pro vytváření nových forem filmového vyjádření.

Literatura:
DZIWORSKI, Bogdan i Jerzy ŁUKASZEWICZ. Kino-Oko: warsztat operatora filmowego. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2006. ISBN 9788322107638.
TARKOVSKY, Andrei A. Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. Austin: University of Texas Press, 1986.
CLARK, Larry. Tulsa. New York: Grove Press, 2000. ISBN 9780802137487.
PARKS, Gordon. Collected Works. Göttingen: Steidl, 2012.
JOHNSON, Vida T. i Graham PETRIE. The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue. 1994.
KOLKER, Robert P. i Nathan ABRAMS. Kubrick: An Odyssey. 2024.

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Michal Szalast

Datum zadání práce: 1. 6. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt

Cílem této diplomové práce je analyzovat fotografickou tvorbu vybraných filmových režisérů a zkoumat její vliv na jejich pozdější filmovou tvorbu. Práce se zaměřuje na hledání souvislostí mezi fotografií a filmem prostřednictvím analýzy společných motivů, vizuálních prostředků a způsobů vyprávění. Jejím cílem je rovněž zjistit, do jaké míry fotografická zkušenost ovlivnila formování autorského filmového jazyka analyzovaných tvůrců.

Abstract

The aim of this master's thesis is to analyze the photographic work of selected film directors and examine its influence on their later filmmaking. The thesis explores the relationship between photography and cinema by analyzing shared themes, visual techniques, and narrative strategies. It also seeks to determine to what extent photographic experience contributed to the development of the director's distinctive cinematic language.

Klíčová slova

Fotografie, film, dějiny fotografie, dějiny filmu, dokumentární fotografie, vizuální jazyk, vizuální vyprávění, Wim Wenders, Andrej Tarkovskij, Bogdan Dziworski, Larry Clark, Gordon Parks, Stanley Kubrick.

Key words

Photography, film, history of photography, history of cinema, documentary photography, visual language, visual storytelling, Wim Wenders, Andrei Tarkovsky, Bogdan Dziworski, Larry Clark, Gordon Parks, Stanley Kubrick.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím s tím, aby byla tato diplomová práce zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového musea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě.

Poděkování

Rád bych poděkoval svému vedoucímu diplomové práce, MgA. Mgr. Michału Szalastovi, za důvěru, cenné rady a podporu během vzniku této práce. Dále děkuji PhDr. Vladimíru Birgusovi za pomoc při formulaci názvu a vymezení tématu práce. Mé poděkování patří také MgA. Ph.D. Ditě Pepe za podporu při realizaci praktické části diplomové práce.

Warszawa 25.07.2026 Wiktor Jungowski

Obsah

ÚVOD 8

WIM WENDERS 14
- Paris, Texas 17
- Two or three things I know about Edward Hopper 23
- Perfect Days 25
- Shrnutí 27

ANDREI TARKOVSKY 28
- Mirror 30
- Stalker 34
- Nostalghia 38
- Shrnutí 44

BOGDAN DZIWORSKI 46
- Hokej 49
- Olimpiada 52
- Kilka opowieści o człowieku 56
- Shrnutí 62

LARRY CLARK 64
- Kids 65
- Ken Park 69
- Shrnutí 72

GORDON PARKS 74
- Flavio 77
- The learning tree 84
- Shaft 95
- Shrnutí 102

STANLEY KUBRICK 104
- The day of the fight 107
- Killer’s kiss 110
- Killing 118
- Shining 120
- Shrnutí 122

ZÁVĚR 124

Úvod

Úvod

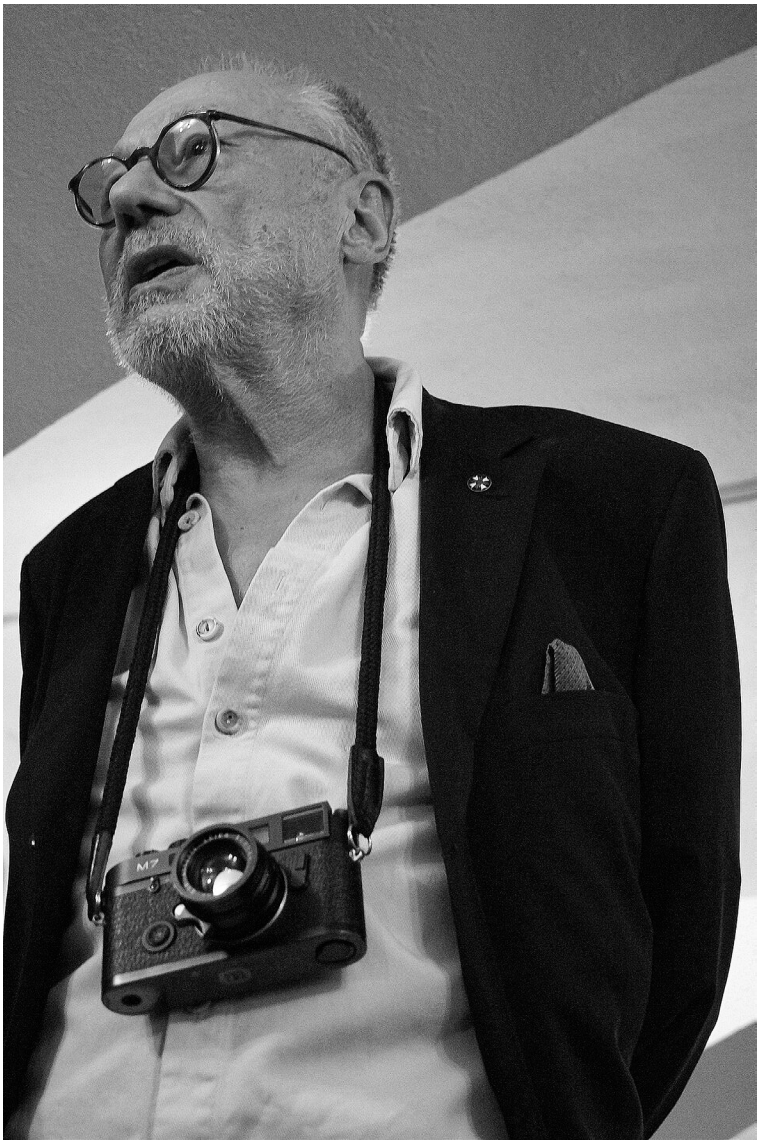
Téma této práce je zajímavé a zároveň poměrně neobvyklé, protože ve většině případů bývají fotografové srovnáváni především s kameramany. Je to přirozené, jelikož obě profese stojí především na vytváření obrazu. Domnívám se však, že fotograf má mnohem blíže k režisérovi než ke kameramanovi. Stejně jako režisér musí nejprve vytvořit svět, vymyslet příběh, určit vztahy mezi postavami a rozhodnout, co vlastně chce vyprávět. Kamera nebo fotoaparát se pak stávají pouze nástrojem k realizaci předem vytvořené vize.
Poprvé jsem si to naplno uvědomil během studia na Akademii výtvarných umění. O samotném pořízení fotografií se začalo mluvit až na konci semestru. Předtím jsme celé týdny analyzovali projekt, jeho význam, způsob vyprávění, budování jednotlivých obrazů i obsah každého záběru. Fotoaparát představoval pouze poslední fázi celého tvůrčího procesu.
Samozřejmě existují fotografové, kteří nejprve vyjdou s fotoaparátem ven a teprve poté hledají téma. Já mezi ně nepatřím. Fotoaparát beru do ruky až ve chvíli, kdy přesně vím, co chci fotografovat a proč. To však neznamená, že odmítám improvizaci. Právě naopak – momenty, kdy se člověk nechá vést samotným procesem („go with the flow"), jsou nesmírně důležité, zejména tehdy, když se tvůrčí proces zastaví nebo se dostane do slepé uličky. Právě v těchto chvílích mohou náhoda a intuice otevřít zcela nové směry uvažování.



Wim Wenders



Andrei Tarkovski



Bogdan Dziworski

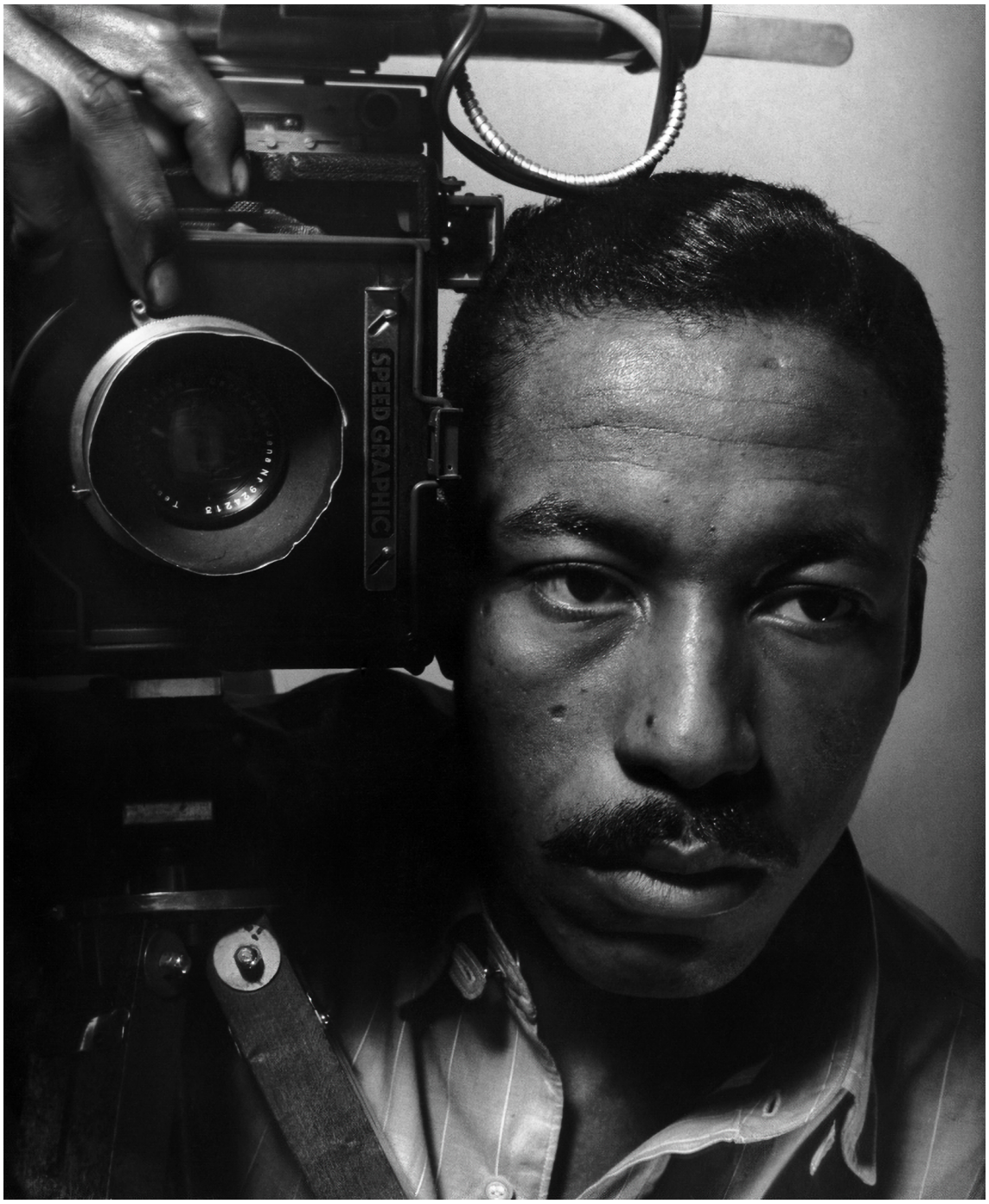
Úvod

Výběr autorů zařazených do této práce nebyl náhodný. Cílem bylo představit jak režiséry, kteří jsou obecně spojováni především s filmem a jejichž fotografická tvorba zůstává méně známá (mj. Stanley Kubrick či Andrej Tarkovskij), tak i autory známé také díky své fotografické tvorbě (např. Gordon Parks). Klíčovým kritériem výběru byla vysoká kvalita jejich tvorby v obou oblastech a zároveň osobitý vizuální jazyk, který umožňuje analyzovat vzájemné souvislosti mezi fotografií a filmovou tvorbou.

Výzkumná metoda byla založena na komparativní analýze fotografií a filmů jednotlivých autorů. Zaměřoval jsem se na hledání společných prvků jejich vizuálního jazyka, jako jsou kompozice záběru, práce se světlem, využití barvy i černobílé fotografie, perspektiva nebo způsob zobrazování postav a prostoru. Analýza byla doplněna o biografický kontext a informace týkající se zájmů, názorů a způsobu práce jednotlivých autorů. Umožnilo to nahlížet na fotografie nikoli jako na samostatná díla, ale jako na nedílnou součást jejich tvorby a zdroj inspirace přítomné v jejich filmových dílech.



Larry Clark



Gordon Parks

Úvod

V další části práce se mi podařilo porovnat tvorbu šesti významných autorů, kteří úspěšně působili jak ve světě fotografie, tak filmu. Přestože všichni získali mezinárodní uznání, každý z nich přistupoval k oběma médiím odlišným způsobem. Lišily se jejich zájmy, témata, způsob budování narace i motivace, které stály za vznikem jejich obrazů. Spojovala je však mimořádná zvídavost a potřeba vědomě se podílet na celém tvůrčím procesu – od prvotní myšlenky přes scénář až po výslednou podobu obrazu. Doufám, že předložené analýzy umožní nahlédnout na tvorbu těchto autorů z poněkud odlišné perspektivy. Cílem této práce není dokázat existenci jedné univerzální souvislosti mezi fotografií a filmem, ale ukázat, jak rozmanité mohou být cesty vedoucí od jednoho média ke druhému. Rád bych proto čtenáře povzbudil k vlastní analýze představených srovnání a k formulování vlastních závěrů. Je možné, že si všimne souvislostí, které jsem já sám nezaznamenal, nebo dospěje ke zcela odlišným interpretacím. Domnívám se, že právě v tom spočívá největší hodnota analýzy obrazu – ponechává prostor pro interpretaci i další diskusi.



Stanley Kubrick

Wim Wenders

Wim Wenders

Wim Wenders se narodil v Düsseldorfu, městě, které bylo během spojeneckých náletů zničeno téměř z osmdesáti procent. Jiný svět než poválečné trosky vlastně nepoznal. Nedostatek řádu, nahodilá zástavba a monotónní prostor byly přirozenou součástí prostředí, ve kterém vyrůstal. Když v mládí objevil svět umění, především malířství, uvědomil si, že skutečnost může vypadat úplně jinak. Jak sám vzpomínal, svět zachycený na obrazech mu připadal mnohem krásnější než ten, který viděl za oknem. Není proto překvapivé, že se původně chtěl stát malířem.

V dětství pro něj fotoaparát i filmová kamera sloužily především k zaznamenávání každodenní reality. Se světem umění je tehdy ještě nespojoval a nepřikládal jim takovou důležitost jako malířství. Zlom nastal během pobytu v Paříži, kde zjistil, že někteří z jeho oblíbených výtvarných umělců experimentují také s filmem. Tehdy si uvědomil, že film může být přirozeným pokračováním malby. Koupil si svou první šestnáctimilimetrovou kameru a začal ji vnímat jako prodloužení malířského štětce. Jeho první film postrádal klasickou narativní strukturu a skládal se především z panoramatických záběrů a pozorování prostoru – tedy prvků, které ho fascinovaly už v malířství.

Tato zkušenost v něm probudila hluboký zájem o film. Chodil do kina i několikrát denně a postupně docházel k přesvědčení, že film může být ještě komplexnějším uměním než malířství, protože dokáže pojmout více významů i různých způsobů vyprávění o světě. Následně začal studovat na filmové škole v Mnichově. Svůj první celovečerní film natočil už ve čtyřiadvaceti letech, přesto se ještě dlouhou dobu považoval především za malíře.

Láska k panoramatům a prostoru ho přirozeně přivedla ke road movie. Wenderse fascinovalo objevování nových míst a pozorování proměňující se krajiny. Zvláště ho přitahovala možnost natáčet film chronologicky, kdy se postavy přesouvají z místa na místo a společně s nimi se rozvíjí i samotný příběh. Právě proto si často produkoval své filmy sám, protože jen málokterý producent byl ochoten financovat takto náročný způsob natáčení.

Wim Wenders

Wenders ponechával hercům velkou interpretační svobodu a svůj autorský přístup označoval za blízký dokumentárnímu filmu. Po mnoho let zastával názor, že zachycení události v jediném vybraném okamžiku představuje určitý způsob manipulace s časem i realitou. O jeho fotografickém způsobu uvažování svědčí také přesvědčení, že nejdůležitějším prvkem obrazu jsou jeho hranice. Jak sám říkal: „To, co zůstane mimo obraz, je navždy zapomenuto."

Ve fotografii i ve filmu používal pouze omezený počet objektivů a přednost dával především širokoúhlým ohniskům. Pokud chtěl přiblížit postavu nebo určitý objekt, jednoduše se k němu fyzicky přiblížil. Byl přesvědčen, že kamera by měla napodobovat přirozený způsob, jakým člověk vnímá svět. Když nás něco zaujme, nepoužíváme zoom – přistoupíme blíž a díváme se pozorněji.

Jeho první fotografická kniha Written in the West vznikla během příprav filmu Paris, Texas. Wenders se obával, že americký Západ zobrazí pouze prostřednictvím klišé známých z westernů, nebo naopak zkreslí jeho skutečný charakter. Proto několik měsíců cestoval s fotoaparátem a dokumentoval krajinu, motely, čerpací stanice i stopy lidské přítomnosti. Výsledkem byla nejen stejnojmenná fotografická publikace, ale také jeho první významná fotografická výstava. Zároveň to znamenalo začátek jeho vědomé práce s barevnou fotografií.

Práce s fotografií mu zároveň umožnila uvědomit si něco, co při filmovém střihu nikdy nezažíval. Ve fotografii si téměř každý snímek může najít své místo, protože každý v sobě nese vlastní příběh. Filmová narace naopak nutí autora vzdát se mnoha oblíbených obrazů. Wenders sám vzpomínal, že během střihu filmu Paris, Texas musel vyřadit několik svých nejoblíbenějších záběrů jen proto, že nesloužily samotnému příběhu.

Přestože Wenders vždy vnímal mimořádnou komplexnost filmu, postupně objevil také jedinečnou sílu fotografie. Fascinoval ho především její vztah k času – nejen k okamžiku zachycenému na fotografii, ale také k času, který uplynul mezi pořízením snímku a jeho pozdějším vnímáním divákem. V tomto ohledu považoval fotografii za bližší divadlu než filmu, protože právě divák rozhoduje, kam se bude dívat a v jakém pořadí bude obraz číst.

Wim Wenders

Významný vliv na způsob, jakým Wenders komponuje své obrazy, měl také Caspar David Friedrich. Podobně jako německý romantik často umisťuje do záběru postavu hledící do krajiny. Divák tak pozoruje prostor společně s protagonistou a stává se součástí obrazu. Tento motiv se objevuje jak v jeho fotografiích, tak ve filmech – od Paris, Texas přes Nebe nad Berlínem až po Perfect Days. Wenderse totiž nezajímá pouze samotný prostor, ale především otázka, co mohou pozorovaná místa vypovědět o člověku, který se na ně dívá.

Paris, Texas

Paris, Texas vypráví příběh Travise Hendersona, který je po několika letech záhadného zmizení nalezen v texaské poušti. Postupně obnovuje vztah se svým synem a následně se vydává na cestu za jeho matkou, aby se vyrovnal se svou minulostí. Film je zároveň příběhem hledání rodiny, vlastní identity i místa, kam člověk skutečně patří.

Při srovnání filmu Paris, Texas a fotografické knihy Written in the West si jako první všimneme kompozic, které jasně odlišují svět pozorovaný Wendersem od estetiky klasického westernu, přestože se oba odehrávají v prostředí amerického Západu. Spojuje je motiv silničních zastávek, čerpacích stanic, motelů a charakteristická barevnost. Wendersovi velmi záleželo na zachycení skutečných barev těchto míst – nazelenalého světla rtuťových výbojek a intenzivní oranžové barvy zapadajícího slunce. Právě kontrast těchto barev vytváří atmosféru jeho fotografií i filmu. Barevnost se tak stává jedním z nejdůležitějších prvků vizuální identity Paris, Texas.

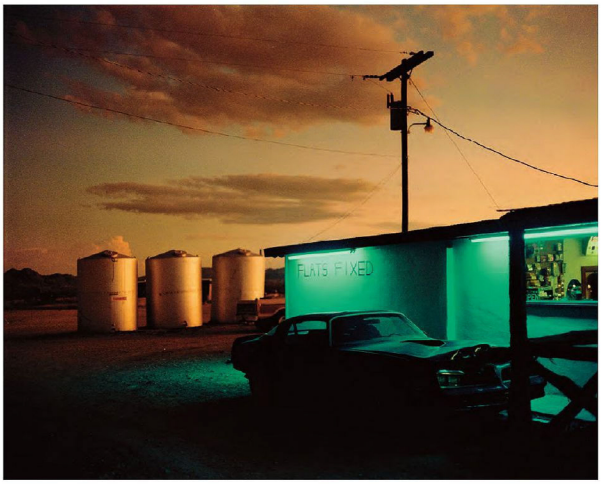
V obou dílech je patrný dokumentární přístup k prostoru. Wenderse nezajímá romantická představa Divokého západu známá z klasických westernů, ale obyčejná místa každodenního života – čerpací stanice, prodejny ledu, neonové nápisy nebo nahodilá architektura. Je to Amerika pozorovaná, nikoli stylizovaná.

Wim Wenders

Fotografie z knihy Written in the West vznikly během dokumentační cesty k filmu Paris, Texas, a proto filmový záběr působí téměř jako pokračování fotografie[1]. Zachovává stejnou barevnost, podobnou denní dobu i totožný způsob vnímání prostoru. Lze předpokládat, že právě tento okamžik Wendersovi utkvěl v paměti natolik silně, že se objevil hned v úvodu filmu. Jediný podstatný rozdíl spočívá v přítomnosti hlavní postavy, která obrazu nedominuje, ale stává se další součástí krajiny. Díky tomu si fotografie i film zachovávají autenticitu místa i dokumentární způsob pozorování světa, který je pro Wenderse charakteristický.

V dalším srovnání je patrná Wendersova záliba v širokoúhlých objektivech s přirozenou perspektivou a ve vytváření širokých celků. Jak ve fotografii, tak ve filmu ho zajímá perspektiva, geometrie a vztahy mezi jednotlivými prvky krajiny. Proměňují se pouze objekty v prostoru a výška horizontu.

Tyto obrazy jsou vystavěny především kolem samotného prostoru. Jak říkal David Lynch, nejzajímavější kompozice často vznikají tehdy, když je horizont umístěn do jedné třetiny nebo dvou třetin výšky obrazu[2]. U Wenderse se s tímto řešením setkáváme nejčastěji, občas však využívá také horizont vedený téměř středem obrazu, což je ve fotografii poměrně neobvyklé. Pokud se pro takovou kompozici rozhodne, slouží především ke zdůraznění nekonečnosti prostoru. Charakteristické je také to, že postavy jsou jen zřídka postaveny čelně proti kameře. Široký záběr nemá vyprávět především o nich, ale o místě, ve kterém se nacházejí. Jak sám Wenders zdůrazňoval, pokud se rozhodneme pro široký celek, měl by vyprávět o prostoru, nikoli o postavě – jinak totiž ztrácí svůj smysl.





Flammable I And Flammable Ii, Terlingua, Texas, From The Series, "Written In The West" (1983)



Paris, Texas (1984)



'Immobile Home', Midland, Texas (1983)



Paris, Texas (1984)

Wim Wenders

Na fotografii z Austrálie je patrné, že Wendersova záliba v geometrickém uspořádání prostoru přetrvala i s odstupem času. Stále ho fascinují vodicí linie, centrální perspektiva i nekonečnost krajiny. Zároveň však začal využívat jiné panoramatické formáty než v době vzniku knihy Written in the West. V osmdesátých letech fotografoval především fotoaparáty Plaubel Makina 67, Leica M a Polaroid SX-70, později však začal pracovat také s panoramatickými fotoaparáty Fuji 6×17, které mu umožnily ještě výrazněji zdůraznit horizontální charakter krajiny.
Zajímavý rozdíl lze pozorovat při porovnání těchto fotografií s filmem Paris, Texas. Ve fotografii Wenders často staví kompozici na centrální perspektivě a využívá cestu nebo jiné prvky, které vedou divákův pohled do hloubky obrazu. Ve filmu naopak častěji volí šikmé perspektivy, které prostoru dodávají větší dynamiku a umožňují sledovat pohyb postav procházejících krajinou. Přes tento rozdíl zůstává cíl stejný – ukázat monumentalitu prostoru a člověka jako nepatrnou součást světa, který ho obklopuje.



Dust Road, West Australia (1988)



Western World (1983)



Paris, Texas (1984)

Wim Wenders

Za zmínku stojí také skutečnost, že Wim Wenders věnoval Edwardu Hopperovi samostatný filmový projekt s názvem Two or Three Things I Know About Edward Hopper. Jedná se o čtrnáctiminutovou 3D instalaci, která oživuje vybrané Hopperovy obrazy[3]. Přestože Wenders Hoppera neuvádí mezi svými nejvýznamnějšími inspiračními zdroji, tímto projektem mu zjevně vzdává hold a poukazuje na blízkost jejich způsobu vnímání světa.

Two or Three Things I Know About Edward Hopper

Podobnosti lze nalézt také ve fotografiích z projektu Written in the West, které vznikly o mnoho let dříve. Jak u Hoppera, tak u Wenderse je patrný podobný zájem o světlo, architekturu a okamžiky jakéhosi zastavení v čase. Obzvlášť zřetelné je to při srovnání fotografie z Butte s Hopperovým obrazem Morning Sun. V obou případech působí postava nebo samotný prostor, jako by uvízly mezi dvěma okamžiky, zatímco hlavním tématem se stává samota, kontemplace a plynutí času. Tento motiv se objevuje také ve filmu Tatarak Andrzeje Wajdy, kde jeden ze záběrů představuje přímý odkaz na Hopperův obraz[4].



Street-Corner-in-Butte-Montana



Two or Three things I Know About Edward Hopper (2020)

Two or Three things I Know About Edward Hopper (2020)





Pensive Lady in Pink
Edward Hopper

Wim Wenders

Dalším příkladem je fotografie Omote Sando, Tokyo z knihy Pictures from the Surface of the Earth a film Perfect Days. Už samotná volba obrazového formátu 4:3 může být chápána jako odkaz nejen na starší televizní obraz nebo klasickou kinematografii, ale také na fotografii. Přestože byly snímky z této knihy pořízeny středoformátovým fotoaparátem 6×7, část z nich, včetně fotografie z Tokia, byla následně oříznuta do proporcí blízkých formátu 4:3. Wenders v jednom z rozhovorů přiznává, že právě fotografie byla jedním z hlavních důvodů tohoto formálního rozhodnutí.

Perfect Days

V obou obrazech lze rozpoznat podobné autorovy fascinace – nočním městem, moderní architekturou, geometrií prostoru i vztahem mezi světlem a tmou. Jak fotografie, tak filmový záběr jsou založeny na jednoduchých formách, výrazných liniích a pečlivě vystavěné kompozici. Charakteristické jsou také chladné zelenomodré tóny umělého osvětlení, které prostoru propůjčují futuristický, ale zároveň klidný charakter. V Perfect Days provází tento fotografický způsob uvažování o obrazu diváka po celý film a proměňuje každodenní realitu Tokia v prostor kontemplace a soustředěného pozorování.



Omote Sando, Tokyo (2000)



Perfect Days (2023)

Wim Wenders

Shrnutí

Wim Wenders si vytvořil velmi charakteristický vizuální styl, který vychází z jeho malířských základů a fascinace panoramatem a prostorem. Projevuje se jak v jeho filmech, tak ve fotografiích. Nejvýraznějším prvkem jsou široké záběry, které – jak sám režisér opakovaně zdůrazňoval – nejsou především o postavě, ale o prostoru, čase a postavení člověka ve světě. Postava se stává pouze součástí širší kompozice, prvkem krajiny nebo architektury. Díky tomu je jeho vizuální jazyk snadno rozpoznatelný a zůstává pozoruhodně konzistentní napříč fotografií i filmem.
Přestože se jako mladý autor inspiroval spíše méně realistickými malířskými směry, postupně začal čerpat také z tvorby umělců blízkých realismu a pozorování každodenního života, jako byl například Edward Hopper. To výrazně ovlivnilo jeho přístup k obrazu, světlu i vytváření atmosféry jakéhosi zastavení v čase. Ve Wendersově tvorbě není fotografie pouhým doplňkem filmu, ale rovnocenným médiem vyprávění. Jeho fotografie se zabývají stejnými tématy jako jeho filmy – samotou, cestou, pamětí, vztahem člověka k prostoru i pozorným pozorováním každodennosti.
Při analýze jeho tvorby lze dojít k závěru, že fotografie a film se u Wenderse vzájemně doplňují. Jako režisér a zároveň producent vlastních filmů měl možnost rozvíjet obě média souběžně. Dokumentární přístup k obrazu mu umožňoval plynule přecházet mezi fotografováním a filmováním stejných míst i témat. Za zmínku stojí také mimořádná technická kvalita jeho fotografií, především velkoformátových panoramat, která dále posiluje jejich malířský charakter a schopnost diváka vtáhnout do zobrazovaného prostoru.

Andrei Tarkovsky

Andrei Tarkovsky

Andrej Tarkovskij byl především filmovým režisérem, fotografie však patřila k jeho širokým uměleckým zájmům. Známe ho nejen jako filmového tvůrce, ale také jako spisovatele, autora deníků, básníka a divadelního režiséra. Narodil se roku 1932 ve vesnici Zavražje. Jeho otcem byl básník Arsenij Tarkovskij, jehož tvorba výrazně ovlivnila pozdější režisérovy filmy. Dětství prožité na ruském venkově, blízký vztah k přírodě i zkušenost s odloučením od otce se staly motivy, ke kterým se opakovaně vracel jak ve svém životě, tak ve své tvorbě.

Při prohlížení Tarkovského rodinného archivu lze jen stěží nabýt dojmu, že pro něj fotografie představovala médium stejně důležité jako film. Situace se změnila na konci sedmdesátých a začátkem osmdesátých let, kdy začal vědomě fotografovat fotoaparátem Polaroid místa spojená se svými vzpomínkami a dětstvím[5]. Zvláštní význam mají fotografie pořízené během jeho posledních cest do Ruska v letech 1979–1981. Zachycoval na nich rodinnou daču, krajinu ruského venkova, členy své rodiny i obyčejné předměty každodenního života. Paralelně, během práce na filmu Nostalgia v Itálii, vznikla druhá skupina fotografií, dnes označovaná jako italské polaroidy.

Lze říci, že zpočátku šlo o fotografie určené do rodinného alba, podobné těm, které pořizuje mnoho lidí. Ve chvíli, kdy je však Tarkovskij začal skládat do uceleného narativu a využívat v knižních publikacích, přestaly být pouze soukromou vzpomínkou. Staly se vědomým uměleckým vyjádřením. Právě zde dochází k přechodu od pořizování fotografií k Fotografii s velkým „F“. Stejně jako řada dalších režisérů analyzovaných v této práci přenesl i Tarkovskij do fotografie intuitivně způsob uvažování, který byl charakteristický pro jeho filmovou tvorbu.

Andrei Tarkovsky

Jeho fotografie mají výrazně malířský charakter. Nejblíže mají k postimpresionismu, v němž je důležitější zachycení nálady a emocí než věrné zobrazení reality. Objevují se v nich krajiny, zátiší i portréty. Charakteristické jsou měkké tonální přechody, rozptýlené světlo, omezená hloubka ostrosti i specifická barevnost fotografie Polaroid. Tarkovskij neusiluje o technickou dokonalost obrazu, ale o vytvoření fotografie, která více připomíná vzpomínku než dokument. Zdá se také, že volba fotoaparátu Polaroid byla zcela vědomá. Jeho technická nedokonalost, nepředvídatelnost procesu i charakteristická struktura obrazu posilují pocit pomíjivosti okamžiku a umožňují dosáhnout výsledku, který je bližší paměti než samotné realitě. Právě emocionální působení těchto fotografií je činí tak zajímavými ve vztahu k jeho filmům. Jsou to obrazy pohybující se na hranici mezi snem a vzpomínkou, mezi přítomností a minulostí. Vyjadřují touhu, pomíjivost, mládí i ztrátu. Stejně jako jeho filmy nevyprávějí příběh prostřednictvím událostí, ale skrze atmosféru a emocionální stav. Přestože se fotografii věnoval poměrně krátce, vytvořil mimořádně hodnotná díla, která ukazují, že jeho způsob vnímání světa zůstával konzistentní bez ohledu na zvolené médium. Domnívám se, že následující srovnání budou obzvlášť zajímavá, protože se nezaměřují ani tak na technickou stránku obrazu, jako spíše na emoce – na to, co prožívají postavy jeho filmů a co pociťuje divák při pohledu na fotografie pořízené Polaroidem.

Mirror

Nejpřirozenějším filmem pro toto srovnání je Zrcadlo. Stejně jako sovětské polaroidy má silně autobiografický charakter a lze jej chápat jako sentimentální návrat do Ruska, které byl Tarkovskij nucen opustit. V obou případech se setkáváme s jedním z nejdůležitějších motivů jeho tvorby – se snahou zastavit čas, nebo jej dokonce symbolicky vrátit zpět prostřednictvím návratu do dětství a mládí. Touha po ztraceném světě je univerzálním tématem, u Tarkovského však vzpomínky nabývají mimořádně intenzivní podoby a stávají se základem jak filmového vyprávění, tak jeho vizuálního jazyka. Není náhodou, že dům ve filmu Zrcadlo byl postaven podle domu, ve kterém prožil dětství. Polaroidy pořízené na ruském venkově proto nepřipomínají pouze podobnou krajinu, ale vyvolávají také stejné emoce, které se již dříve objevily v jeho filmu.

Andrei Tarkovsky

Jak ve filmu, tak na fotografiích máme pocit, že nejdůležitější události se neodehrávají ve vnějším světě, ale uvnitř samotných postav. Tarkovskij často obrací pozornost diváka ke sféře paměti, myšlenek a emocí. Je to patrné například v záběrech zachycujících postavy zezadu, které odvádějí naši pozornost od výrazu tváře a směřují ji k tomu, co zůstává neviditelné – k jejich vnitřnímu světu.
Zároveň však nejsou postavy od okolního prostředí odděleny. Naopak, jsou do krajiny přirozeně ponořeny. Na rozdíl od pojetí krajiny jako autonomního protagonisty obrazu se příroda u Tarkovského stává prodloužením lidské paměti a emocí. Mlha, pole, stromy nebo opuštěné domy nepopisují prostor, ale odrážejí vnitřní stav člověka. Krajina se tak stává nositelem nostalgie, touhy i vzpomínek.
Zajímavé je, že chronologie vzniku těchto děl je opačná, než by se mohlo zdát. Nejprve vzniklo Zrcadlo, ve kterém Tarkovskij s mimořádnou přesností znovu vytvořil svět vlastních vzpomínek, a teprve o několik let později pořídil polaroidy během své poslední cesty do Ruska. Lze nabýt dojmu, že ani po dokončení filmu ho téma dětství a rodných míst nepřestalo fascinovat. Fotografie se tak nestávají pouze dokumentací prostoru, ale také pokusem znovu prožít emoce, které již dříve vyjádřil jazykem filmu. Díky tomu vytvářejí polaroidy a Zrcadlo výjimečný dialog – jedno dílo vypráví prostřednictvím pohyblivých obrazů, druhé pomocí jednotlivých fotografií, obě však vedou ke stejnému cíli: ke světu paměti, který existuje někde na pomezí reality a vzpomínky.



Mirror (1975)



Mirror (1975)



Mirror (1975)



Instant Light:
Tarkovsky Polaroids

Andrei Tarkovsky

Dalším zřejmým pojítkem mezi Tarkovského fotografiemi a filmy je způsob, jakým portrétuje své postavy. Jak v polaroidech, tak ve své filmové tvorbě velmi často vytváří portréty bez těsného ořezu hlavy, přičemž mimořádnou pozornost věnuje tváři a pohledu.
Nejde pouze o estetiku odkazující k rodinným fotografiím nebo klasickým malířským portrétům. Tento způsob zobrazení postavy obrací divákovu pozornost k tomu, co se odehrává uvnitř člověka. Zvláštní význam mají především čelo a oči – místa symbolicky spojená s myšlením, pamětí a představivostí. Tarkovskij nehledá emoce v prudkých gestech ani výrazné mimice. Mnohem více ho zajímá to, co ještě nebylo vysloveno a co zůstává skryto pod povrchem tváře. Jeho postavy působí dojmem, jako by byly zachyceny na pomezí vzpomínky a přítomnosti, a portrét se stává pokusem tento stav zachytit.

Stalker

Velmi dobře je to patrné jak ve Zrcadle, tak ve Stalkerovi. V prvním z těchto filmů hraje významnou roli postava Ignata, ztvárněná Ignatem Danilcevem, hercem, který nápadně připomínal jak mladého Tarkovského, tak jeho syna Andreje. Díky tomu postava nefunguje pouze jako filmový hrdina, ale stává se také vizuálním nositelem režisérovy paměti. Také portrét Stalkera je vystavěn na podobném principu. Tvář hlavního hrdiny je snímána čelně, klidně a bez jakékoli okázalosti, jako by se měla stát mapou jeho vnitřního světa. Porovnáme-li tyto záběry s polaroidovými portréty dětí a členů rodiny, objevíme stejný způsob budování obrazu. Tarkovskij lidi nefotografuje ani nefilmuje proto, aby je jednoznačně popsal, ale aby v nich zachoval určitou míru tajemství. Zajímá ho člověk jako záhada – někdo, kdo v sobě skrývá mnohem více, než dává najevo. Proto se portrét v jeho filmech i fotografiích nestává pouhým záznamem lidské podoby, ale především pokusem zachytit paměť, myšlenky a emoce ukryté pod povrchem obrazu.



Mirror (1975)



Stalker (1979)



Instant Light:
Tarkovsky Polaroids

Andrei Tarkovsky

Dalším motivem, který propojuje Tarkovského polaroidy s jeho filmy, je přítomnost psa. V režisérově tvorbě zvíře neplní pouze funkci součásti krajiny nebo realistického prvku. Stává se symbolem průvodce, společníka a zároveň něčeho tajemného, co nelze jednoznačně vysvětlit. Nejvýrazněji je to patrné ve filmu Stalker, kde se pes objevuje jako bytost náležející zároveň světu lidí i Zóně. Doprovází hlavní postavy, nikdy však není jeho přítomnost plně objasněna. Vytváří pocit setkání s něčím prastarým, intuitivním a přírodě bližším než samotný člověk. Podobné vlastnosti má i Stalker – stejně jako zvíře se dokáže orientovat v nebezpečném prostředí, vycítí hrozbu a vede ostatní prostorem, jehož zákonům sami nerozumějí.

Stejný způsob uvažování nacházíme také v polaroidech. Pes zde není hlavním motivem obrazu, jeho přítomnost však fotografiím propůjčuje zvláštní atmosféru. Stává se přirozenou součástí krajiny a zároveň referenčním bodem pro člověka. Tarkovského nezajímala příroda jako pouhá kulisa, ale jako prostor duchovní zkušenosti. Zvíře jako by okolní svět vnímalo a chápalo bezprostředněji než člověk, a jeho přítomnost proto obrací naši pozornost k intuici, instinktu a prvotnímu vztahu ke skutečnosti.

Zajímavá je také symbolika samotných zvířat v porovnávaných obrazech. Ve Stalkerovi se objevuje tmavý pes, jehož přítomnost vyvolává neklid a pocit neznáma. V polaroidech naopak častěji vidíme světlého psa, který klidně sedí uprostřed mlhy a krajiny. V obou případech zvíře vytváří okamžik zastavení. Nevykonává žádnou výraznou akci ani neposouvá děj, přesto přitahuje divákovu pozornost a vyvolává očekávání, že se něco může stát. Světlý pes v nás probouzí pocit klidu a bezpečí, zatímco tmavý pes navozuje předtuchu nebezpečí či tajemství. Právě takovým způsobem Tarkovskij buduje význam – nikoli prostřednictvím událostí, ale skrze atmosféru.

Zajímavé je, že pes zachycený na mnoha polaroidech byl ve skutečnosti Tarkovského vlastní pes jménem Dakus[6]. Fotografie tak získávají další autobiografickou rovinu. Stejně jako domy, pole nebo členové rodiny odkazují k režisérovým osobním vzpomínkám, stává se i přítomnost Dakuse součástí jeho soukromého světa paměti. Motiv psa zároveň otevírá další etapu Tarkovského tvorby – italské polaroidy vznikající během natáčení filmu Nostalgia, v nichž témata paměti, stesku a hledání domova získávají ještě osobnější rozměr.

Andrei Tarkovsky

Nostalghia



Stalker (1979)



Instant Light: Tarkovsky Polaroids



Instant Light:
Tarkovsky Polaroids



Nostalghia (1983)

Posledním motivem, který velmi výrazně propojuje Tarkovského fotografie s jeho filmy, je zátiší. Obzvlášť patrné je to u italských polaroidů, kde se předměty každodenní potřeby, květiny, okna nebo fragmenty interiérů stávají téměř plnohodnotnými protagonisty obrazu. Tarkovskij je jen zřídka fotografuje neutrálním způsobem. Zátiší se téměř vždy nachází na rozhraní světla a stínu a je zalité ostrým směrovým světlem pronikajícím oknem. Nezajímá ho měkké a rovnoměrné osvětlení. Volí kontrast, protože právě v něm se rodí tajemství. Předměty zůstávají částečně skryté a divák je nucen domýšlet si jejich význam. Díky tomu se obyčejná kytice květin nebo prostý stůl stávají nositeli emocí, vzpomínek a skrytých významů. Podobný princip nacházíme i v jeho filmech. Ve Zrcadle, Nostalgii i Oběti nejsou předměty nikdy pouhou součástí scénografie. Květiny, ikony, nádoby nebo paprsky světla pronikající oknem vytvářejí atmosféru a přebírají část emocionální tíhy vyprávění. Tarkovskij zátiší personifikuje – dává mu charakter živé přítomnosti, takže je začínáme vnímat téměř jako filmovou postavu. Hledáme v něm odpovědi a snažíme se číst jeho náladu stejně, jako čteme emoce lidských hrdinů. Právě proto působí srovnání polaroidů s filmovými záběry tak přirozeně. Kytice květin ozářená ostrým sluncem dokáže vyprávět o touze stejně silně jako lidská tvář. Zátiší se navíc často objevuje před příchodem postavy nebo bezprostředně po jejím odchodu, čímž vytváří vizuální paralelu mezi světem věcí a světem lidských emocí. Květiny, světlo i interiéry se tak nestávají pouze estetickým motivem, ale také prostředkem vyprávění o paměti, pomíjivosti a duchovním rozpoložení postav. Jde o jeden z nejmalířštějších aspektů Tarkovského tvorby, který prostupuje jak jeho filmovou, tak fotografickou tvorbou.



Instant Light:
Tarkovsky Polaroids



Nostalghia (1983)



Instant Light:
Tarkovsky Polaroids



Mirror (1975)



Mirror (1975)

Shrnutí

Z těchto srovnání lze vyvodit ještě jeden velmi důležitý závěr: fotografie pro Tarkovského nepředstavovala samostatné médium, ale byla součástí jeho uměleckého jazyka. Polaroidy nevznikaly proto, aby dokumentovaly skutečnost, ale aby dále kladly tytéž otázky, které pokládal ve svých filmech. Proto v nich znovu nacházíme stejné motivy – dětství, paměť, přírodu, zvířata, domov, pomíjivost i spiritualitu. Mění se pouze nástroj. Kamera mu umožňuje utvářet čas, zatímco fotografie jej zastavuje v jediném okamžiku, cíl však zůstává totožný.

Lze si také všimnout, že Tarkovskij nevnímal obraz jako nositele informací, ale jako prostředek prožitku. Film i fotografie mají především vyvolat emocionální stav, nikoli předat konkrétní poznání. Proto jsou jeho obrazy plné metafor, náznaků a symbolů. Pes není pouze psem, dům není pouze domem a květiny nejsou jen květinami. Všechny tyto prvky fungují jako most mezi materiálním a duchovním světem. Divák nemá obraz pouze vidět, ale především jej prožít.

Srovnání zároveň ukazují, že Tarkovskij buduje význam prostřednictvím asociací, nikoli lineárního vyprávění. V jeho tvorbě jedno záběr často vysvětluje druhý na emocionální, nikoli logické úrovni. Zátiší může o postavě vypovědět více než dialog a krajina dokáže vyjádřit její psychický stav přesvědčivěji než herecký výkon. Právě proto polaroidy vedle jeho filmů fungují tak přirozeně – jsou vystavěny na stejném principu poetického myšlení obrazem.

Za nejzajímavější závěr však považuji skutečnost, že Tarkovskij chápal umění jako prostředek sebepoznání. Jak ve filmech, tak ve fotografiích nehledá odpovědi ve vnějším světě, ale ve vlastní paměti a emocích. Jeho obrazy mají diváka vést k vlastním vzpomínkám, vlastním touhám i vlastním otázkám. Právě proto jeho tvorba vyžaduje trpělivost a aktivní zapojení. Nenabízí hotové významy, ale nutí diváka, aby je sám hledal. Ve výsledku není nejdůležitější to, co fotografie nebo filmová scéna doslova zobrazují, ale to, co dokážou probudit v člověku, který se na ně dívá. Právě tato schopnost vyvolat vnitřní dialog je tím, co spojuje Tarkovského fotografii a film do jednoho soudržného uměleckého jazyka.

Bogdan Dziworski

Bogdan Dziworski

Přestože ho do agentury Magnum pozval sám Henri Cartier-Bresson, který ho považoval za výjimečného fotografa, bývá Bogdan Dziworski nejčastěji označován jako kameraman a filmový režisér[7]. Důvodem je skutečnost, že ve své tvorbě klade mimořádný důraz na obraz, jeho rytmus, kompozici a způsob pozorování reality. Zdá se však, že označovat ho pouze za fotografa, kameramana nebo režiséra není dostačující. Při sledování dokumentárního filmu Dziwor režiséra Pawła Dylluse, jeho dlouholetého spolupracovníka a asistenta na Fakultě rozhlasu a televize Slezské univerzity, lze nabýt dojmu, že je především umělcem hledajícím nejvhodnější médium pro vyjádření vlastního způsobu vnímání světa. Fotografie, film i pedagogická činnost pro něj představují pouze různé nástroje téhož tvůrčího procesu.

Dziworski se narodil v roce 1941 v Krynici a od počátku svého života byl spjat s obrazem. Dříve než dospěl k filmu, věnoval se fotografii, kterou nevnímal pouze jako prostředek dokumentace, ale především jako způsob pozorování skutečnosti. Sám opakovaně zdůrazňoval, že mu fotografie přináší radost právě proto, že nemusí být profesionálním fotografem plnícím cizí zakázky. Díky tomu může fotografovat to, co považuje za zajímavé on sám, a nikoli to, co mu někdo jiný určuje jako důležité.

Na konci šedesátých let odjel do Bulharska, kde současně vytvářel fotografické i filmové materiály. Následně začal pracovat pro Polskou filmovou kroniku, která zásadně ovlivnila jeho dokumentární způsob uvažování. Pozdější spolupráce s Łódzkým Towarzystwem Oświatowym mu umožnila rozvinout vlastní filmový jazyk založený především na obrazu a pohybu. Charakteristickým rysem jeho tvorby se stala absence dialogů i vypravěčského komentáře. Dokonce i při natáčení filmů pro BBC dokázal prosadit, aby se upustilo od komentáře, protože věřil, že samotný obraz je schopen vyprávět příběh. Právě tento přístup jasně ukazuje, jak blízko mají jeho filmy ke způsobu uvažování, který je vlastní fotografii.

Bogdan Dziworski

Zároveň však Dziworski nikdy nebyl pouze intuitivním umělcem. Vedle mimořádné vizuální citlivosti se vyznačuje také výjimečným technickým povědomím. Jako kameraman, vysokoškolský pedagog, děkan i učitel po mnoho let analyzoval principy fungování filmového obrazu, pohybu kamery i kompozice záběru. Potvrzují to nejen jeho filmy, ale také jeho publikace – fotografické knihy 1/250 a f/5,6 i odborná publikace Kino-Oko[8]. Právě propojení umělecké intuice s technickou precizností se jeví jako jedna z nejvýraznějších charakteristik jeho tvorby. Kamera pro něj nepředstavuje pouze zařízení zaznamenávající skutečnost, ale především nástroj myšlení a prostředek poznávání světa. Právě proto se v jeho případě hranice mezi fotografem, kameramanem a režisérem stává mimořádně neostrou.

Před samotnou analýzou fotografií Bogdana Dziworského je třeba zdůraznit, že v této práci nebudou posuzovány odděleně podle jednotlivých fotografických publikací. Hlavním výzkumným materiálem jsou knihy f/5,6 a 1/250, obě však vycházejí ze stejného fotografického souboru autora, vznikajícího především ve druhé polovině 20. století. Významná část fotografií se objevuje v obou publikacích, pouze je uspořádána v odlišném narativním pořadí. Jednotlivá vydání od sebe dělí téměř dvacet let, liší se proto především způsobem prezentace a interpretace materiálu, nikoli samotnými fotografiemi. Z tohoto důvodu jsou fotografie Bogdana Dziworského v této práci chápány jako jeden ucelený soubor, jehož analýza umožňuje soustředit se na opakující se motivy, způsob pozorování člověka i vztahy mezi jeho fotografickou a filmovou tvorbou bez ohledu na kontext konkrétní publikace.

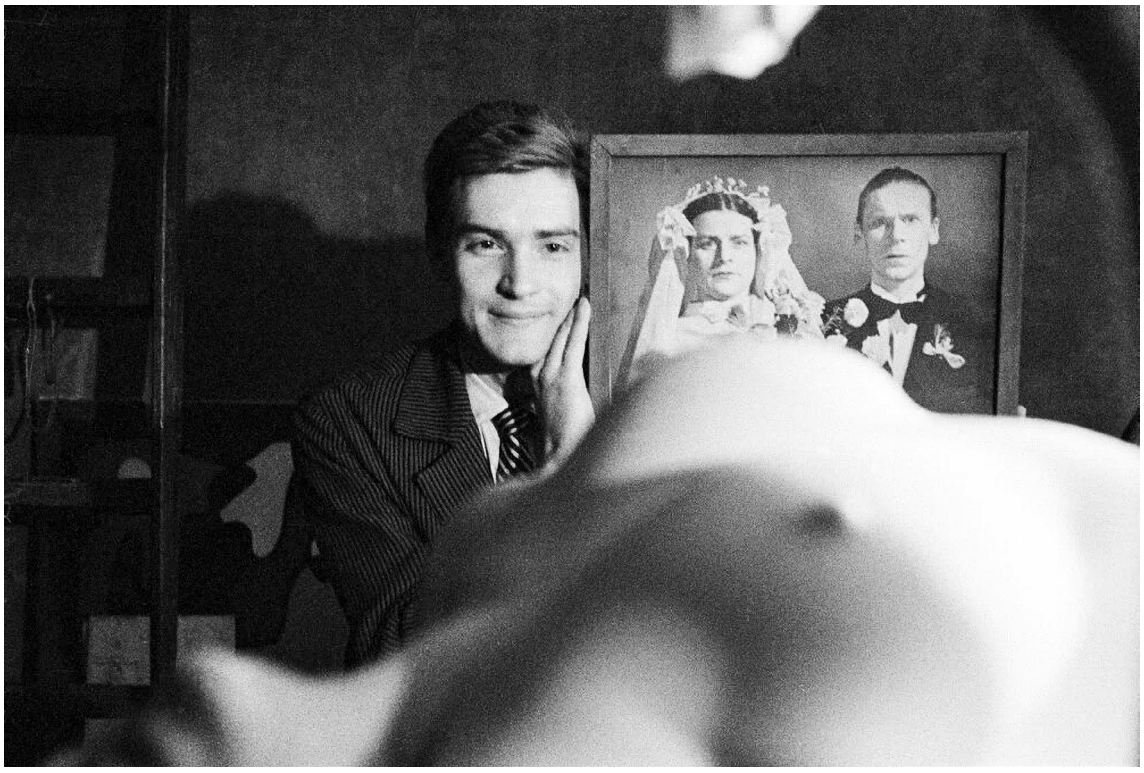
Schopnost rozpoznat a zachytit jediný rozhodující okamžik patřila k největším přednostem Bogdana Dziworského. Není proto náhodou, že se jeho jméno objevovalo také v souvislosti s pozváním ke spolupráci s agenturou Magnum od Henriho Cartiera-Bressona. Tento fakt jasně ukazuje, jak vysoko byla ceněna jeho fotografická intuice.

Bogdan Dziworski

Portrét v tvorbě Bogdana Dziworského jen zřídka představuje klasické zobrazení postavy. Zatímco ve filmu je to částečně dáno pravidly filmového vyprávění a jazykem kinematografie, jak ve fotografii, tak ve filmu zůstává nejdůležitější výběr správného okamžiku. Lze nabýt dojmu, že Dziworski vybírá pouze takové portréty, v nichž tvář sama o sobě vypráví celý příběh zobrazovaného člověka. Nezajímá ho formální správnost kompozice ani esteticky aranžované pózy, ale emoce – pohled, únava, zaváhání, napětí nebo okamžik bezbrannosti. Právě tyto prvky způsobují, že se jediný portrét stává plnohodnotným vyprávěním, přestože zachycuje pouze tvář člověka.

Hokej

Podobný způsob uvažování nacházíme i ve filmu Hokej (1976). Během zápasu kamera opakovaně opouští samotné dění na ledě a zastavuje se na tvářích hráčů. Detailní záběry zpocených, unavených a vyčerpaných hokejistů zde neplní pouze ilustrativní funkci – odhalují jejich charakter, odhodlání i fyzickou námahu, kterou by samotný pohyb nedokázal zprostředkovat. Stejně jako na Dziworského fotografiích se i zde portrét stává nositelem emocí a příběhu. V obou médiích vypovídá tvář člověka více než dialog nebo komentář a síla obrazu vychází ze schopnosti zachytit neopakovatelný okamžik.



Untitled #44, Łódź, Poland (1962)



Hokej (1976)



Untitled #18,
Parzeczew,
Poland (1961)



Hokej (1976)

Bogdan Dziworski

Kompozice patří k nejcharakterističtějším prvkům tvorby Bogdana Dziworského. Jak ve fotografii, tak ve filmu není výsledkem náhody, ale trpělivého čekání na okamžik, kdy prostor, postavy a pohyb vytvoří uzavřený a harmonický celek. Dziworski velmi často pracuje s výraznou perspektivou, vedením pohledu pomocí linií i vědomým ponecháváním rozsáhlých prázdných ploch v obraze. Prázdný prostor není nikdy náhodný – vytváří napětí, zdůrazňuje osamělost postavy nebo podtrhuje rozměr okolního prostředí. Díky tomu jeho obrazy získávají metaforickou rovinu a jednotlivý záběr se stává něčím víc než pouhým záznamem skutečnosti.

Podobné principy nacházíme také ve filmech Olympiáda (1978) a Několik příběhů o člověku (1983). Ve filmu Olympiáda se lyžaři často ztrácejí v rozlehlém prostoru zasněžené krajiny a široké celky zdůrazňují nejen krásu hor, ale také nepatrnost člověka tváří v tvář přírodě. Naproti tomu ve filmu Několik příběhů o člověku je kompozice založena na architektuře prostoru a vztazích mezi postavami. Stejně jako na Dziworského fotografiích jsou postavy umístěny do záběru tak, aby okolní prostředí spoluutvářelo význam obrazu. Charakteristické je rovněž využití vysokého úhlu záběru a geometricky uspořádané kompozice, díky nimž si i statické záběry zachovávají výraznou vizuální dynamiku. V obou médiích kompozice neplní pouze estetickou funkci, ale představuje jeden ze základních prostředků filmového i fotografického vyprávění.

Bogdan Dziworski

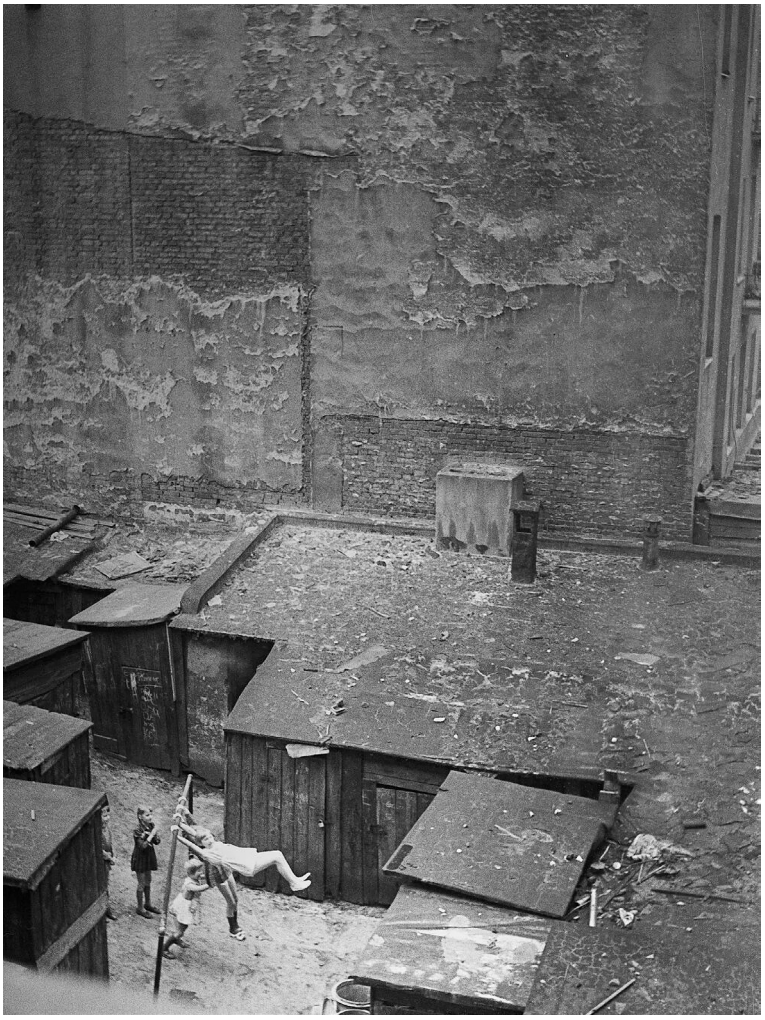
Olimpiada



Untitled #13, Łódź, Poland (1964)



Olimpiada (1978)



Untitled #1, Łódź, Poland (1968)



Kilka opowieści o człowieku (1983)



Kilka opowieści o człowieku (1983)



Untitled #26, Łódź, Poland (1961)

Bogdan Dziworski

Kilka opowieści o człowieku

Dziworski je mistrem vyprávění beze slov. Je obtížné oddělit jeho filmovou tvorbu od skutečnosti, že byl vystudovaným kameramanem, přesto však nejsou nositelem vyprávění dialogy. Obraz, zvuk a hudba vytvářejí jazyk, který umožňuje porozumět příběhu, aniž by zaznělo jediné slovo. Prostřednictvím pohybu postav, jejich vzájemných vztahů, rytmu střihu i způsobu, jakým zaujímají prostor v záběru, Dziworski buduje emoce a vypráví o svých hrdinech. Velmi dobře je to patrné ve filmu Několik příběhů o člověku. Hlavní protagonista během celého filmu nepronese jediné slovo, přesto ho divák poznává velmi důvěrně. Jeho charakter odhalujeme výhradně prostřednictvím každodenních činností, mimiky, způsobu pohybu a reakcí na okolní svět. Právě obraz se zde stává jediným nositelem vyprávění.
Stejným způsobem funguje i Dziworského pouliční fotografie. Její protagonisté nejsou anonymními kolemjdoucími ani pouhými prvky kompozice. Každý člověk je zachycen v okamžiku, kdy gesto, pohled, výraz tváře nebo vztahy s ostatními lidmi odhalují část jeho osobnosti. Jediná fotografie dokáže vyprávět lidský příběh stejně přesvědčivě jako několikaminutová filmová scéna. Jak ve fotografii, tak ve filmové tvorbě Bogdana Dziworského stojí v centru pozornosti člověk a jeho přirozené chování. Právě ono vede vyprávění a umožňuje divákovi intuitivně porozumět příběhu, přestože mu jej nikdo nevypráví slovy.



Kilka opowieści o człowieku (1983)



Kilka opowieści o człowieku (1983)



Untitled #37, Łódź, Poland (1965)



Untitled #49, Łódź, Poland (1964)

Bogdan Dziworski

Tím, co tvorbu Bogdana Dziworského neustále provází, je pohyb. Právě on vypráví příběh, vytváří emoce a odhaluje charakter postav. Pohyb v jeho obrazech nikdy není náhodný – je nositelem významu. Houslistka při hře nepřirozeně vytočí nohu, děti se honí po dvoře, lyžař běží s dítětem na zádech, chlapec na svahu krmí dospělého muže a hrdina bez rukou navzdory svému handicapu prostřednictvím pohybu celého těla vypráví o malířství, šílenství i lásce. I na statických fotografiích divák bez obtíží vycítí, co se odehrálo okamžik předtím a co bude následovat vzápětí. Dziworski dokáže zastavit pohyb v jediném záběru a zároveň vytvořit obraz, který si zachovává mimořádnou dynamiku. Právě díky tomu se pohyb stává plnohodnotným jazykem jeho vyprávění a jedním z nejdůležitějších prostředků, jimiž vypráví o člověku.



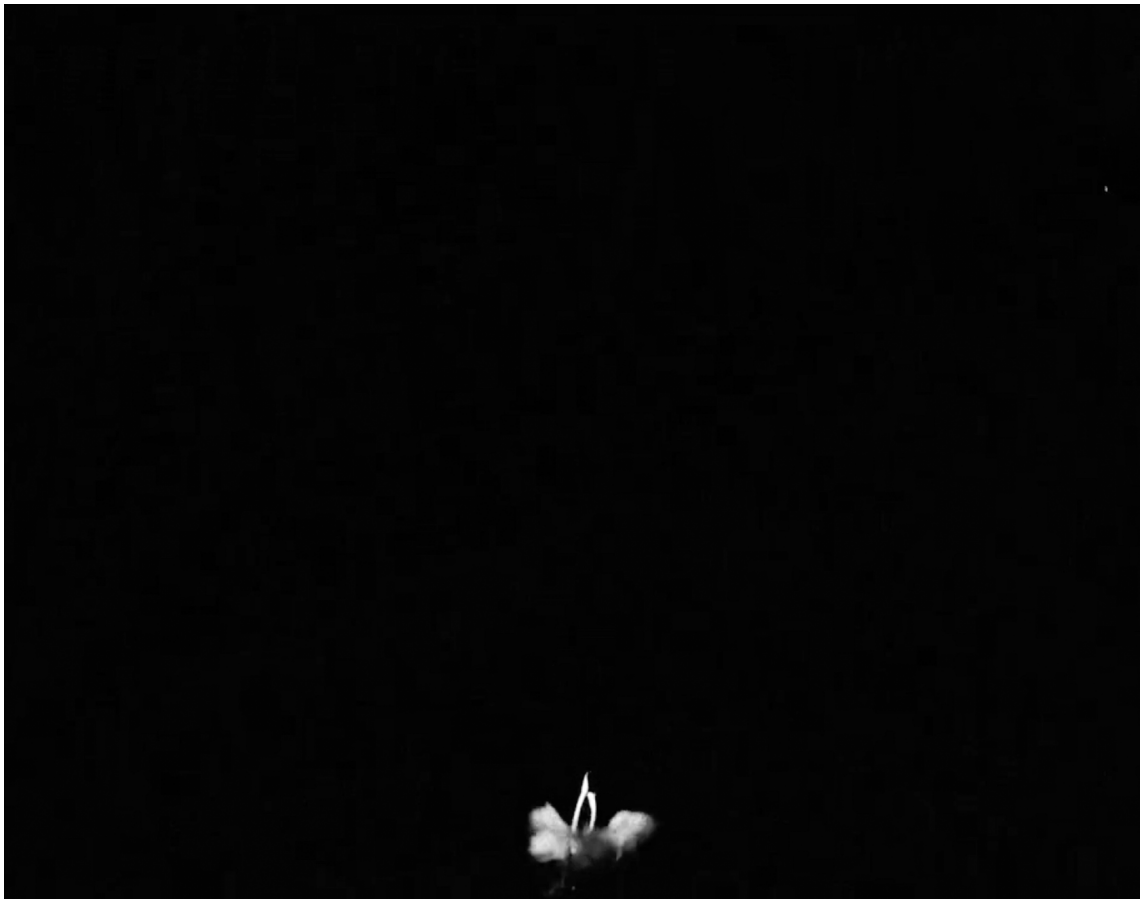
Untitled #31, Łódź, Poland (1964)



Kilka opowieści o człowieku (1983)



Untitled #9, Łódź, Poland (1963)



Kilka opowieści o człowieku (1983)



Kilka opowieści o człowieku (1983)

Shrnutí

Shrneme-li tvorbu Bogdana Dziworského, lze nabýt dojmu, že fotografie a film pro něj nikdy nepředstavovaly dvě oddělená média. V obou případech používal stejný jazyk pozorování, měnil se pouze nástroj. To, co jeho tvorbu nejvíce charakterizuje, je mimořádný cit pro pohyb, schopnost trpělivě pozorovat a výjimečný smysl pro výběr rozhodujícího okamžiku. Dziworski přesně ví, kdy stisknout spoušť fotoaparátu nebo kdy ukončit záběr. Díky tomu dokáže jediný obraz vyprávět příběh stejně přesvědčivě jako několikaminutová filmová sekvence. Charakteristické je také jeho nekonvenční uvažování o kompozici – odvážná práce s obrazem, výrazná perspektiva a důslednost při budování vizuálního vyprávění způsobují, že i ty nejobyčejnější situace získávají metaforický rozměr.

Stejně důležitý je i způsob, jakým volí svá témata. Dziworského nezajímá to, co je na první pohled zřejmé. Místo sportu jako soutěže hledá jeho podstatu – emoce, fyzickou námahu a vztahy mezi lidmi. Ve filmu Hokej vede diváka od dětských tréninků až k vrcholovému sportu a vypráví přitom o dospívání i vášni. Ve svých sportovních filmech nestaví do popředí výsledky, ale člověka. Podobně ani v příběhu bezrukého malíře nevypráví o zdravotním postižení, nýbrž o lásce, síle charakteru a každodenním životě člověka, který tvoří navzdory svému handicapu. Právě schopnost nacházet témata tam, kde je ostatní nevidí, činí jeho tvorbu výjimečnou.

Nejdůležitějším závěrem této analýzy je však skutečnost, že Dziworski zůstává mimořádně důsledný. Jak ve fotografii, tak ve filmu ho zajímá skutečný svět, skuteční lidé a skutečné emoce. Realitu neinscenuje, ale trpělivě čeká, až se sama uspořádá do správného obrazu. Díky výjimečnému citu pro kompozici, portrét i pohyb dokáže vyprávět příběhy beze slov a ponechává divákovi prostor pro vlastní interpretaci. Právě tato přirozenost, dokumentární poctivost a mimořádná schopnost pozorování způsobují, že fotografie a film Bogdana Dziworského vytvářejí jednotnou a soudržnou vizi světa, v jejímž středu vždy stojí člověk.

Larry Clark

Larry Clark

Larry Clark začal s fotografií už jako dítě. Jeho matka byla putovní fotografkou, dnes bychom ji pravděpodobně nazvali jednoduše freelancerkou, specializovala se na dětskou fotografii. Možná právě při pomoci své matce a vlastně při práci v její firmě už od třinácti let se zrodila jeho kontroverzní fascinace mládeží. Tato fascinace mu přinesla mnoho ocenění a velkou publicitu, ale také mnoho kritiky a obvinění. Později začal studovat umění v Milwaukee, ale jeho studium přerušilo povolání do války ve Vietnamu.

Po návratu začal pracovat jako freelancer v New Yorku. Právě v této době, tedy v šedesátých letech, fotografoval mládež v Tulse a vznikla jeho první kniha Tulsa (1971)[9]. Během svého pobytu v New Yorku už pracoval na dalším materiálu, který později vyšel jako kniha Teenage Lust (1983) o mládeži v New Yorku. V devadesátých letech začala jeho filmová kariéra. Nejprve vznikl film Kids podle scénáře Harmonyho Korinea, se kterým později spolupracoval také na filmu Ken Park. Ve fotografii vidíme dokumentární rukopis a můžeme věřit, že fotografie nebyly inscenované, jsme schopni uvěřit dokumentu, který vypráví o poměrně kontroverzních tématech. Bohužel u filmů už vidíme inscenaci, a pokud rozumíme filmové technice a tomu, jak záběry vznikají, je zřejmé, že nezletilí herci museli vykonávat akty, které mnohé z nich velmi poznamenaly. Vyplývá z toho také to, že jen velmi málo dětských herců, kteří hráli u Larryho Clarka, po jeho filmech pokračovalo v této profesi. Bohužel když se na to dnes podíváme s odstupem, Harmony Korine podle mého názoru spíše hledal témata, která by šokovala a pomohla mu prosadit se jako filmaři, zatímco Larry Clark natáčením těchto filmů živil svou temnou perverzní fascinaci pozorováním mladých lidí při soukromých situacích. U dokumentární fotografie se to dělo bez jeho přímého vlivu a on byl pouze pozorovatelem, bohužel ve filmech už tyto situace sám vytvářel.

Kids

Tím, co Larryho Clarka zajímá nejvíce, je kontroverze. Všichni známe mýtus dětí květin a mládežnické kontrakultury šedesátých let – spojujeme ji se svobodou, mírem a odporem vůči systému. Clark se však rozhodl ukázat tuto realitu z pohledu, který před ním téměř nikdo nedokumentoval. Nezajímala ho hesla ani ideje, ale každodenní život: drogy, sex, násilí, nuda a důsledky života mimo společenské normy.

Larry Clark

Nejlépe je to patrné v knize Tulsa (1971), jejížmi protagonisty jsou mladí lidé z jeho nejbližšího okolí. Hlavním motivem tohoto projektu je život poznamenaný závislostí, rizikovým chováním a dospíváním v prostředí, kde děti od útlého věku vyrůstají obklopené drogami a násilím. Clark vytvořil mimořádně intimní portrét společenské skupiny, která byla v obecné představě vnímána spíše jako symbol svobody a pozitivní změny. Právě zde se objevuje pro jeho tvorbu charakteristická kontroverze – kontrast mezi společenskou představou a skutečností. V jeho fotografiích téměř vždy existuje napětí mezi nevinností a destrukcí, mládím a úpadkem.
Podobný mechanismus nacházíme později i ve filmu Kids (1995). Film vypráví o skupině newyorských teenagerů, kteří tráví jeden letní den večírky, sexem a bezcílným touláním po městě. Na první pohled jde o obyčejný příběh o mládeži, postupně však odhaluje míru nezodpovědnosti, násilí a rizik spojených s dospíváním v devadesátých letech. Stejně jako v Tulse konfrontuje Clark diváka s realitou, na kterou se většina lidí nechce dívat.
Právě tento kontrast způsobuje, že jeho díla zůstávají tak výrazná. Clark nezobrazuje mládí jako období nevinnosti ani romantické vzpoury. Zajímá ho okamžik, kdy se tyto představy střetávají s brutální každodenní realitou.



Kids (1995)



Untitled (from the series "Tulsa")



Untitled (from the series "Tulsa")



Kids (1995)

Larry Clark

Ken Park

Jedním z nejkontroverznějších filmů Larryho Clarka zůstává Ken Park (2002), který režíroval společně s kameramanem Edwardem Lachmanem. Už první minuty filmu udávají tón celému příběhu – titulní hrdina spáchá sebevraždu na skateboardovém hřišti, když se střelí do hlavy. Tato událost se stává výchozím bodem vyprávění o skupině dospívajících žijících ve světě bez stabilních vztahů, plném násilí, sexuálních obsesí a rodinných patologií.
Každá z postav se potýká s jiným problémem, společným jmenovatelem však zůstává sexualita, kterou Clark zobrazuje bez metafor a náznaků. Herci byli sice plnoletí, byli však vybráni tak, aby působili mladším dojmem, což ještě více posiluje provokativní charakter filmu. V Ken Parku lze snadno rozpoznat motivy, které se objevily již v Tulse nebo Teenage Lust: mládí, vzpouru, drogy, sex, osamělost i sebedestrukci. Dokonce i po vizuální stránce připomínají filmové postavy lidi známé z Clarkových fotografií. Zejména postava Shawna odpovídá typickému Clarkovu hrdinovi – mladému chlapci pohybujícímu se někde mezi nevinností a morálním zmatením.
Právě proto lze Ken Park chápat jako filmové rozvinutí světa, který Clark vytvořil už dříve ve svých fotografiích. Rozdíl spočívá v tom, že ve fotografických knihách byl především pozorovatelem, zatímco ve filmu sám vytváří situace, které následně předkládá divákovi. Kontroverze však zůstává stejná – neustálé posouvání hranic toho, co lze zobrazit, a nucení diváka ke konfrontaci s tabu.



Ken Park (2002)



Untitled (from the series "Tulsa")

Billy Mann (from the series "Tulsa")



Ken Park (2002)





Untitled (from the series "Teenage Lust")

Ken Park (2002)



Larry Clark

Zvláštní místo v jeho tvorbě zaujímá Tulsa – projekt, který lze považovat za základ celé jeho pozdější tvorby. Právě zde se objevují všechny motivy, které později rozvíjel v Teenage Lust, Kids nebo Ken Park. Důležité je, že už během práce na Tulse pořizoval záběry také na šestnáctimilimetrový filmový materiál, místo aby je však prezentoval jako film, využil jednotlivá naskenovaná filmová políčka. To ukazuje, že od samého počátku uvažoval zároveň fotograficky i filmově. V jeho případě proto přechod ke kinematografii nepředstavoval změnu uměleckého směřování, ale přirozené rozvinutí témat i způsobu pozorování světa, které byly přítomné už v jeho nejvýznamnějším fotografickém projektu.



Untitled (from the series "Tulsa")

Podsumowanie

Tvorba Larryho Clarka ukazuje, jak nepatrná může být hranice mezi fotografií a filmem. Bez ohledu na zvolené médium se důsledně vrací ke stejným tématům: mládí, sexualitě, vzpouře, osamělosti, násilí a životu bez jasně vymezených důsledků. Jeho postavy se pohybují na hranici mezi nevinností a sebedestrukcí a hlavním vyprávěcím prostředkem zůstávají kontrast a kontroverze. Clark mládí neidealizuje, ale obnažuje je a ukazuje chování i situace, které obvykle zůstávají skryté před zrakem diváka. Fotografie i filmy tak společně vytvářejí jednotný svět založený na provokaci, intimitě a překračování společenských norem.

Gordon Parks

Gordon Parks

První černošský fotograf, první režisér, skladatel, první tvůrce černošského filmového hrdiny v sérii filmů. V této větě je všechno pravda kromě slova „první", přesto můžeme říci, že Gordon Parks patřil k nejvlivnějším osobnostem afroamerické komunity 20. století. Ne náhodou sám říkal, že si jako svou zbraň zvolil fotoaparát – později k němu přidal papír a pero, stejně jako klavír[10]. Jeho tvorba a životní příběh spolu úzce souvisejí a své hrdiny často vybíral podle podobnosti s vlastními životními zkušenostmi, což jeho dílům dodává mimořádnou autenticitu a emocionální hloubku.

Pocházel z Fort Scottu ve státě Kansas (nar. 1912), kde byl rasismus silnější, než bychom u středozápadního státu USA možná očekávali. Už zde zažíval segregaci a symbolické násilí, které se později staly jedním z hlavních témat jeho tvorby. Aby tento problém zachytil ještě výrazněji, fotografoval Alabamu, kde vznikl projekt The Restraints: Open and Hidden (kolem roku 1956), zobrazující otevřené i skryté formy diskriminace. Tyto zkušenosti ho po letech přivedly k napsání novely The Learning Tree (1963) a následně i k natočení stejnojmenného filmu (1969), který se stal jedním z prvních filmů velkého hollywoodského studia režírovaných černošským tvůrcem.

Ve věku patnácti let, po smrti matky, byl poslán do St. Paulu v Minnesotě ke své starší sestře a jejímu manželovi. Neustálé konflikty se švagrem nakonec vedly k tomu, že byl vyhozen z domu. Aby přežil, vykonával řadu různých zaměstnání – pracoval jako číšník, dělník i pianista – což připomíná postavu z jeho pozdějšího dokumentárního filmu Flavio (1964), kde sledujeme podobný mechanismus boje o přežití v nepříznivých podmínkách.

Když v roce 1929 vypukla hospodářská krize, odjel do Chicaga, kde začal pracovat v noclehárně.

Následovalo období putování po různých místech, když se však na začátku čtyřicátých let do Chicaga znovu vrátil, byl už fotografem samoukem a začínal pracovat v módní fotografii. Právě tam si koupil svůj první fotoaparát (kolem roku 1937) a velmi rychle si vytvořil vlastní vizuální jazyk. Ve volném čase fotografoval černošskou komunitu města a dokumentoval její každodenní život z vnitřní perspektivy, nikoli exotizujícím pohledem, což bylo v té době velmi neobvyklé.

Díky tomu získal stipendium Nadace Julia Rosenwalda (1942), které mu umožnilo vybrat si zaměstnavatele v oblasti fotografie. Rozhodl se pro Farm Security Administration a přestěhoval se do Washingtonu. Tamní afroamerická komunita byla silně zastrašovaná, a proto měl velké potíže získat si její důvěru. Začal proto fotografovat Ellu Watson, uklízečku pracující v kanceláři FSA. Tak vznikla jedna z jeho nejslavnějších fotografií American Gothic, Washington, D.C. (1942), která představuje reinterpretaci amerického mýtu a zároveň jeho kritiku.

Po zrušení FSA nastoupil jako zpravodaj do Office of War Information (1942–1945). Díky tomu cestoval po celých Spojených státech a vytvořil mimo jiné sérii fotografií z továrny na zpracování tuku v Pittsburghu, kde dokumentoval dělnickou třídu a průmyslovou realitu válečného období. Jeho fotografie z tohoto období spojují formální preciznost se silným společenským komentářem.

Později se přestěhoval do Harlemu a vrátil se k módní fotografii, když navázal spolupráci s časopisem Vogue. Současně rozvíjel své teoretické úvahy, jejichž výsledkem byly jeho první knihy Flash Photography (1948) a Camera Portraits: Techniques and Principles of Documentary Portraiture (1948). Během života v Harlemu vytvořil také fotografický esej o členovi gangu přezdívaném „Red" (1948), který mu otevřel dveře do redakce časopisu Life, tehdejšího vysněného pracoviště téměř každého fotografa.

Poznání newyorského podsvětí ho přivedlo k zájmu o knižní sérii o detektivovi Shaftovi. Společně s jejím autorem Ernestem Tidymanem vytvořil film Shaft (1971), který na filmové plátno uvedl jednoho z prvních kultovních černošských hrdinů žánrové kinematografie[11]. Film zaznamenal obrovský komerční úspěch a odstartoval éru blaxploitation. Dočkal se řady pokračování i remakeů a Parks si díky němu získal důvěru filmových producentů.

Myslím si, že právě toto představuje jeden z vrcholů jeho kariéry – okamžik, kdy se všechny jeho předchozí zkušenosti setkaly v jediném bodě. Cesta už byla otevřená: práce pro Life, knižní publikace i společenská a umělecká činnost. Režíroval dva filmy o detektivu Shaftovi (Shaft, 1971, a Shaft's Big Score!, 1972) a dále se rozvíjel jako filmový režisér, scenárista i skladatel. Svět filmu mu tehdy ležel otevřený.

Gordon Parks

Jeho symfonie Concerto for Piano and Orchestra byla provedena v Benátkách v Dóžecím paláci, což ukazuje rozsah jeho talentu i jeho interdisciplinární přístup. Parks se nikdy neomezoval pouze na jedno médium – fotografie, film, literatura i hudba pro něj představovaly rovnocenné jazyky, jimiž popisoval realitu.
Zbytek jeho života je už jen krásným příběhem, nemohu však opomenout názvy jeho nejvýznamnějších děl, která uvádím níže a která budou následně analyzována prostřednictvím srovnání fotografie a filmu.

Flavio

Flavio je dvanáctiminutový dokumentární film vyprávějící příběh chlapce žijícího ve slumech Rio de Janeira, který bojuje s nemocí a extrémní chudobou. Film rozvíjí fotografickou reportáž, kterou Parks vytvořil pro časopis Life, a zaměřuje se na každodenní život jednotlivce jako reprezentaci širšího společenského problému – chudoby v Latinské Americe. První kroky v novém médiu, kterým byl film, rozhodně nejsou tak jisté jako práce fotografa s desetiletou zkušeností v časopise Life. Když Gordon odjížděl do Brazílie, jeho tématem byla chudoba každodenního života v Latinské Americe. Už v této fázi je patrné, že ho nezajímá dokument pouze jako záznam reality, ale jako nástroj schopný vyvolat změnu.
Právě zde narážíme na něco, co Gordona Parkse odlišovalo od ostatních – na jeho schopnost, ale také štěstí, najít správného hrdinu svého příběhu. Hrdinu, který se stane metaforou zobrazovaného problému a zároveň jeho vizuální hyperbolou, místem, kde se protínají různé druhy napětí. Pozorování, schopnost výběru a štěstí – tři faktory, které dohromady vytvářejí výbornou reportáž, ale zároveň představují základ dokumentárního filmu.
Když tedy reportáž v časopise Life získala velký ohlas, Gordon natočil o Flaviovi dvanáctiminutový film. Byl to jeho první film a stopa jeho fotografického myšlení je zde pravděpodobně nejsilnější. Kamera zde ani tak neobjevuje nový jazyk, jako spíše prodlužuje ten již existující – snaží se proměnit jediný fotografický záběr v trvání času. Když však něco funguje ve fotografii, je přirozenou reakcí pokusit se stejný princip zopakovat i ve filmu. A právě toto napětí – mezi fotografií a pohybem – je ve Flaviovi velmi zřetelné.

Myslím si, že na vizuální podobu tohoto filmu měla vliv nejen samotná reportáž o Flaviovi, ale také Parksova módní fotografie, zejména období, kdy ve svých snímcích zdůrazňoval pohyb modelek. Právě tento pohyb, který fotografoval pro Vogue, společně s vizuální stránkou eseje o Flaviovi (a samozřejmě i jeho obsahem), představoval ideální materiál pro zachycení filmovou kamerou. Lze také nabýt dojmu, že se Parks neučí film od úplných základů, ale spíše se snaží přeložit svůj fotografický jazyk do média pohyblivého obrazu. Rok 1964, kdy vznikl dvanáctiminutový dokument o Flaviovi, byl nevyhnutelným okamžikem Parksova setkání s filmovou kamerou. Nešlo o náhodu, ale o přirozený důsledek jeho dosavadní cesty – od pozorování přes fotografii až k potřebě vyprávět v čase. Flavio se tak stává nejen filmem, ale také přechodovým bodem mezi dvěma médii.

Analyzujme tedy obrazovou stránku a estetiku těchto tří projektů – reportáže o Flaviovi, její filmové adaptace a módní fotografie – pokud lze léta práce pro časopis Vogue označit za jeden projekt. Právě zde, na pomezí dokumentu a stylizace, mezi pozorováním a kompozicí, začíná filmová tvorba Gordona Parkse.

Nemůžeme opomenout skutečnost, že přibližně polovinu dokumentárního filmu tvoří animované fotografie z časopisu Life. Nejčastěji se opakujícím motivem je panorama favely. Je patrné, že právě v tomto prostoru se fotograf cítí nejvíce „doma" – slouží jako určení místa, kde se příběh odehrává, jako filmový establishing shot, výchozí bod celého vyprávění. Zároveň představuje narativní rámec, protože se objevuje jak na začátku filmu během úvodních titulků, tak i na jeho konci. Návrat ke stejnému obrazu dodává celku strukturu, která vychází přímo z fotografického způsobu uvažování – uzavření cyklu jediným silným vizuálním znakem.

Název Story of Flavio připomíná jakousi vzdálenou legendu nebo pohádku a stejným způsobem je film také vystavěn. Panorama favely silně zdůrazňuje, že právě tam, a pouze tam, se takové příběhy odehrávají, že jde o samostatný svět, téměř uzavřený systém, který nelze snadno přenést do jiných podmínek. Zároveň se opakováním tohoto obrazu začíná panorama proměňovat v symbol – nejen konkrétního místa, ale celé zkušenosti.



Catacumba Favela, Rio de Janeiro, Brazil (1961)



Flávio (1964)



Flávio (1964)

Takových postupů je ve filmu mnoho. Myslím si, že zde můžeme zdůraznit kvalitu Parksových negativů, stejně jako jeho schopnost zachytit výjimečný okamžik a kompozici, v níž celá favela vede náš pohled vzhůru k postavě Ježíše, která se vynořuje z mraků. Jde o obraz mimořádně silný po formální stránce, ale ještě silnější významově. V tomto kontextu si klademe otázku – odehrává se všechno toto zlo přímo pod jeho nosem? Nebo jsou mraky, které ho oddělují od země, synonymem pekla na zemi a Boha, jenž to všechno zpovzdálí pozoruje? Významů je zde mnoho, a právě to činí tuto fotografii výjimečnou a umožňuje její dlouhý interpretační život.

Proto animace na začátku filmu, v níž nejprve vidíme ony „domy" a záběr následně stoupá vzhůru k postavě Ježíše, představuje přenesení tohoto významu a obsahu do filmového jazyka. Nejde pouze o pohyb kamery, ale o pokus zachovat smysl fotografie v čase, o snahu přeložit jeden uzavřený obraz do zkušenosti trvání. Pohyb zde nepřináší novou informaci, ale rozvíjí tu již existující, zvýrazňuje ji a vede diváka přesně stejnou cestou, jakou vedla kompozice fotografie.

Dalším tématem jsou rituály získávání jídla ve favele. Zde už vidíme rozdíly ve vyspělosti filmu a fotografie. Fotografie, na níž Flavio stoupá vzhůru se svými sestrami, je kompozičně mnohem složitější – obsahuje mnoho vrstev a plánů, které umožňují divákovi fotografii dlouho pozorovat. Kompozice je opět vertikální a vede náš pohled k cíli – krabici s jídlem, kterou má Flavio na hlavě. Jde pravděpodobně o jeden z mnoha okamžiků zachycených na této cestě, ale zároveň o ten nejlepší – nejvíce koncentrující smysl celé situace.

Tato fotografie vypovídá o boji o přežití a o jídle, které představuje nejvyšší cíl ve favele i v Flaviově životě. Každý prvek záběru pracuje ve prospěch tohoto významu – linie, postavy i směry pohybu. Když se podíváme na filmový záběr, vidíme zcela odlišný přístup. Je to přístup filmaře – okamžik není pouze pozorován, ale je vědomě vybrán. Odchod za svítání, kdy se ještě drží ranní mlha, objektiv s užším ohniskem, použití zoomu a zachycení celého průchodu.



Untitled (The da Silva Children Climbing the Hillside), Rio de Janeiro, Brazil (1961)



Flávio (1964)

Je to také okamžik oddechu, který zdůrazňuje tíhu neseného jídla, činí tak však prostřednictvím času, nikoli prostřednictvím složitosti kompozice. V obou případech vidíme nesení krabice s jídlem, její význam je však odlišný. Když se podíváme na filmový záběr, vidíme, že bez pohybu by v reportáži časopisu Life neobstál – navzdory zdání je méně mnohovrstevnatý, více jednorozměrný ve svém působení, založený na zkušenosti trvání, nikoli na analýze.

Snažil jsem se najít nejkomplexnější záběr ve filmu a narazil jsem zde na určitou hranici, protože se nabízí závěr, že vzhledem k tomu, že každý filmový obraz trvá jen zlomek sekundy, není možné komponovat stejně mnohovrstevnaté a významově bohaté záběry, protože by je divák jednoduše nestačil přečíst. Film vyžaduje selekci informací, jejich zjednodušení a soustředění na jeden aspekt v daném okamžiku.

Vidíme oba záběry zachycující vaření – filmový i fotografický. Ve filmu jde o panorámování dolů, krásnou prostorovost, světlo a umístění postav do stínu nebo do konturového osvětlení. Obraz je čitelný, jasný a vede nás scénou bez zastavení. Na opačné straně stojí informativní fotografie, na níž všechny děti kromě Flavia spí.

Když se však začneme podrobněji dívat na jednotlivé části fotografie, začneme si všímat mezer mezi prkny, vědra na výkaly, lahvičky od léků i toho, že nahoře na posteli spí také žena. Každý z těchto prvků přidává další významovou vrstvu. Všichni leží v embryonální poloze, což vytváří napětí a pocit stísněnosti, přestože záběr nepůsobí přeplněně a velkou část obrazu tvoří prázdné stěny.

I tyto prázdné stěny přidávají další význam – ticho, absenci a prostor, který není neutrální, ale je nabitý významem. Právě zde je nejzřetelněji patrný největší rozdíl mezi Parksovou fotografií a filmem – fotografie umožňuje mnohovrstevnatost a kontemplaci, zatímco film vnucuje směr a čas.



Family's Day Begins,
Rio de Janeiro, Brazil
(1961)



Flávio (1964)

Flávio (1964)



Projekty, které představují významný zlom v tvorbě Gordona Parkse a zároveň mimořádně zajímavý materiál pro srovnání, jsou román a film The Learning Tree, fotografie vzniklé během jeho práce pro FSA a také pozdější projekty realizované po návratu do rodného Kansasu. Analýza těchto děl vede k závěru, že i po přechodu k filmovému médiu si Parks zachoval dokumentární přístup k vyprávění příběhů. Mění se forma sdělení, způsob pozorování reality však zůstává podobný. Příběh vyprávěný v The Learning Tree je literární fikcí, jeho základem jsou však skutečné autorovy zkušenosti a události, jejichž svědky byli jeho blízcí a přátelé[12]. Parks je připisuje jediné postavě a uspořádává je do souvislého vyprávění, čímž vytváří příběh o dospívání v segregované Americe. Při sledování filmu lze nabýt dojmu, že představuje jakousi fúzi knihy a fotografických zkušeností, které autor shromažďoval během mnoha let své práce. Ve filmu nacházíme stejný způsob pozorování lidí a prostoru, jaký známe z jeho fotografií pořízených v menších městech a afroamerických komunitách, daleko od New Yorku či Washingtonu. Kamera zde nemění Parksův způsob nahlížení na svět – spíše mu umožňuje rozšířit fotografii o čas, pohyb a rozvinuté vyprávění.
Nelze však opomenout četné odkazy na dějiny kinematografie, které jsou ve filmu přítomné. Nejde o přímé odkazy na Parksovu dřívější tvorbu, ale spíše o svědectví jeho filmového povědomí a širokých inspiračních zdrojů. Za pozornost stojí podobnost mezi jedním z úvodních záběrů filmu The Learning Tree a filmem The Night of the Hunter. Jde o zajímavé srovnání, protože film Charlese Laughtona je považován za kultovní dílo a bývá často označován jako „oblíbený film oblíbeného režiséra". Skutečnost, že se Parks odvolává na tak významný bod v dějinách kinematografie, svědčí nejen o jeho znalosti filmového média, ale také o schopnosti vědomě pracovat s inspiracemi.

Gordon Parks

The learning tree



The Learning Tree (1969)



The Night of the Hunter (1955), dir. Charles Laughton

Gordon Parks

The Learning Tree vypráví příběh mladého černošského chlapce, který prochází obdobím dospívání. Nejde však pouze o tělesné dospívání, ale především o učení se, jak fungovat v americké společnosti poloviny 20. století. Děj se odehrává ve střední části Spojených států – v prostředí, které nebylo tak brutální jako jih země, ale zároveň bylo velmi vzdálené relativní svobodě, kterou bylo možné nalézt ve velkých městech. Hlavní výzvou protagonisty se stává překonání omezení, jež mu ukládá okolní realita, a nalezení vlastní životní cesty navzdory překážkám, které mu společnost staví do cesty.

Zajímavé je, že hlavním antagonistou není běloch, ale rovněž Afroameričan. Potýká se s podobnými problémy jako protagonista, rozhodne se však pro cestu násilí a agrese. Parks tím ukazuje alternativní možnost vývoje hlavního hrdiny a naznačuje, jak by se Newtonův život mohl odvíjet, kdyby se rozhodoval jinak. Tento postup způsobuje, že konflikt ve filmu není pouhým jednoduchým protikladem mezi černými a bílými, ale stává se příběhem o volbách, které jednotlivec činí v obtížných společenských podmínkách.

Dnes lze The Learning Tree označit za klasický příběh o dospívání, na konci šedesátých let však takový pohled ještě nebyl samozřejmostí. Pro Parkse šlo především o návrat k vlastnímu mládí a k tématům, která ho formovala a ovlivnila jeho pozdější uměleckou tvorbu. Tento příběh zároveň nese zřetelné poselství o solidaritě afroamerické komunity a o nutnosti rozpoznat skutečný zdroj problémů. Skutečným antagonistou totiž není konkrétní člověk, ale společenský systém založený na nerovnosti a vyloučení.

Zdá se, že právě díky tomuto pohledu dokázal Gordon Parks oslovovat velmi různorodé afroamerické komunity po celých Spojených státech. Umožňovalo mu to vytvářet projekty nejen o těchto komunitách, ale především pro ně. Jeho fotografie, knihy i filmy tak plnily mnohem širší funkci než pouhou dokumentaci reality – stávaly se nástrojem podporujícím kulturní proměny, budování společenského povědomí i procesy vedoucí ke skutečným politickým změnám.



Life Magazine, August 15, 1963



The Learning Tree (1969)



Life Magazine, August 15, 1963



The Learning Tree (1969)

Gordon Parks

V kapitole věnované Flaviovi byl analyzován případ přímého převedení jednoho fotografického projektu do filmového jazyka. V případě The Learning Tree je situace odlišná. V roce 1963, při příležitosti vydání Parksova autobiografického románu, publikoval časopis Life fotografický esej s názvem How It Feels to Be Black, ilustrovaný autorovými fotografiemi vztahujícími se ke světu zachycenému v knize. Tento materiál lze chápat jako vizuálního předchůdce filmu, který vznikl o šest let později. Namísto porovnávání konkrétních fotografií použitých v publikaci s odpovídajícími filmovými scénami se zdá být zajímavější srovnat The Learning Tree s širší fotografickou tvorbou Parkse, což umožňuje zachytit opakující se motivy, způsoby komponování záběrů i jeho dlouhodobý zájem o zkušenost afroamerické komunity.

Při porovnání fotografie Boy with June Bug a tematicky odpovídající pasáže filmu The Learning Tree nacházíme jak podobnosti, tak i výrazné rozdíly vyplývající ze specifik obou médií. Na vizuální podobu filmu měl nepochybně vliv kameraman Burnett Guffey, což nepřekvapuje, uvážíme-li, že pouhé dva roky předtím byl autorem kamery filmu Bonnie and Clyde. Přesto oba obrazy spojuje stejné ústřední téma – dospívání uprostřed polí, lesů a krajiny amerického venkova.

Fotografie Boy with June Bug působí téměř jako úvod do světa zobrazeného v The Learning Tree. Vidíme mladého chlapce ležícího mezi rostlinami, soustředěného na drobný fragment reality. Svět kolem něj se jako by na okamžik zastavil. Obraz vypovídá o zvědavosti, dětské citlivosti a okamžiku zavěšeném mezi hrou a zamyšlením. Podobnou funkci plní filmová scéna, v níž hlavní hrdina pozoruje mraveniště těsně před příchodem bouře. Jde o chvíli, která zdůrazňuje jeho naivitu, bezstarostnost a přirozenou zvědavost vůči světu. V obou případech se setkáváme s obrazem mládí, které dosud nebylo konfrontováno s obtížemi dospělého života.



Life Magazine, August 15, 1963



The Learning Tree (1969)

Gordon Parks

Porovnáme-li samotný vizuální jazyk obou obrazů, můžeme dojít k zajímavému závěru. Parksova fotografie se zdá být bližší současné filmové estetice než záběr z jeho vlastního filmu. Ve fotografii je použita velmi malá hloubka ostrosti, jemné tonální přechody a selektivní vedení divákovy pozornosti k hlavnímu motivu. Pozadí je téměř zcela podřízeno hlavní postavě a okolní vegetace vytváří přirozený kompoziční rámec. Obraz působí intimně a soustředí se na jedinou zkušenost.

Ve filmu je situace odlišná. Záběr zůstává otevřenější a prostor hraje stejně důležitou roli jako samotný protagonista. Parks ponechává více prostoru herci i jeho vztahu k okolí. Divák se nesoustředí pouze na tvář nebo gesto postavy, ale vnímá ji jako součást širšího světa vyprávění. Jde o přístup charakteristický pro americkou kinematografii konce šedesátých let, v níž prostor často spoluutvářel význam jednotlivých scén. Je také důležité připomenout, že The Learning Tree byl Parksovým prvním celovečerním hraným filmem. Jako tvůrce vycházející z fotografie a dokumentu ponechává hercům poměrně velkou svobodu pohybu v záběru. Lze nabýt dojmu, že ho nezajímá pouze přesné uspořádání obrazu, ale také proces objevování postavy samotnými herci. V mnoha scénách je patrná otevřenost spolupráci mezi hercem a režisérem, v níž se emoce a chování postav přirozeně rozvíjejí uvnitř prostoru záběru, místo aby byly zcela podřízeny formální kompozici obrazu. Díky tomu si film zachovává určitou svěžest a autenticitu, která jej odlišuje od kontrolovanějšího a uzavřenějšího charakteru jeho fotografií.

Významnou roli hraje také samotný formát obrazu. Film byl natočen ve formátu CinemaScope, který byl v té době jedním z dominantních standardů kinematografie a umožňoval široké zobrazení krajiny i vztahů mezi postavami a prostorem. Parksova fotografie naopak vznikla v poměru stran 3:2, což vede ke kompaktnější a soustředěnější kompozici. Oba obrazy vyprávějí o podobné zkušenosti mládí, využívají však odlišné vizuální strategie. Fotografie buduje význam prostřednictvím zastavení okamžiku a soustředění pozornosti na jediné gesto, zatímco film rozvíjí tutéž myšlenku prostřednictvím času, pohybu a vztahu hlavního hrdiny k okolnímu světu.



Husband and Wife, Sunday Morning, Detriot, Michigan (1950)



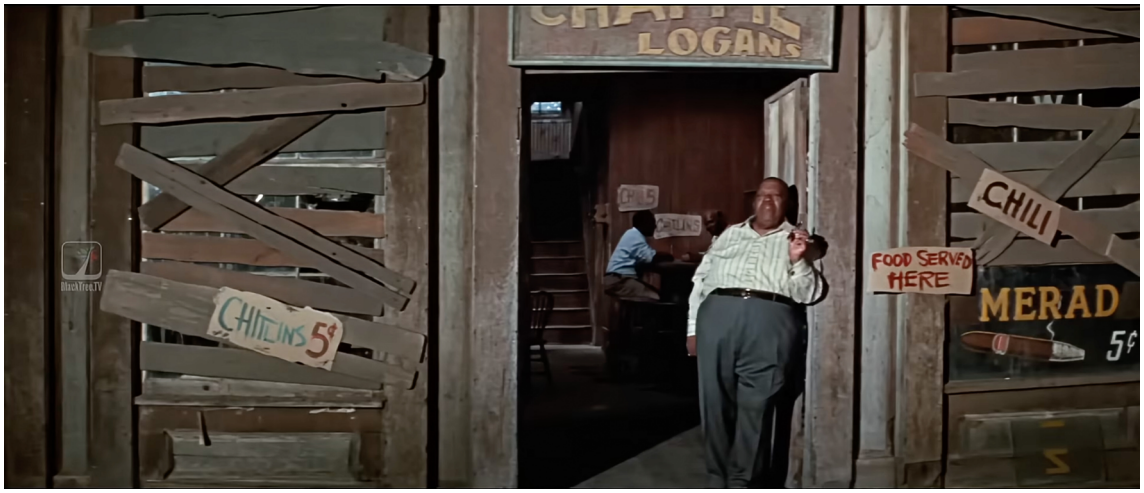
The Learning Tree (1969)

Gordon Parks

V obou záběrech je patrný zájem Gordona Parkse o každodenní život afroamerické komunity i jeho důraz na historický detail. Filmová scénografie věrně rekonstruuje čtvrť z Parksova rodného Kansasu a kostýmy i rekvizity odpovídají dobovým reáliím.
Fotografie zachycuje dvojici oblečenou ve svátečních šatech, která se pravděpodobně vrací z bohoslužby, zatímco ve filmu sledujeme dva dospívající vracející se ze školy. Přestože oba obrazy pracují s podobným vizuálním materiálem, plní odlišné funkce.
Fotografie zůstává dokumentem každodenního života a přináší svědectví o způsobu života, aspiracích a kultuře černošských obyvatel amerického Jihu. Ve filmu jsou tytéž prvky podřízeny vyprávění – scéna tvoří součást sekvence zobrazující rodící se cit hlavního hrdiny a okamžik zdánlivého klidu před přicházejícím konfliktem. Vztah obou postav bude brzy narušen událostmi spojenými s rasovým a třídním rozdělením společnosti, a proto tato scéna získává význam ztracené nevinnosti.
Rozdíl je patrný také ve způsobu budování obrazu. Parksova fotografie vybízí ke kontemplaci detailů – rysů tváře, struktur látek i gest zachycených postav. Filmový záběr naproti tomu funguje jako součást většího celku a je podřízen emocionálnímu průběhu scény. Kamera soustřeďuje divákovu pozornost na dívku a její úsměv v reakci na chlapcův žert se stává nositelem štěstí a bezstarostnosti, které chce autor uchovat v paměti diváka. V obou případech však zůstává nejdůležitějším tématem člověk a zkušenost afroamerické komunity – ústřední oblast zájmu Gordona Parkse.



Mother and Children,
Mobile, Alabama (1956)



The Learning Tree
(1969)

Gordon Parks

Jde pravděpodobně o dvojici obrazů, které jsou si nejbližší z hlediska kompozice i způsobu rámování. Přestože fotografie zachycuje skromný dům afroamerické rodiny a film vstup do baru, lze obě místa interpretovat jako prostory útočiště a každodenního života. Pro filmového hrdinu se bar stává bezpečným místem po zkušenostech s násilím a pobytu ve vězení, nabízí mu stabilitu i pocit sounáležitosti. V tomto smyslu plní podobnou funkci jako dům zachycený na Parksově fotografii.

Po formální stránce oba obrazy využívají frontální, poměrně plochou kompozici. Ústředním prvkem je vstup vedoucí do interiéru a značnou část záběru zaujímá samotná architektura budovy. Fotografie plní dokumentární funkci a ukazuje životní podmínky afroamerické komunity, zatímco filmový záběr funguje jako establishing shot, který uvádí diváka do místa děje. V obou případech není prostor pouze kulisou pro postavy, ale důležitým nositelem společenských i emocionálních významů.

Shaft

Dalším filmem podrobeným analýze bude Shaft (1971), porovnaný s vybranými fotografiemi Gordona Parkse pořízenými v New Yorku. Tento film zaujímá výjimečné místo jak v dějinách americké kinematografie, tak v kariéře samotného autora. Parks jako černošský režisér dostal od velkého filmového studia příležitost natočit komerční celovečerní film. Přestože byl rozpočet na poměry newyorské produkce poměrně skromný, umožnil vznik filmu, který se stal mimořádným diváckým i finančním úspěchem. Popularita Shafta, zejména mezi afroamerickým publikem, přispěla k rozvoji žánru blaxploitation a otevřela cestu dalším černošským tvůrcům, jako byli Spike Lee nebo Sidney Poitier. Titulní hrdina bývá rovněž označován za prvního afroamerického superhrdinu populární kinematografie.

Gordon Parks

Fotografie Parkse pořízené v Harlemu, Bronxu a dalších částech New Yorku – mimo jiné Harlem Gang Member, Invisible Man nebo The Fontenelle Family – představují cenný záznam města od čtyřicátých do šedesátých let 20. století. Zachycují jak architekturu, tak každodenní život afroamerické komunity a vytvářejí obraz New Yorku jako dynamického, přeplněného, sociálně nerovného města plného kontrastů. Právě v takovém prostředí se pohybuje filmový John Shaft. Srovnání fotografií s filmem umožňuje sledovat, jak Parks převádí své dokumentární zkušenosti s pozorováním města do jazyka hraného filmu.

Shaft vypráví příběh soukromého detektiva Johna Shafta, který je vtažen do konfliktu mezi newyorskou mafií a zločineckými organizacemi působícími v Harlemu, když se snaží najít unesenou dceru vlivného gangstera.

Ve filmu Shaft začíná Gordon Parks uvažovat o reprezentaci afroamerické komunity v širší, populárnější formě. Uvědomuje si, že aby černošský hrdina oslovil masové publikum, musí být atraktivní, sebevědomý a „cool". John Shaft není zobrazován jako oběť systému, ale jako dominantní, inteligentní a nezávislá postava. Takové pojetí mělo význam nejen z hlediska vyprávění, ale také společenského dopadu – Parks vědomě vytvářel nový model afroamerického hrdiny, který mohl konkurovat bílým ikonám populární kinematografie.

Právě zde se naplno projevuje Parksova zkušenost módního fotografa. Ve spolupráci s kostýmním výtvarníkem Josephem Aulisim vytvořil postavu, jejíž vzhled je stejně důležitý jako její činy. Charakteristické kožené kabáty, elegantní roláky a promyšlené kostýmy budují snadno rozpoznatelnou identitu Shafta. Lze zde rozpoznat stejný zájem o oděv a formování postavy, jaký byl přítomen i v Parksových módních fotografiích. Móda přestává být pouhým estetickým prvkem a stává se prostředkem budování identity a důstojnosti. I kostým se tak stává součástí hlavního cíle Parksovy tvorby – boje proti stereotypům a proměny způsobu, jakým jsou černošští hrdinové vnímáni v americké kultuře.

Untitled (55.043)
(1962)
Robert Klein Gallery





Richard Roundtree
on the set of Shaft
(1971)

Ve filmu Shaft je patrná také Parksova znalost zločineckého prostředí i práce bezpečnostních složek. Čerpal ji mimo jiné z fotografických reportáží realizovaných pro časopis Life, během nichž doprovázel policisty při jejich každodenní práci. Díky tomu působí filmové scény vyšetřování, policejních razií i aktivit gangsterů autenticky, což je charakteristické pro jeho dokumentární způsob pozorování.

Důležitým prvkem filmu je také ztvárnění newyorského podsvětí. Parks využívá svou znalost města i fotografické zkušenosti, aby filmu dodal autentickou atmosféru Harlemu a gangsterského New Yorku. Jak scéna domovní prohlídky, tak setkání v baru pracují s estetikou podobnou jeho fotografiím – plnou stínů, tlumeného světla a nejednoznačných postav pohybujících se na hranici zákona. Díky tomu svět zobrazený ve filmu připomíná ten, který známe z Parksových dokumentárních fotografií, a stává se nejen kulisou děje, ale jedním z hlavních protagonistů příběhu.

Ve filmu Shaft lze nalézt jednotlivé záběry, které zřetelně prozrazují Parksovu fotografickou citlivost. Jsou to okamžiky, v nichž kompozice, světlo nebo rozmístění postav připomínají jeho nejznámější fotografie. Film však zároveň zůstává plnohodnotným žánrovým dílem, a proto je většina záběrů podřízena vyprávění a dynamice příběhu. Na rozdíl od fotografie, kde může jediný obraz fungovat samostatně, zde záběr nejčastěji plní úlohu součásti většího celku, který vede diváka příběhem.

Důležitým kontextem filmu je také činnost organizace Black Panthers a rozvoj afroamerických emancipačních hnutí na konci šedesátých let. Parks fotografoval představitele této komunity a dokumentoval nejen jejich politickou činnost, ale také způsob, jakým si budovali vlastní identitu a pocit sebeurčení.

Podobné postoje nacházíme i ve filmu, kde jsou členové organizací působících v Harlemu zobrazováni jako lidé vědomí si svého postavení a usilující o větší vliv ve vlastní komunitě. Přestože Shaft zůstává akčním kriminálním filmem, jeho společenské pozadí vyrůstá přímo z reality, kterou Parks předtím pozoroval jako fotograf.

Raiding Detectives, Chicago, Illinois (1957)





Shaft (1971)

Drug Search, Chicago, Illinois (1957)





Shaft (1971)



Ethel Sharrieff, Chicago, Illinois (1963)

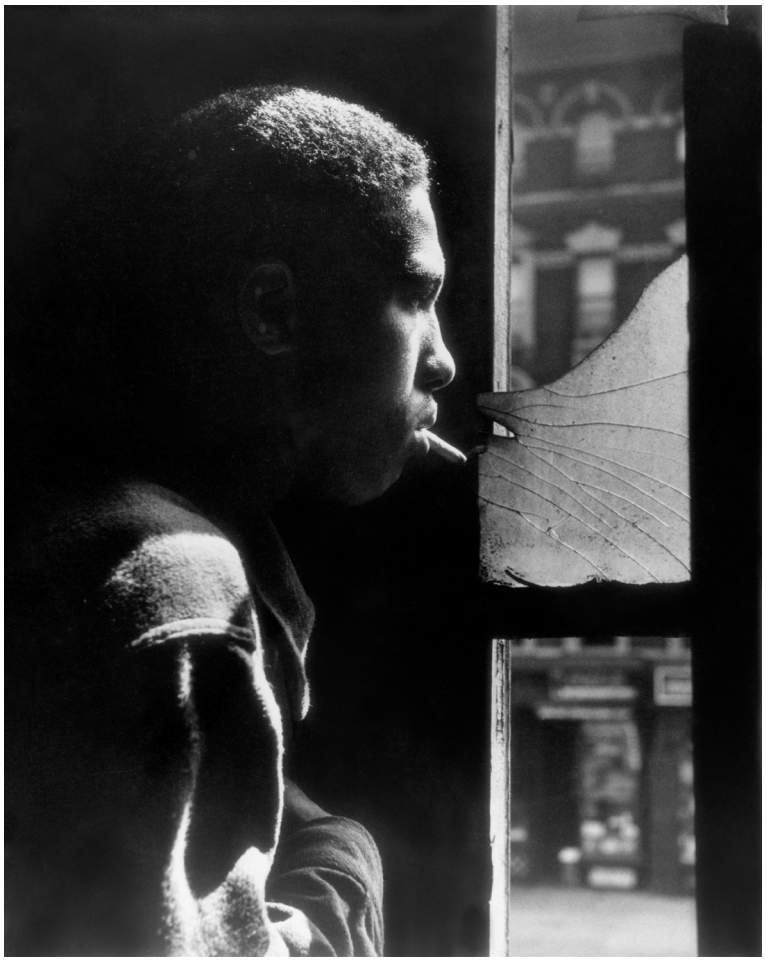


Shaft (1971)



Black Panther Headquarters, San Francisco, California (1970)

Red Jackson, Harlem, New York (1948)



Shaft (1971)



Shaft (1971)



Zvláště zajímavé je srovnání filmového záběru s portrétem Reda Jacksona, protože Parks v obou případech využívá velmi podobné vizuální prostředky. Postavy jsou částečně skryté, pozorované z boku a obklopené hlubokým stínem, zatímco kontrastní osvětlení soustřeďuje divákovu pozornost na část tváře. Kompozice vytváří atmosféru napětí, nejistoty a pozorování. V obou obrazech nejde o efektnost, ale o věrohodné zachycení situace člověka, který se skrývá. Fotografie dokumentuje realitu pouličních gangů, zatímco film využívá stejné vizuální prostředky k tomu, aby scéně dodal autenticitu a přiblížil divákovi způsob fungování postav v prostředí organizovaného zločinu.

Shrnutí

Analýza tvorby Gordona Parkse umožňuje sledovat mimořádně zajímavou uměleckou cestu – od dokumentárního fotografa a reportéra přes autora fotografických esejů až po režiséra celovečerních hraných filmů. V jeho filmech je patrný postupný vývoj vizuálního jazyka. Rané snímky častěji připomínají fotografie uvedené do pohybu, s velkým důrazem na jednotlivý záběr a jeho kompozici. V pozdějších filmech Parks stále svobodněji využívá prostředky charakteristické pro kinematografii a podřizuje obraz vyprávění, rytmu střihu i rozvoji děje. Neznamená to však, že by opustil svou fotografickou citlivost. Po celou svou kariéru si zachovává schopnost vytvářet významově silné kompozice založené na emocích, světle, geometrii prostoru a vztahu člověka k jeho okolí.

Ještě výraznější je kontinuita jeho přístupu k realitě. Bez ohledu na médium Parks důsledně stavěl svou tvorbu na pozorování a dokumentárním pohledu. Jak fotografie vytvořené pro časopis Life, tak jeho pozdější filmy vyrůstají z potřeby věrně zobrazovat svět takový, jaký skutečně byl. Dokumentární přístup se neprojevuje pouze zaznamenáváním událostí, ale také důrazem na scénografický detail, kostýmy, jazyk postav i společenský kontext vyprávěných příběhů. Díky tomu si i žánrové filmy, jako je Shaft, zachovávají autenticitu vycházející z jeho zkušeností reportéra. Právě tato věrohodnost zároveň posilovala nejdůležitější cíl, který prostupuje celou Parksovou tvorbou – boj proti rasovým stereotypům a vytváření komplexnějšího a důstojnějšího obrazu afroamerické komunity.

Při analýze dalších fotografií a filmů lze sledovat také vývoj samotného autora. Od krátkých forem a prvních režijních pokusů se Parks postupně dostává k realizaci velkých hraných filmů natáčených v New Yorku a určených širokému publiku. Důležité však je, že ani s přibývajícími úspěchy neopouští témata, která ho zajímala již od počátku jeho kariéry. Proměňují se výrazové prostředky, rozsah produkce i okruh diváků, avšak jeho zájem o člověka, sociální nerovnosti a každodenní zkušenost afroamerické komunity zůstává neměnný.

Práce na této kapitole se pro mě stala také cennou badatelskou zkušeností. Hloubková analýza Parksových fotografií mi umožnila objevit mnoho méně zřejmých souvislostí mezi jeho fotografickou a filmovou tvorbou a upozornila na řadu formálních i tematických „perel", které lze při letmém pohledu snadno přehlédnout. Čím hlouběji jsem pronikal do jeho tvorby, tím zřetelněji se ukazovalo, že představuje materiál pro mnohem rozsáhlejší zpracování. Mnohá z nastíněných témat by bylo možné rozvinout v samostatných analýzách a samotná tvorba Gordona Parkse by se bezpochyby mohla stát předmětem samostatné práce věnované vztahům mezi dokumentární fotografií a hraným filmem.

Stanley Kubrick

Stanley Kubrick

Stanley Kubrick se narodil v roce 1928 v Bronxu v New Yorku. Svůj první fotoaparát – Graflex – dostal od otce už ve třinácti letech. Fotografie a šachy byly dvě největší vášně, které po něm zdědil. Jeho otec nebyl profesionálním fotografem, ale dokázal v synovi probudit fascinaci obrazem, trpělivostí při pozorování a analytickým myšlením. Právě tyto dvě vlastnosti – fotografická citlivost a šachová preciznost – se později výrazně projeví v celé Kubrickově tvorbě. Sám režisér opakovaně zdůrazňoval, že ho tradiční vzdělávání nikdy příliš nezajímalo. Sotva dokončil střední školu a už v sedmnácti letech začal pracovat jako fotoreportér v časopise Look. Bylo to pro něj ideální prostředí k rozvoji. Časopis Look, založený v roce 1937, byl mladším konkurentem slavného Life, svým zaměřením se však od něj lišil. Zatímco Life se soustředil na významné historické události a společenskou reportáž, Look mnohem častěji vyprávěl o každodenním životě Američanů, populární kultuře a obyčejných obyvatelích New Yorku. Mladý Kubrick se své profesi učil především v praxi – pozoroval zkušenější fotografy a postupně plnil další zakázky. Později sám tvrdil, že kdyby místo do redakce nastoupil na vysokou školu, pravděpodobně by se nikdy nestal filmařem. Právě práce s obrazem, nutnost vyprávět příběhy jediným záběrem a setkávání s inspirativními lidmi formovaly jeho způsob uvažování o vizuálním vyprávění. Výsledkem tohoto období je dnes více než dvanáct tisíc negativů uložených v archivu Museum of the City of New York.

Stanley Kubrick

Přestože o Kubrickovi vzniklo velké množství publikací, téměř všechny se soustředí na jeho filmovou tvorbu. Jeho fotografické dílo zůstává mnohem méně známé. Pro časopis Look fotografoval v letech 1945–1950 a většina těchto snímků byla po dlouhou dobu prakticky nedostupná. Nejucelenějším zpracováním tohoto období je publikace Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs, která obsahuje přibližně tři sta fotografií, reprodukce původních publikací z časopisu i skeny negativů[13]. Po prostudování tohoto materiálu je obtížné ubránit se dojmu, že Kubrick byl mimořádným talentem bez ohledu na zvolené médium. Jeho fotografie představují mimořádně vysokou úroveň pouliční, reportážní i dokumentární fotografie. Zároveň se však neuzavírají do jediného stylu. Každé téma od něj vyžaduje jiný vizuální jazyk, odlišný způsob komponování záběru i vedení vyprávění.

Podobně vypadá i jeho pozdější filmová tvorba. Kubrick se nikdy nevázal k jedinému žánru. V jeho filmografii nalezneme válečné filmy, historická dramata, science fiction, horor, politickou satiru i psychologické drama a každý z nich stanovoval nové realizační i vizuální standardy. Spojovala je mimořádná kompoziční preciznost, perfekcionismus a schopnost podřídit formu tématu vyprávěného příběhu. Přesně tutéž vlastnost nacházíme i v jeho fotografiích z období práce pro Look. Neexistuje zde jediný „Kubrickův styl“, ale důsledné přizpůsobování výrazových prostředků vyprávěnému příběhu. Navzdory této rozmanitosti lze nalézt motivy a vizuální řešení, která se opakují jak v jeho fotografiích, tak v jeho pozdějších filmech. Právě na tyto společné prvky se zaměří následující analýza.

Stanley Kubrick

Day of the Fight

Prvním a zároveň nejzřejmějším srovnáním je krátkometrážní dokument Day of the Fight, natočený v roce 1951, ještě v době, kdy Kubrick pracoval pro časopis Look. Režisér se podílel téměř na všech složkách produkce – byl producentem, kameramanem, střihačem i režisérem. Film vznikl jako rozvinutí fotografické reportáže Prizefighter, publikované dříve v časopise[14]. Fotografie i film vyprávějí o jednom dni ze života boxera Waltera Cartiera před jeho zápasem. Obě díla však přesahují rámec sportovní reportáže – zajímá je především člověk, jeho každodennost, psychické napětí, přípravy i vztah s jeho dvojčetem. Už zde se objevuje motiv dvojčat, který se o mnoho let později vrátí ve filmu The Shining. Tematicky jsou si fotografie a film velmi blízké, protože vyrůstají ze stejného pozorovaného materiálu.

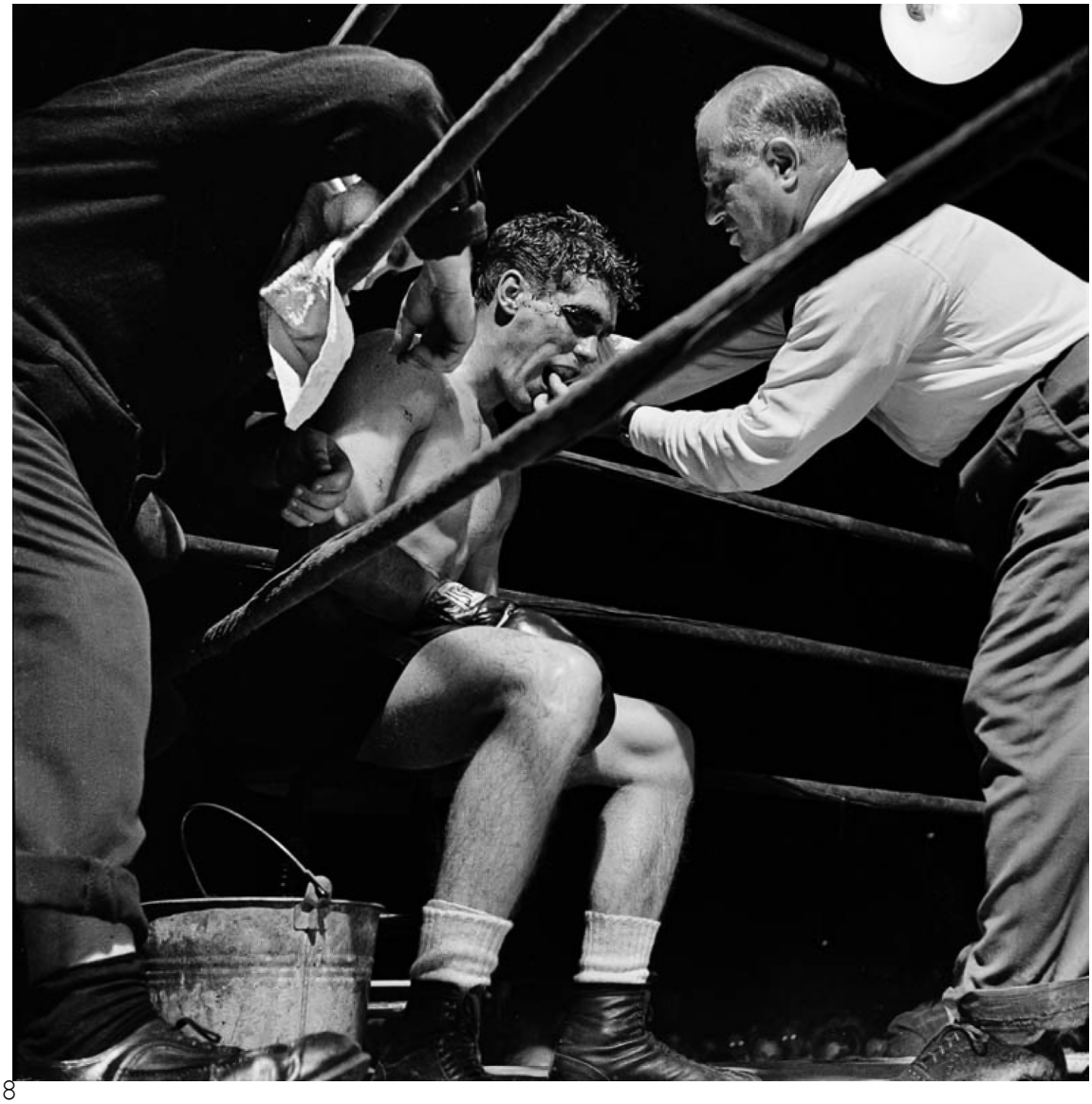
Toto srovnání však zároveň ukazuje první podstatný rozdíl mezi Kubrickovou fotografií a filmem. Přestože obě díla vyprávějí o stejném protagonistovi a vznikají téměř souběžně, nemáme pocit, že by film byl pouze „oživenou reportáží". Ve fotografiích hraje nejdůležitější roli jednotlivý, uzavřený záběr a dokonale zachycený okamžik. Zejména snímky ze samotného zápasu vynikají dynamikou, kontrastním světlem a způsobem zobrazování boxerovy fyzičnosti. Je těžké si nevšimnout, že mnohá z těchto vizuálních řešení připomínají estetiku, kterou téměř o tři desetiletí později Martin Scorsese využil ve filmu Raging Bull. Nemusí to nutně znamenat přímou inspiraci, Kubrickovy fotografie však ukazují, jak moderní bylo jeho vidění světa už na konci čtyřicátých let. Film naproti tomu buduje emoce zcela odlišným způsobem – prostřednictvím rytmu střihu, pohybu kamery a pozorování hlavního hrdiny rozvíjejícího se v čase. Už zde je patrné, že Kubrick oba prostředky intuitivně rozlišuje. Vychází ze stejného tématu, ale vypráví jej dvěma odlišnými vizuálními jazyky.

Raging Bull,Martin Scorsese (1980)





Prizefighter (1949)



Prizefighter (1949)

Day of the fight (1951)





Day of the fight (1951)

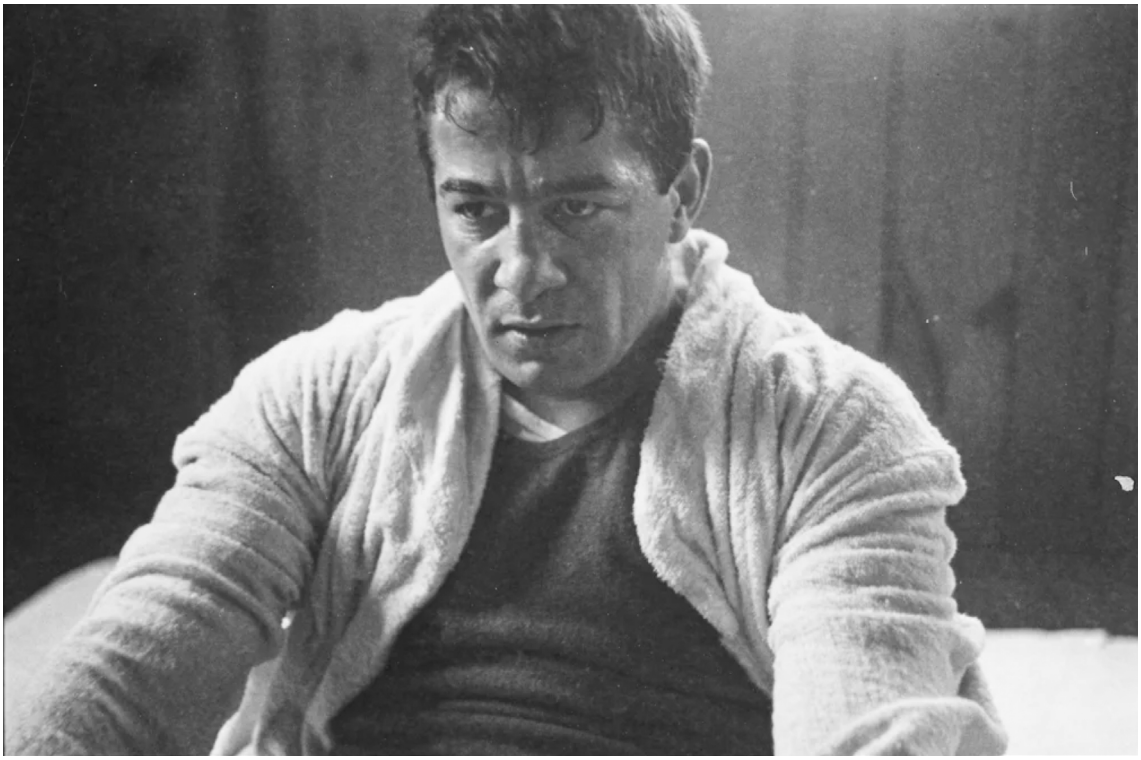
Killer’s Kiss

Dalším filmem, v němž se Kubrick vrací k tématům přítomným již v jeho fotografiích, je Killer’s Kiss (1955). Zároveň jde o poslední období jeho tvorby, v němž lze ještě nalézt zřetelné vizuální styčné body s reportážemi vytvořenými pro časopis Look. Téma boxu, nočního života New Yorku, lidí žijících na okraji společnosti i kriminality se objevuje jak v jeho fotografiích, tak ve filmu. Abychom se znovu nevraceli k reportáži Prizefighter, je vhodné porovnat hlavního hrdinu filmu Daveyho Gordona s boxerem Rockym Grazianem, jemuž Kubrick věnoval samostatnou fotografickou reportáž. V obou případech sledujeme podobné rituály předcházející zápasu – přípravy v šatně, obvazování rukou, okamžiky soustředění a samoty těsně před vstupem do ringu. Také samotné zápasy jsou fotografovány z velmi podobné perspektivy s důrazem na dynamiku úderů, napětí svalů a výraz tváře.

Zajímavé je také srovnání Glorie, hlavní hrdinky filmu, s Rosemary Williams, mladou herečkou, kterou Kubrick fotografoval během příprav na broadwayské představení Showgirl. Přestože Rosemary působí ve světě divadla a Gloria pracuje jako tanečnice ve společenském podniku, obě postavy patří do podobného prostředí – žen, které se živí vystupováním a snaží se najít své místo ve velkoměstě. Kubrick je portrétuje prostřednictvím jejich každodenního života mimo jeviště. Namísto toho, aby se soustředil na samotné vystoupení, zavádí diváka do jejich malých newyorských bytů plných stísněných kuchyní, jednoduchého nábytku, zrcadel, oblečení a předmětů každodenní potřeby. Právě tyto skromné interiéry vytvářejí atmosféru intimity a autenticity.

Kamera ve filmu Killer’s Kiss i fotoaparát v reportáži o Rosemary věnují pozornost stejným prvkům – světlu pronikajícímu okny, omezenému prostoru bytů i drobným gestům vykonávaným ve chvílích samoty. Díky tomu přestává být byt pouhou kulisou děje a stává se přirozeným prodloužením osobnosti hrdinky, vypovídajícím o ní stejně mnoho jako její tvář či chování. Kubrick tyto prostory neidealizuje, ale ukazuje jejich obyčejnost a právě z ní vyvozuje charakter jejich obyvatel i atmosféru poválečného New Yorku.

Rocky Graziano
(1950)



Killer's Kiss
(1955)





Killer's Kiss
(1955)



Rosemary Williams -
Showgirl
(1949)



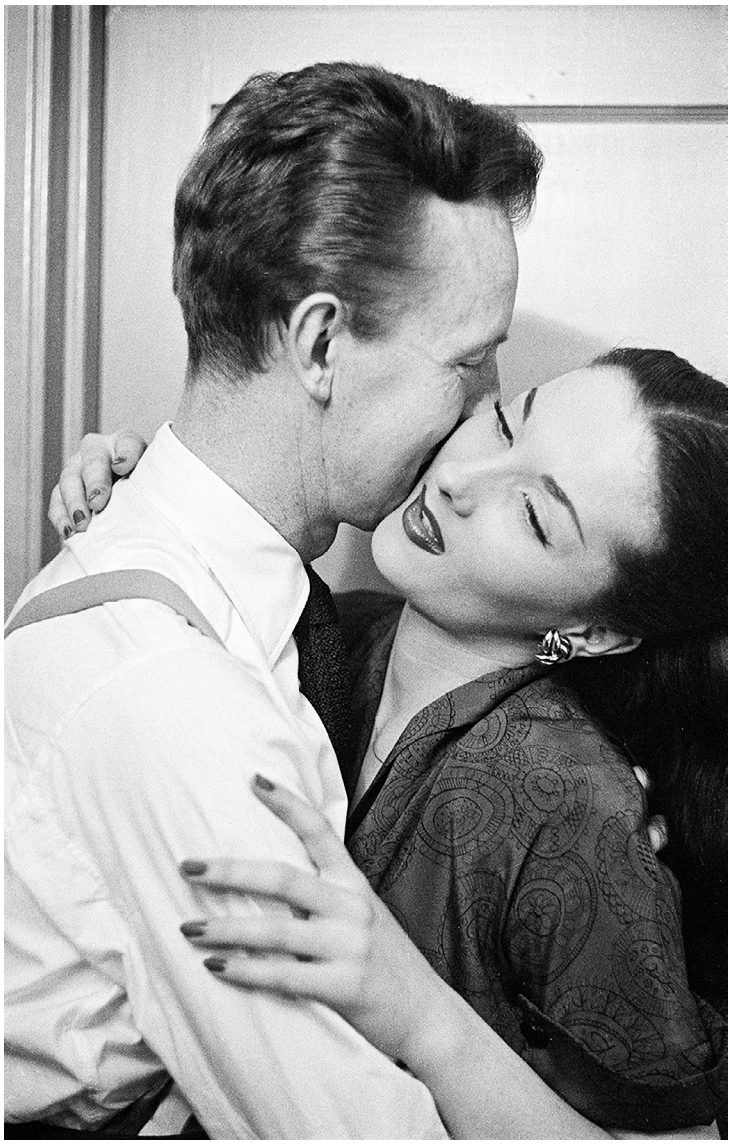
Rocky Graziano
(1950)



Killer's Kiss
(1955)



Killer's Kiss
(1955)



Rosemary Williams –
Showgirl
(1949)

Stanley Kubrick

Právě ve filmu Killer’s Kiss se Kubrick začíná zřetelně vzdalovat fotografickému jazyku ve prospěch vědomě budovaného filmového jazyka. Objevují se zde postupy, které v jeho reportážích pro Look nenajdeme – snová sekvence využívající převrácený negativ, expresivní záběry z velmi nízké perspektivy, dynamické komponování boxerských soubojů nebo dlouhé jízdy nočními ulicemi New Yorku. Kamera již pouze nepozoruje realitu, ale začíná vytvářet subjektivní zkušenost hlavního hrdiny. Obzvláště patrné je to v boxerských scénách, kde jsou záběry vedeny z prostoru ringu, zza provazů, mezi nohama boxerů nebo z perspektivy samotného boxera, díky čemuž divák pociťuje únavu, dezorientaci i napětí zápasu. Podobně ani baletní scéna či experimentální snová sekvence neplní dokumentární funkci, ale vytvářejí emocionální stav postavy.

Právě zde se začíná projevovat proces, který bude charakterizovat celou Kubrickovu tvorbu. Fotografie pro něj zůstává výchozím bodem, film už však není pokusem o oživení reportážních záběrů. Obrazy si nadále zachovávají mimořádnou kompoziční preciznost a vizuální působivost, jejich hlavním cílem se však stává vyprávění. Každý záběr je podřízen vyprávění příběhu, budování napětí a vedení diváka emocemi hlavního hrdiny, nikoli pouze předání informace nebo zachycení rozhodujícího okamžiku. Právě ve filmu Killer’s Kiss lze pozorovat první výrazný odklon od fotografického způsobu uvažování směrem k autorskému filmovému jazyku, který se bude v dalších realizacích proměňovat spolu s tématem a žánrem každého filmu.



Killer’s Kiss (1955)



Killer's Kiss
(1955)



Killer's Kiss
(1955)



Killer's Kiss
(1955)



Killer's Kiss
(1955)

The Killing (Zabíjení) je již plnohodnotným noir kriminálním filmem a právě zde je zřetelně patrné, že se Kubrick vědomě vzdaluje estetice svých reportáží pro Look. Zatímco jeho dřívější filmy ještě vycházely z fotografického způsobu pozorování reality, zde je kompozice zcela podřízena konstrukci žánru. Komponování záběrů se stává klasičtějším a více připomíná televizní styl, dominují široké celkové záběry (master shots) a precizně naplánované rozmístění herců, zatímco obraz přestává fungovat jako autonomní fotografie. Mnohem důležitějšími se stávají rytmus scény, střih a způsob vedení vyprávění.
Ve filmu lze nalézt postupy, které o mnoho let později využije Quentin Tarantino ve filmu Reservoir Dogs. Rozhovor zločinců předcházející loupeži neslouží pouze k předání informací, ale především k budování charakterů a napětí. Divák je podobně jako u Tarantina vhozen doprostřed rozhovoru, nezná všechny vztahy mezi postavami a jejich role odhaluje postupně. Jde o jednu z prvních scén, v níž Kubrick ukazuje, že ho více než jednotlivý působivý záběr zajímá dramatičnost dialogu a vztahy mezi postavami. The Killing tak představuje okamžik, kdy se rozdíl mezi fotografií a filmem stává již zcela zřetelným. Kubrick se nesnaží přenášet fotografický jazyk na filmové plátno, ale vytváří vlastní styl podřízený konkrétnímu žánru. Právě od tohoto filmu se jeho kinematografie začíná vyvíjet nezávisle na zkušenostech získaných z reportážní fotografie a každá další realizace bude budovat odlišný vizuální svět přizpůsobený vyprávěnému příběhu.



Reservoir Dogs
Quentin Tarantino
(1992)



Killing
(1956)



Ve filmu The Shining se objevuje motiv sester Gradyových, které Danny Torrance potkává na hotelové chodbě. Jsou oblečeny zcela stejně, nehybně stojí vedle sebe a drží se za ruce. Jejich vzhled odkazuje k dětské nevinnosti, avšak díky své symetrii a vědomí, že jsou duchy, se stávají hluboce znepokojivým obrazem.

Stanley Kubrick

Shining

Podobný motiv lze nalézt v reportáži Deaf Children Hearing for the First Time pro časopis Look[15]. Mezi fotografiemi se objevují dvě dívky oblečené téměř totožně. Jejich podobný vzhled i rozpaky vyplývající z prvního kontaktu se světem zvuků vyvolávají asociace s hrdinkami filmu The Shining. V obou případech se objevuje motiv dětského neporozumění, avšak ve fotografii jde o autentický záznam emocí, zatímco ve filmu je vědomě proměněn v prostředek budování hrůzy.

Toto srovnání však především ukazuje, jak výrazně se Kubrick již vzdálil své fotografické tvorbě. Reportáž zůstává dokumentem podřízeným realitě, zatímco scéna z filmu The Shining je zcela vytvořenou kompozicí založenou na symetrii, barvě a precizní inscenaci. V jeho pozdějších filmech zůstávají společné s fotografií už převážně jen jednotlivé motivy, nikoli samotný způsob budování obrazu, což potvrzuje, že Kubrick s každým dalším projektem vytvářel nový, autonomní filmový jazyk.

Shining (1980)



Deaf children hear for the first time (1948)



Shrnutí

Čím více prohlížím fotografie a první filmy Stanleyho Kubricka, tím silněji mám pocit, že jeho fotografická zkušenost zpočátku zpomalovala vývoj jeho filmového jazyka. Pořizoval vynikající fotografie a je těžké uvěřit, že takové úrovně dosáhl už po pouhých pěti letech zkušeností, když začal pracovat v sedmnácti letech. Kdyby zůstal u fotografie, bezpochyby by se zapsal do historie jako jeden z jejích nejvýznamnějších tvůrců. Paradoxně se však domnívám, že vliv fotografie na jeho první filmy způsoboval, že místy připomínaly spíše televizní produkce než revoluční kinematografii, s níž je dnes Kubrick spojován.
Jeho začátky připomínají cestu Gordona Parkse. Rozdíl však spočívá v tom, že Parks nikdy neopustil svůj fotografický způsob vidění a právě ten navždy definoval jeho tvorbu. Proto si ho historie pamatuje především jako fotografa, přestože vytvořil i významné hrané filmy. Kubrick se vydal zcela jinou cestou. V určitém okamžiku vědomě opustil fotografický způsob budování obrazu a začal pro každý další film vytvářet nový vizuální jazyk. Parks zůstal věrný fotografii, a proto je spojován především s tímto médiem. Kubrick se naopak oprostil od fotografických návyků, a právě proto si ho historie pamatuje především jako jednoho z nejvýznamnějších filmových režisérů. Toto opuštění vlastního fotografického pohledu se stalo základem jeho filmové revoluce.
Závěrečným závěrem této kapitoly je tedy přesvědčení, že Kubrick nebyl režisérem, který přenesl fotografii do filmu. Byl tvůrcem, který fotografii nakonec opustil, aby s každým dalším filmem vytvořil zcela nový jazyk obrazu. Nepřenášel jednou vytvořený styl z jednoho projektu do druhého – každý film se stával samostatným světem, řídícím se vlastními vizuálními pravidly. Právě tato schopnost neustále nacházet nový jazyk pro každý příběh z něj učinila jednoho z nejrevolučnějších tvůrců v dějinách kinematografie.

Závěr

Závěr

Analýza tvorby šesti režisérů ukázala, že fotografie není pouze etapou předcházející filmu ani technickou dovedností, která se později využívá při natáčení. Pro každého z protagonistů této práce byla především způsobem nahlížení na svět. Právě způsob pozorování reality, a nikoli fotoaparát nebo kamera, se stal základem jejich vizuálního jazyka. Navzdory společným fotografickým začátkům si každý z nich vytvořil vlastní styl, vlastní témata i vlastní způsob vyprávění příběhů. Právě tato rozmanitost se mi jeví jako nejcennější hodnota této práce.
Wim Wenders ukázal, že obraz může budovat emoce prostřednictvím prostoru a cesty. V jeho tvorbě krajina nikdy není pouhým pozadím pro hlavního hrdinu. Stává se rovnocenným účastníkem vyprávění a vypovídá o samotě, pomíjivosti i hledání vlastního místa. Jak ve fotografii, tak ve filmu má zásadní význam ticho, rytmus a vztah člověka k okolnímu světu.



Wim Wenders

Závěr

Andrej Tarkovskij obrátil svou pozornost k paměti, emocím a spiritualitě. Jeho fotografie i filmy neposkytují jednoduché odpovědi, ale ponechávají prostor pro interpretaci. Obraz se u něj stává nositelem vzpomínek, touhy i úvah o člověku. Každý záběr je promyšlený, plný symbolů a významů, a zároveň mimořádně prostý a přirozený.



Andrei Tarkovsky

Bogdan Dziworski dokázal, že nejdůležitější je pozorování. Uměl trpělivě čekat na správný okamžik a poté jej zachytit v jediném záběru. Pro jeho tvorbu jsou charakteristické pohyb, vynikající výběr fotografií, nekonvenční kompozice a schopnost nacházet témata tam, kde je ostatní neviděli. Nezajímala ho doslovnost. Dávala přednost vyprávění příběhů prostřednictvím gesta, emocí a situace a ponechávala divákovi prostor pro vlastní interpretaci.



Bogdan Dziworski

Závěr

Larry Clark se vydal zcela jinou cestou. Zajímali ho lidé žijící na okraji společnosti, tabuizovaná témata, násilí, sexualita a závislosti. Nefotografoval ani nenatáčel je s odstupem – byl součástí jejich světa, díky čemuž jsou jeho práce mimořádně autentické. Své protagonisty nesoudil, ale umožňoval divákovi, aby sám vstoupil do jejich reality. Jeho tvorba dokazuje, že fotografie i film mohou být stejně nekompromisní jako dokument.



Larry Clark

Závěr

Gordon Parks využíval obraz jako prostředek k vyprávění společenských příběhů. Rasismus, sociální nerovnost či vyloučení pro něj nebyly pouze reportážními tématy. Pokaždé hledal především člověka. Dokázal spojit dokumentární pravdivost s mimořádnou citlivostí a empatií, díky čemuž jeho fotografie i filmy zůstávají aktuální dodnes. Ukázal, že obraz může nejen vyprávět příběh, ale také ovlivňovat způsob, jakým divák přemýšlí.



Gordon Parks

Nejvýraznější cestou vývoje však prošel Stanley Kubrick. Jeho první filmy prozrazují fotografický způsob uvažování o jednotlivém záběru, kompozici a dokonale zachyceném okamžiku. Postupem času se však od tohoto způsobu budování obrazu vědomě odklonil. Pochopil, že film vyžaduje podřízení všech svých složek příběhu, rytmu a emocím jednotlivých scén. Paradoxně právě opuštění fotografického způsobu uvažování mu umožnilo vytvořit jeden z nejrozpoznatelnějších filmových jazyků v dějinách kinematografie.



Stanley Kubrick

Závěr

Přestože se každý z analyzovaných tvůrců vydal zcela odlišnou cestou, všichni měli jednu společnou vlastnost. Nezůstali u fotografie a nevnímali ji jako soubor pravidel, která je třeba dodržovat.
Vystupovali ze své komfortní zóny, experimentovali a neustále rozvíjeli svůj vizuální jazyk. Film pro ně nebyl fotografií uvedenou do pohybu. Stal se novým médiem, které vyžadovalo zcela odlišná rozhodnutí týkající se času, pohybu kamery, střihu, rytmu nebo práce s hercem. Zachovali si však to nejdůležitější – svůj vlastní způsob nahlížení na svět.
Myslím si také, že na jejich tvorbu mělo obrovský vliv prostředí, z něhož pocházeli, kultura, v níž vyrůstali, i jejich životní zkušenosti. První impuls k vytvoření obrazu vzniká nejčastěji podvědomě. Vychází z naší paměti, citlivosti a všeho, co jsme dříve prožili. Právě proto každý z analyzovaných tvůrců viděl v téže skutečnosti něco zcela jiného.

Závěr

Nejdůležitějším závěrem této práce je však přesvědčení, že v umění neexistuje jediná správná cesta. Neexistuje jediný způsob fotografování, jediný způsob vyprávění příběhů ani jediný vizuální jazyk. Každý z protagonistů této práce dokázal, že největší hodnotou je vlastní citlivost, odvaha při volbě témat a důslednost při budování vlastního způsobu nahlížení na svět. Právě tato rozmanitost způsobuje, že se fotografie i film neustále vyvíjejí. Pro mě se tato práce stala především potvrzením, že má smysl hledat vlastní cestu, i kdyby byla zcela odlišná od všech ostatních. Právě tato odlišnost totiž bude vždy největší hodnotou umění.

Seznam literatury

Knihy

CASTLE, Alison, ed. The Stanley Kubrick Archives. Köln: Taschen, 2008. ISBN 978-3-8365-0889-6.

CLARK, Larry. Teenage Lust. New York: Larry Clark Publishing, 1983. ISBN 978-0-9620567-2-7.

CLARK, Larry. Tulsa. New York: Grove Press, 2000. ISBN 978-0-8021-3748-7.

DZIWORSKI, Bogdan. 1/250. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe; Agencja PIĘKNA, 2000. ISBN 83-221-0728-5.

DZIWORSKI, Bogdan. f/5.6. Warszawa: Migavka, 2017. ISBN 978-83-944274-4-3.

DZIWORSKI, Bogdan a Jerzy ŁUKASZEWICZ. Kino-Oko: warsztat operatora filmowego. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2006. ISBN 978-83-221-0763-8.

JOHNSON, Vida T. a Graham PETRIE. The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994. ISBN 978-0-253-20887-3.

KOLKER, Robert P. a Nathan ABRAMS. Kubrick: An Odyssey. New York: Pegasus Books, 2024. ISBN 978-1-63936-624-8.

KUBRICK, Stanley. Stanley Kubrick Photographs: Through a Different Lens. Köln: Taschen, 2025. ISBN 978-3-8365-9542-1.

PARKS, Gordon. A Choice of Weapons. New York: Harper & Row, 1966.

PARKS, Gordon. Gordon Parks. London: Thames & Hudson, 1997. (Photofile). ISBN 0-500-41074-6.

TARKOVSKY, Andrei A. Instant Light: Tarkovsky Polaroids. London: Thames & Hudson, 2006. ISBN 978-0-500-28614-2.

TARKOVSKY, Andrey A., Hans-Joachim SCHLEGEL a Lothar SCHIRMER. Tarkovsky: Films, Stills, Polaroids & Writings. London: Thames & Hudson, 2019. ISBN 978-0-500-02259-7.

WENDERS, Wim. Instant Stories: 403 Polaroids with 36 Stories. London: Thames & Hudson, 2017. ISBN 978-0-500-54478-5.

WENDERS, Wim. Places, Strange and Quiet. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.

WENDERS, Wim. Written in the West. New York: teNeues, 2000. ISBN 978-3-8238-5469-2.

CULTURE.PL. Bogdan Dziworski [online]. [cit. 23. 5. 2026]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/tworca/bogdan-dziworski
DUNCAN MILLER GALLERY. Bogdan Dziworski [online]. [cit. 23. 5. 2026]. Dostupné z: https://www.duncanmillergallery.com/gallery-bogdan-dziworski
EMPIRE. David Lynch On How John Ford Inspired The Fabelmans [online]. [cit. 27. 7. 2026]. Dostupné z: https://www.empireonline.com/movies/news/david-lynch-interview-john-ford-fabelmans-exclusive/
GILBEY, R. Larry Clark: Teenage Rampage. The Guardian [online]. 13. února 2011. [cit. 23. 5. 2026]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/culture/2011/feb/13/larry-clark-photography-teenage-rampage
GORDON PARKS FOUNDATION. Shaft [online]. 2023. [cit. 27. 7. 2026]. Dostupné z: https://www.gordonparksfoundation.org/education/features/shaft
GWARLINGO. The Polaroids of Andrei Tarkovsky: The Mystery of Everyday Life [online]. 2013. [cit. 23. 5. 2026]. Dostupné z: https://gwarlingo.com/2013/the-polaroids-of-andrei-tarkovsky-the-mystery-of-everyday-life/
INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. Bogdan Dziworski [online]. [cit. 27. 7. 2026]. Dostupné z: https://www.icp.org/content/1250
INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. Larry Clark [online]. [cit. 27. 7. 2026]. Dostupné z: https://www.icp.org/exhibitions/larry-clark
MISS IMORTINA. Tarkovsky Polaroids [online]. 28. srpna 2012. [cit. 23. 5. 2026]. Dostupné z: https://missimortina.wordpress.com/2012/08/28/tarkovsky-polaroids/
THE INDEPENDENT PHOTOGRAPHER. Wim Wenders: Written in the West [online]. [cit. 23. 5. 2026]. Dostupné z: https://independent-photo.com/news/wim-wenders--written-in-the-west/
WIM WENDERS. Two or Three Things I Know About Edward Hopper [online]. 2020. [cit. 27. 7. 2026]. Dostupné z: https://www.wim-wenders.com/event/two-or-three--things-i-know-about-edward-hopper/
WIM WENDERS. Written in the West [online]. [cit. 27. 7. 2026]. Dostupné z: https://www.wim-wenders.com/photo/written-in-the-west-2/
ZPAF. Bogdan Dziworski – f/5.6 [online]. [cit. 23. 5. 2026]. Dostupné z: https://zpaf.pl/aktualnosci/b--dziworski-f56-6x7lgw/

Seznam literatury

Fotografické prameny

ALL ABOUT PHOTO. Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://www.all-about-photo.com/photo-articles/photo-article/1034/through-a-different-lens--stanley-kubrick-photographs

CHRYSLER MUSEUM OF ART. Larry Clark: Tulsa [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://chrysler.org/exhibition/larry-clark-tulsa/

DIECISETTIMANE. Larry Clark – Tulsa (PDF) [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://diecisettimane.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/larry_clark_tulsa_1971.pdf

DUNCAN MILLER GALLERY. Bogdan Dziworski [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://www.duncanmillergallery.com/gallery-bogdan-dziworski

EEFB – East European Film Bulletin. The Polaroids of Andrei Tarkovsky (1979–1983) [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://eefb.org/retrospectives/the-polaroids-of-andrei-tarkovsky-1979-1983/

GORDON PARKS FOUNDATION. Biography [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://www.gordonparksfoundation.org/gordon-parks/biography

GWARLINGO. The Polaroids of Andrei Tarkovsky: The Mystery of Everyday Life [online]. 2013 [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://gwarlingo.com/2013/the--polaroids-of-andrei-tarkovsky-the-mystery-of-everyday-life/

LIBRARY OF CONGRESS. Stanley Kubrick Photographs for Look Magazine: Sample Images [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://guides.loc.gov/kubrick-photographs-look-magazine/sample-images

MISS IMORTINA. Tarkovsky Polaroids [online]. 28. srpna 2012 [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://missimortina.wordpress.com/2012/08/28/tarkovsky-polaroids/

MUSEUM OF THE CITY OF NEW YORK. Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs – Prospectus [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://www.mcny.org/sites/default/files/2021-05/KubrickProspectus.pages_.pdf

NATIONAL GALLERY OF ART. Gordon Parks and Photography [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://www.nga.gov/educational-resources/uncovering-america/gordon-parks-photography

THE INDEPENDENT PHOTOGRAPHER. Wim Wenders: Written in the West [online]. [cit. 2026-05-23]. Dostupné z: https://independent-photo.com/news/wim-wenders-written-in-the-west/

Seznam literatury

CLARK, Larry, rež. Kids. USA, 1995.
CLARK, Larry, rež. Ken Park. USA/Francie/Nizozemsko, 2002.
DZIWORSKI, Bogdan, rež. Hokej. Polsko, 1976.
DZIWORSKI, Bogdan, rež. Kilka opowieści o człowieku. Polsko, 1983.
DZIWORSKI, Bogdan, rež. Olimpiada. Polsko, 1974.

Filmografie

KUBRICK, Stanley, rež. Day of the Fight. USA, 1951.
KUBRICK, Stanley, rež. Killer's Kiss. USA, 1955.
KUBRICK, Stanley, rež. The Killing. USA, 1956.
KUBRICK, Stanley, rež. The Shining. Velká Británie/USA, 1980.
PARKS, Gordon, rež. Flavio. USA/Brazílie, 1964.
PARKS, Gordon, rež. The Learning Tree. USA, 1969.
PARKS, Gordon, rež. Shaft. USA, 1971.
TARKOVSKIJ, Andrej, rež. Mirror. SSSR, 1975.
TARKOVSKIJ, Andrej, rež. Stalker. SSSR, 1979.
TARKOVSKIJ, Andrej, rež. Nostalghia. Itálie/SSSR, 1983.
WENDERS, Wim, rež. Paris, Texas. SRN/Francie, 1984.
WENDERS, Wim, rež. Two or Three Things I Know About Edward Hopper. Německo, 2020.
WENDERS, Wim, rež. Perfect Days. Japonsko/Německo, 2023.

Internetové zdroje

all-about-photo.com
chrysler.org
culture.pl
diecisettimane.wordpress.com
duncanmillergallery.com
eefb.org
empireonline.com
gordonparksfoundation.org
guides.loc.gov
gwarlingo.com
icp.org
imdb.com
independent-photo.com
mcny.org
missimortina.wordpress.com
nga.gov
theguardian.com
wim-wenders.com
zpaf.pl

Jmenný rejstřík

ABRAMS, Nathan – 3, 131
AULISI, Joseph – 96
CARTIER, Walter – 107
CARTIER-BRESSON, Henri – 47, 48
CASTLE, Alison – 131
CLARK, Larry – 3, 4, 6, 11, 64–66, 69, 72, 127, 131–134
DANILCEV, Ignat – 34
DYLLUS, Paweł – 47
DZIWORSKI, Bogdan – 3, 4, 6, 10, 46–49, 51, 52, 56, 59, 62, 126, 127, 131–135
FRIEDRICH, Caspar David – 17
GILBEY, Ryan – 132, 134
GRAZIANO, Rocky – 110, 111, 113
GUFFEY, Burnett – 89
HOPPER, Edward – 6, 23, 24, 27, 135
JACKSON, Red – 101, 102
JOHNSON, Vida T. – 3, 131
KOLKER, Robert P. – 3, 131
KORINE, Harmony – 65
KUBRICK, Stanley – 3, 4, 6, 13, 104–107, 110, 115, 118, 120, 122, 129, 131, 133, 135
LACHMAN, Edward – 69
LAUGHTON, Charles – 84, 85
LEE, Spike – 95
ŁUKASZEWICZ, Jerzy – 3, 131
LYNCH, David – 18
MANN, Billy – 70
PARKS, Gordon – 3, 4, 6, 12, 74–78, 80, 82, 84, 86, 89, 91, 93, 95, 96, 98, 102, 103, 122, 128, 133
PETRIE, Graham – 3, 131
POITIER, Sidney – 95
ROSENWALD, Julius – 76
ROUNDTREE, Richard – 97
SCHIRMER, Lothar – 131
SCHLEGEL, Hans-Joachim – 131
SCORSESE, Martin – 107
SHARRIEFF, Ethel – 100
TARANTINO, Quentin – 118
TARKOVSKIJ, Andrej – 3, 4, 6, 28–31, 33, 34, 36–42, 44, 126, 131–135
TARKOVSKIJ, Arsenij – 29
TIDYMAN, Ernest – 76
WAJDA, Andrzej – 23
WATSON, Ella – 76
WENDERS, Wim – 3, 4, 6, 9, 14–18, 21, 23, 25, 27, 125, 131–135
WILLIAMS, Rosemary – 110, 112, 114

Koncové poznámky

1 Wim Wenders, Written in the West, https://www.wim-wenders.com/photo/written-in-the-west-2/, cit. 27. 7. 2026.
2 David Lynch On How John Ford Inspired The Fabelmans, Empire, https://www.empireonline.com/movies/news/david-lynch-interview-john-ford-fabelmans-exclusive/, cit. 27. 7. 2026.
3 Wim Wenders, Two or Three Things I Know About Edward Hopper, projekt/3D instalace připravená pro Fondation Beyeler, 2020, https://www.wim-wenders.com/event/two-or-three-things-i-know-about-edward-hopper/, cit. 27. 7. 2026.
4 Malířské citace ve filmu Andrzeje Wajdy, Culture.pl, https://culture.pl/pl/artykul/malarskie-cytaty-w-kinie-andrzeja-wajdy, cit. 27. 7. 2026.
5 Andrei Tarkovsky, Tarkovsky: Films, Stills, Polaroids & Writings, Thames & Hudson, London 2019, s. 247.
6 Andrei Tarkovsky, Tarkovsky: Films, Stills, Polaroids & Writings, Thames & Hudson, London 2019, s. 264.
7 Michał Dąbrowski, Bogdan Dziworski „Flirt na trzepaku", Culture.pl, 2019, https://culture.pl/pl/dzielo/bogdan-dziworski-flirt-na-trzepaku, cit. 27. 7. 2026.
8 International Center of Photography, Bogdan Dziworski, https://www.icp.org/content/1250, cit. 27. 7. 2026;
9 International Center of Photography, Larry Clark, https://www.icp.org/exhibitions/larry-clark, cit. 27. 7. 2026.
10 Gordon Parks, Gordon Parks, Thames & Hudson, London 1997 (Photofile), kap. „The Storyteller".
11 Gordon Parks Foundation, Shaft, 2023, https://www.gordonparksfoundation.org/education/features/shaft, cit. 27. 7. 2026.
12 Gordon Parks, Gordon Parks, Thames & Hudson, London 1997 (Photofile), kap. „The Storyteller".
13 Museum of the City of New York, Through a Different Lens, https://www.mcny.org/exhibition/through-different-lens, cit. 27. 7. 2026.
14 Stanley Kubrick, Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs, Taschen, Köln 2025, s. 162–175.
15 Stanley Kubrick, Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs, Taschen, Köln 2025, s. 132–135.

Wiktor Jungowski

Opava 2026



SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ





SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ

itf