

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Hanna Svistunova

Bakalářská práce

Stylem je třeba budovat film:

Vizuální analýza filmu Kantémira Balagova "Těsnota"

Praha, 2023

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

.....

Poděkování

V první řadě bych měla výrazně poděkovat vedoucímu této bakalářské práce panu doktoru Václavu Hájeku. Za obrovský kontextuální přínos a vždycky lidský přístup nejenom ke mně, ale ke všem svým studentům. Za nekonečnou šířku své duši by tento člověk měl obdržet Nobelovou cenu.

Děkuji svým rodičům, že v jistých platónských tradicích, ikdyž si to ve skutečnosti neuvědomují, naučili mě tím základním etickým a morálním zkrátka lidským podstatám bytí dobrým člověkem.

Děkuji Natashi za to, že je po celý život mou drahou kamarádkou.

Děkuji Tichonovi, že mě každý den dokazuje, že opravdová láska existuje.

Děkuji České republice a zvláště Ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy za finanční podporu mé výzkumné/vědecké dráhy.

Děkuji sobě, že jsem to zvládla.

Klíčová slova

Sémiotika, vizuální studií, kód, znak, filmová sémiotika.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Kontext filmu	2
3. Teoreticko-metodologická reflexe.....	4
3.1. Komponenty stylu.....	4
3.2. Sémiotické zakotvení.....	6
3.3. Podíl vizuálních studií	7
3.4. Úskalí zvolené cesty	8
4. Možné vizuální a filozofické zdroje kódů.....	8
4.1. Světlo	8
4.1.1. Světelná mystika antiky	9
4.1.2. Bůh je světlo	11
4.2. Barva.....	17
4.2.1. Povšimnutí barev	18
4.2.2. Barevné vítězství.....	19
4.2.3. Modř.....	20
4.2.4. Žlut'	26
4.2.5. Červen	27
4.2.6. Nekonečná romantika	28
4.2.7. Romantický(á) Hrdina(nka)	30
4.2.8. Odstíny a stereotypy romantického zobrazování	32
4.3. Rám.....	36
4.3.1. Princip lidskosti	37
4.3.2. Ekumena	39
4.3.3. Rozbití rámu.....	41
4.3.4. Rám pohyblivých obrazu	43
4.3.5. Rám ve filmu – záležitost stylu.....	44
5. Vizuální analýza	45
5.1. Kód „Světlo“.....	45
5.1.1. Jak funguje vizuální element „světlo“ ve filmu „Těsnota“	47
5.2. Kód „Barva“	53
5.2.1. Jak funguje vizuální element „barva“ ve filmu „Těsnota“	55
5.3. Kód „Rám“	61
5.3.1. Jak funguje vizuální element „rám“ ve filmu „Těsnota“	63

6. Závěr.....	68
Seznam literatury.....	69
Seznam použitých obrázků.....	72
Seznam citovaných audiovizuálních děl	73

1. Úvod

Co a jak dělá vizuální stránku filmu srozumitelnou a takovou působící? Tato otázka vznikla v hlavě autorky dané práce v průběhu sledování filmu „Těsnota“.

Výtvarné umění je ve své podstatě umění založené na absenci zvuku, které zprostředkovává svůj obsah prostřednictvím vizuálních obrazů. Kinematografie, přestože spojuje veškeré předcházející ji umění, nicméně má obzvláště výraznou právě vizuální složku. Existují samozřejmě výjimky. Dá se najít filmy, které se zaměřují na jiné způsoby vyjádření a vizuálně nevyunikají. Například filmy subžánru amerického nezávislého filmu mumblecore, který se vyznačuje obecným naturalismem a téměř úplnou absencí vizuální stylizace¹. Stejně tak ve výtvarném umění zvláště druhé poloviny 20. století lze najít mnoho příkladů děl, která kromě vizuální složky obsahují i zvuk (sound art), a dokonce i pohyb (kinetismus, happeningy)². Obecně řečeno, umění, které je historicky charakterizované nějakým určitým prvkem (výtvarné umění – zobrazení, tanec – pohyb, hudba – zvuk) může tento prvek buď nemít dominantním, nebo jej používat nad rámec své vlastní formy. Krásným příkladem je slavná hudební skladba Johna Cage „4'33“, při jejímž provedení nevydává žádný hudební nástroj zvuk. Podle autorova pojetí představuje obsah díla zvuky prostředí, které by bylo možné slyšet při poslechu této skladby.³ Jde tu však o avantgardní umění, které se snaží vymanit diváka z automatismu vnímání a zpochybnit zavedené formy reprezentace.

Režisér filmu „Těsnota“ Kantemir Balagov se však o to nesnaží. Jeho cílem je vyprávět konkrétní příběh s využitím konkrétních výrazových prostředků. Aby mohl naplnit svůj cíl, tedy odvyprávět příběh divákům, musí být prostředky, kterými se tak děje, pro diváky srozumitelné. V důsledku toho je nutné čerpat tyto prostředky z nějakého společného rezervoáru, který je přístupný všem, nebo alespoň většině, pokud si to budou přát. V této práci

¹ SMITH, Ian Haydn. *Stručný příběh filmu: kapesní průvodce klíčovými žánry, filmy, náměty a technikami*. Přeložili Jan PODZIMEK, Dina PODZIMKOVÁ. Praha: Grada, 2021, s. 184.

² K tématu viz DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2005.

³ MURPHET, Julian. John Cage and 4'33. *Australian humanities review* [online]. 2022 (70), s. 112. [cit. 2023-06-05]. Dostupné z: <https://web-s-ebsscohost-com.ezproxy.is.cuni.cz/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=b7714fb4-79d1-45b6-b576-58477c9f0cef%40redis>.

se vyslovuje předpoklad, že tímto rezervoárem je společné evropské kulturní dědictví.

Vizuální prostředky, které zprostředkovávají poselství filmu, jsou v podstatě prvky filmového stylu. Nepochybně by trvalo strašně dlouho, pokud by se někdo pokusil analyzovat všechny prvky vizuální stránky filmu. Proto se tento text soustředí na ty prvky vizuálního stylu, které plní funkci sdělení filmového významu více než ostatní. Těmito vizuálními elementy jsou světlo, barva a rám. Nepřímo se však budou dotčeny i sekundárních vizuálních prvků.

Vzhledem k tomu, že cílem tohoto filmu není experimentování s vizuálními výrazovými prostředky, budou jednotky této analýzy – světlo, barva a rám – chápány jako stereotypy kulturního uměleckého dědictví. Tyto stereotypy jsou napojeny na nekonečný rezervoár významů – kulturu, a tak mohou mít více významů najednou. Který význam bude v dané situaci fungovat, se volí podle funkce, kterou vizuální stereotyp v dané situaci plní. Vzhledem k takové povaze těchto vizuálních prvků-stereotypů a také pro snadnější analýzu jim bude v tomto textu přiřazen název „kód“. Sekundární vizuální prvky-stereotypy budou tedy označovány jako „subkód“.

Vzhledem k povaze tohoto úkolu se dobře hodí sémiotické schéma, které navrhl Ferdinand de Saussure a které dále rozvinul a „prakticky aplikoval“ Roland Barthes ve své knize „Mytologie“. Zároveň budou použity i některé postupy z oblasti filmové sémiotiky a vizuálních studií, nikoli bez přispění formální analýzy. Vzhledem k výše uvedenému lze tvrdit, že metoda použitá v této práci je interdisciplinární.

Struktura celé práce vypadá následujícím obrazem. Po úvodu následuje kapitola o kontextu analyzovaného filmu. Pak kapitola obsahující reflexe použitých metod a teorií. Následně budou představeny možné vizuální a filozofické zdroje rozebíraných vizuálních kódů. Na konci práce proběhne samotná vizuální analýza.

2. Kontext filmu

Název filmu v ruštině zní „Теснота“, což se dá do češtiny přeložit jako těsnost, omezení, stísněnost. Režisér přímo uvádí v jednom rozhovoru defacto cíl a podstatu filmu: „(chtěl jsem) aby naprosto všechno vyvolávalo v divákovi pocit stísněnosti: světlo, zvuk, střih, aby to bylo v záběru stísněné“.⁴ Název filmu „Теснота“ podle režiséra zahrnuje všechny pojmy

⁴ TESNOTA CLOSENESS: A FILM BY KANTEMIR BALAGOV. *Official selection*. UN CERTAIN REGARD. Festival du Cannes [online]. [cit. 2023-06- 20]. Dostupné z: https://encodeur.movidone.com/getimage/bYMIIQsFLHWOAcmH3EC_JOQhwS_qC_BrH7nMexWxV0wkJC35QxarTMoL9GkrSKK4fDGQgkUiBsgNO5cmByYh4dZwkDdWpBX0EdrEhiwsi4EAjIOoaEqr2cA_S2DRJdR

stísněnosti, včetně osobního egoismu a stísněnosti tradic, stísněnosti vnitřních rámců, mentalit a teritoriální stísněnosti, kdy dva národy nemají dostatek prostoru⁵.

Velmi stručně syžet zní takto: ve městě Nalčik na severním Kavkaze v Rusku žije v roce 1998 čtyřicetiletá Ilana a pracuje v otcově autodílně. Jednoho večera se její rodina sejde s přáteli z jejich stmelené židovské komunity, aby oslavila velkou událost – zasnoubení jejího mladšího bratra Davida. Radostnou příležitost však náhle vystřídá skutečná noční můra, když později téže noci mladý pár unesou a následně za ně požadují obrovské výkupné. Co všechno budou rodiče ochotni udělat, aby sehnali potřebnou částku na osvobození unesených?

„Nejvíce mě zajímaly pocity, které rodina prožívá, když se dozví o únosu svého syna, a především to, co by tito příbuzní nebyli schopni udělat pro záchranu svých blízkých. Právě tento morální střet jsem chtěl prozkoumat a prodiskutovat. Je zřejmé, že člověk je odhodlán udělat cokoli, aby zachránil svého blízkého, ale to, co lidé nejsou připraveni udělat, bylo to, co bylo nejzajímavější prozkoumat.“⁶ – poznamenává Kantěmir.

Kantěmir Balagov je mladý jednatřicetiletý režisér pocházející z Nalčiku. Balagov neměl v plánu stát se filmařem, ale když se doslechl o existenci tvůrčí dílny na Kabardsko-balkarské univerzitě, kterou vedl Alexandr Sokurov, rozhodl se to zkusit a napsal mu dopis.⁷ Výsledkem bylo, že Kantěmir byl přijat rovnou do třetího ročníku a brzy úspěšně absolvoval.⁸ Podle vlastních slov kvůli malé dostupnosti kvalitních filmů v Kabardino-Balkarsku sledoval většinou jen mainstreamovou kinematografii a s artovou kinematografií se seznámil až během studia u Sokurova.⁹

[LF_jXwnfCy8Zp3kpBELs4Hxg5JzvJ1G_TvQaqAZyaQv54MyeEjNBzI08UWT2nD0--wf5Jl-OmIE6RerrmzRGh2tWJ](https://www.youtube.com/watch?v=LF_jXwnfCy8Zp3kpBELs4Hxg5JzvJ1G_TvQaqAZyaQv54MyeEjNBzI08UWT2nD0--wf5Jl-OmIE6RerrmzRGh2tWJ).

⁵ KOVALEV, Petr. Кантемир Балагов представил на фестивале в Канне свой дебютный фильм "Теснота". TACC [online]. 25.05.2017, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://tass.ru/kultura/4282929>.

⁶ “What interested me most were the feelings a family would experience when learning of the kidnapping of their son and above all, what these relatives would not be prepared to do to save their kin. It is this moral clash that I wanted to explore and talk about. Clearly one would do anything to save a loved one, but what people are not prepared to do is what was most interesting to explore.” TESNOTA CLOSENESS: A FILM BY KANTEMIR BALAGOV. *Official selection*. UN CERTAIN REGARD. Festival du Cannes [online]. [cit. 2023-06-20]. Dostupné z:

https://encodeur.movidone.com/getimage/byMIIQsFLHWOAcmH3EC_JOQhwS_qC_BrH7nMexWxV0wkJC35QxarTMoL9GkrSKK4fDGOgkUiBsgNO5cmByYh4dZwkDdWpBX0EdrEhiwsi4EAjIOoaEqr2cA_S2DRJdR_LF_jXwnfCy8Zp3kpBELs4Hxg5JzvJ1G_TvQaqAZyaQv54MyeEjNBzI08UWT2nD0--wf5Jl-OmIE6RerrmzRGh2tWJ.

⁷ PAVAN, Benoit. Tesnota (Closeness), meeting with Kantemir Balagov. *FESTIVAL DE CANNES. OFFICIAL SELECTION* [online]. 24.05.2017, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://www.festival-cannes.com/en/2017/tesnota-closeness-meeting-with-kantemir-balagov/>.

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž.

Kantěmir poznamenává, že Sokurov vždy dával svým studentům téměř absolutní tvůrčí svobodu.¹⁰ Nechtěl je ovlivnit, aby nekopírovali jeho styl.¹¹ Přesto je styl Alexandra Sokurova, který mísí dokumentární způsob natáčení s výraznými stylistickými aspekty, v „Těsnotě“ dobře cítit.

„Těsnota“, první celovečerní film Kantěmira Balagova, se potýkal s určitými obtížemi ještě před produkční fází. Bylo velmi nesnadné sehnat finanční prostředky.¹² Producenti odmítli „Těsnota“ sponzorovat s odůvodněním, že by bylo velmi náročné ji později prodat distributorům.¹³ Na pomoc přišel Sokurov, který sponzoroval natáčení a vyjednával se studiem Lenfilm, aby poskytlo techniku.¹⁴ „*Kdyby nebylo Sokurova, ten film by prostě nevznikl*“¹⁵, řekne Kantěmir v jednom rozhovoru.

V roce 2017 byl film zařazen do programu Un Certain Regard na festivalu v Cannes. Kde následně obdržel cenu Mezinárodní federace filmového tisku FIPRESCI.

3. Teoreticko-metodologická reflexe

3.1. Komponenty stylu

Ve knize „Umění filmu“ popisují David Bordwell a Kristin Tompsonová co to je styl ve filmu a jak by měl kritik postupovat při analýze filmového stylu.¹⁶ Tyhle poznatky jsou pro cíle dané práce přínosné, proto budou dál bodově popsány.

¹⁰ KOVALEV, Petr. Кантемир Балагов представил на фестивале в Канне свой дебютный фильм "Теснота". TACC [online]. 25.05.2017, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://tass.ru/kultura/4282929>.

¹¹ Tamtéž.

¹² DOLIN, Anton. «Теснота» Кантемира Балагова: ученик Сокурова снял фильм о еврейской семье на Кавказе в 1990-е и покорил Канны! Meduza [online]. 25.05.2017, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://meduza.io/feature/2017/05/25/tesnota-kantemira-balagova-uchenik-sokurova-snyal-film-o-evreyskoy-semie-na-kavkaze-v-1990-e>.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ TESNOTA CLOSENESS: A FILM BY KANTEMIR BALAGOV. *Official selection*. UN CERTAIN REGARD. Festival du Cannes [online]. [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: https://encodeur.movidone.com/getimage/bYMIIOsFLHWOAcMh3EC_JOQhwS_qC_BrH7nMexWxV0wkJC3_5QxarTMoL9GkrSKK4fDGQgkUiBsgNO5cmByYh4dZwkDdWpBX0EdrEhiwsi4EAjIOoaEqr2cA_S2DRJdR_LF_jXwnfCy8Zp3kpBELs4Hxg5JzvJIG_TvQaqAZyaQv54MyeEjNBzI08UWT2nD0--wf5Jl-OmlE6RerrmzRGh2tWJ.

¹⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 399.

Styl je formální systém filmu. Neexistuje žádný jediný stylový vzorec pro všechny filmy. Filmaři si volí takové stylistické postupy, které jim umožňují naplnit cíl té či oné scény. Například, detailnější záběr postav může být použit tehdy, kdy jejich rozhovor začne být intenzivnější a osobnější¹⁷. Filmaři často používají styl tak, aby odrážel vývoj fabule¹⁸. V analytické části dané práce bude uvedeno, že stejným způsobem styl používá i Kantémir Balagov.

V „Umění filmu“ jsou popsány následující kroky, které je třeba zvážit při analýze filmového stylu. Níže budou přivedeny jenom první dva postupy, a to z toho důvodu, že právě první dva umožňují identifikovat stylistické jednotky, když třetí se podotýká samotné stylistické analýzy. Cílem této práce však není stylistická analýza zvoleného filmu, ale sémiotická analýza konkrétních vizuálních komponentu stylu tohoto filmu. Tyto komponenty však zprvu zapotřebí z filmu nějak „vytáhnout“.

Zaprvé, je zapotřebí pochopit, jak film drží pohromadě jako celek.¹⁹ Pokud je to narativní film, bude využívat k tomu narativní strukturu.²⁰ V případě „Těsnoty“ je to docela „prosty“ klasický syžet s jasně definovaným začátkem vyvrcholením a koncem.

Zadruhé, určit charakteristický postup²¹, jak je forma použita k vyprávění příběhu. Pozornost by bylo zapotřebí obrátit na takové komponenty jako jsou barvy, osvětlení, rámování, střih a zvuk.²² Pak je nutné určit, které z těchto postupů jsou pro daný film opravdu

charakteristické.²³ „*Badatelovo rozhodování o tom, jaké potupy jsou charakteristické, bude tedy částečně ovlivněno tím, na co film klade důraz, a částečně tím, jaký má badatel cíl.*“²⁴

V přechodí kapitole o kontextu filmu „Těsnota“ byl citován výrok režiséra, v němž sám určuje, které stylové složky pro něj byly při vyprávění příběhu důležité. Vyjmenuje osvětlení, barvy, rám a zvuk. Vzhledem k tomu, že cílem této práce je analyzovat právě vizuální složky filmu, podrobný rozbor zvukové složky bude vynechán. Je také důležité dodat, že složky stylu nelze chápat zcela odděleně. Právě proto bude zvuk jako prvek stylu zprostředkovávající stav protagonistky alespoň nepřímo dotčen.

¹⁷ Tamtéž, s. 400.

¹⁸ Tamtéž, s. 398.

¹⁹ Tamtéž, s. 399.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž.

²³ Tamtéž.

²⁴ Tamtéž, s. 400.

3.2. Sémiotické zakotvení

Výstižně řečeno, sémiotika je věda o znacích. Znaky jsou takové specifické jednotky, které zastupují nějaký význam. Sémiotika se tedy zabývá znaky v procesu utváření, udržování či eroze významu²⁵.

Jisté sémiotické uvažování lze najít již v antickém Řecku, ale základy sémiotiky jako vědy položili na konci 19. a začátku 20. století matematik a logik Charles Sanders Peirce a švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure²⁶.

Filmové teoretiky ve 20. století přitahovala mladá sémiotická metoda.²⁷ Rozhodli se postavit filmovou sémiotiku na Saussurovův duadický znakový model, podle něhož je znak sestaven z dvou jednotek: označujícího (akustického obrazu) a označovaného (pojmu).²⁸ Sám znak u Saussure je slovem.²⁹ Filmové teoretici toho údobí měli intenci převést film na podobu právě jazykového modelu, aby se dalo film rozložit na lehce spočítatelné a přehledné jednotky, například by jeden záběr byl pojat jako jedno slovo.³⁰ Není třeba dodávat, že tyto záměry skončily nezdarem. Jak poznamenává americký filmový teoretik James Monaco: „... *film, na rozdíl od psaného nebo mluveného jazyka neskládá z jednotek jako takových, ale spíše je významovým kontinuem. Záběr obsahuje tolik informací, kolik v něm jenom chceme vyčíst. Jakékoli jednotky, které v rámci tohoto záběru definujeme, jsou nahodilé.*“³¹

Filmové kódy nejsou předem dané zákony, kterými se režisér vědomě řídí. Množství kódů společně vytváří prostředí, v němž se film vyjadřuje.³² Existují kulturně odvozené kódy – filmaři je jednoduše reprodukují (například jak lidé jedí).³³ Existuje mnoho kódů, které kinematografie sdílí s ostatními uměními (např. gesto, které je kódem divadla i filmu).³⁴ A jsou kódy, které patří pouze kinematografii (montáž).³⁵

Přestože projekt filmové sémiotiky jako samostatné disciplíny ve skutečnosti nepodařilo realizovat, nelze přínos tohoto odvážného pokusu podceňovat. Mnohé pojmy sémiotické analýzy mohou být při analýze filmu stále užitečné. Z důvodu, že v daném textu bude použit

²⁵ GVOŽDIAK, Vít. *Základy sémiotiky 1*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 10.

²⁶ Tamtéž, s. 61.

²⁷ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008, s. 159.

²⁸ GVOŽDIAK, Vít. *Základy sémiotiky 1*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 57.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008, s. 161.

³¹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004, s. 157.

³² Tamtéž, s. 172.

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž, s. 174.

jeden z nich, je na řadě jej definovat. Tímto pojmem je syntagmatický záběr.

Syntagmatické záběry jsou záběry, které na sebe v rámci určitého filmu vzájemně odkazují, i když na sebe přímo nenavazují.³⁶ Jeden záběr může být použit na začátku filmu a druhý na jeho konci. Tato souvislost často dodává filmu zvláštní soudržnost.

Zájmem dané práce ovšem je nikoli sémiotická analýza celého filmu, ale určitých komponentů jeho vizuální stránky, které byly jmenovaný kód a jsou v podstatě stereotypy zobrazení. Tyto vizuální kódy nejsou v žádném případě chápány jako oddělené a izolované jednotky. Jsou chápány ve vzájemné interakci. Dálo by se říci, že tyto kódy, stejně jako v případě současného chápání filmových kódů, nejsou v žádném ohledu statické a uzavřené, naopak jsou pohyblivé, tvárné a poddajné.

Nesmírně přínosnými pro dané úvahy jsou sémiotické výklady francouzského literárního kritika, filozofa a sémiotika Rolanda Barthes. Barthes na základě Saussurova duadického modelu znaku dekoduje artefakty, promluvy a jevy populární kultury své doby, kterým přiděluje název „mýty“.³⁷ Tvrdí, že tyto mýty jsou v podstatě sekundárním sémiotickým systémem, který je založen na primárním systému nebo na něm spíše parazituje.³⁸ Z primárního systému však mýty využívají pouze jeho výsledný znak, pouze jeho konečnou podobu.³⁹ Tuto poslední formu, vnější obraz, naplňují vlastním významem.⁴⁰

Stereotypy zobrazování a kulturního obrazového dědictví, které budou v tomto textu na příkladu filmu „Těsnota“ rozebírány, chovají se tak trochu jako Barthesovy mýty. Stejně jsou založeny na nějakých sémiotických systémech, které jim předcházely. V daném textu bude pokoušeno o dekodování těchto obrazových stereotypů a o vystopování jejich možných kulturních zdrojů.

3.3. Podíl vizuálních studií

Obor, který se zabývá zevrubným a všestranným studiem vizuální stránky kultury, včetně vizuálních stereotypů, se nazývá vizuální studie. Vizuální prvky jsou integrální součástí lidské kultury a sociálního prostředí. Lidé se s nimi setkávají každý den v nejrůznějších podobách a

³⁶ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004, s. 160.

³⁷ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Dokořán, 2018, s. 111.

³⁸ Tamtéž, s. 113.

³⁹ Tamtéž, s. 116.

⁴⁰ Tamtéž, s. 120.

prostřednictvím nejrůznějších médií.⁴¹ „Žijeme tedy v éře, kdy více než jindy záleží právě na vizualitě – je zdrojem zobrazení, informací, politiky, provokace, hry a zábavy a v celosvětovém měřítku slouží i jako pojítka mezi lidmi, zároveň je však zdrojem konfliktů.“⁴²

Předmět analýzy této práce je tak trochu zvláštní. Na jedné straně jsou tyto vizuální stereotypy nedílnou součástí dynamického systému – filmu. Na druhou stranu v podstatě pramení ze statických systémů (malířství, architektury, filozofie). Vzhledem k jejich ambivalentní povaze považuje autorka za oprávněné analyzovat tyto vizuální elementy metodou dešifrování (extrakce významu) reklamních a uměleckých obrazů, kterou použili Marita Sturken a Lisa Cartwright v knize „Studia vizuální kultury“. Metoda, kterou tyto vědkyně používají, vychází z Barthesovy interpretace Saussurova znakového modelu⁴³:

OZNAČUJÍCÍ = obraz/zvuk/slovo
OZNAČOVANÉ = význam

3.4. Úskalí zvolené cesty

Interdisciplinární metoda, která byla vyvinuta pro specifické účely tohoto textu, má nepochybně svá omezení. Jejím největším omezením je skutečnost, že médium (film), z něhož jsou převzaty jednotky analýzy (vizuální stereotypy – barvy, rám, osvětlení), je v podstatě dynamické médium. Možná, aby bylo možné přiblížit se významům, které toto dynamické médium zprostředkovává, nemělo by být rozkládáno na části, ale mělo by být chápáno jako nedělitelný celek.⁴⁴ Na její omluvu autorka uvede, že cílem této práce nebylo uchopit význam celého filmu, ale uchopit význam jednotlivých prvků jeho stylu.

4. Možné vizuální a filozofické zdroje kódů

4.1. Světlo

V této kapitole nepůjde pouze o literární či výtvarné konstrukce, které jsou produktem vývoje či proměn kultury, ale bude pozornost obrácena ke zcela reálnému fenoménu v přírodě.

Přesněji ke vnímání tohoto fyzického fenoménu člověkem. Řeč půjde o vnímání lidmi světla a

⁴¹ STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009, s. 11.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž, s. 38.

⁴⁴ Viz k tématu DELEUZE, Gilles. *Film*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.

o to, jak se toto vnímání odráží v různých projevech kultury a umění.

4.1.1. Světelná mystika antiky

Způsob, jakým antičtí Řekové vnímali svět kolem sebe, byl, jak se dalo očekávat, zcela odlišný od našeho dnešního. Řekové měli cyklický čas a jejich chápání prostoru nejlépe vyjadřuje Homérův popis Achillova štítu v Iliadě.⁴⁵ V řeckém kosmu existovaly tři úrovně prostoru: nebeský, pozemský a podzemní, přičemž všechny se navzájem prolínaly, a tak bohové a nestvůry snadno pronikali do pozemského prostoru lidí.⁴⁶ Tento řecký kosmos je na Achillově štítu zobrazen jako harmonické soužití různých světů: světa lidí, monster a bohů, světa zvířat, světa rostlin a nakonec světa geometrických abstrakcí.⁴⁷

To vše však odkazuje na zvláštní mytologickou zkušenost se světem, která byla charakteristická pro archaické homérické Řecko. Pro účely této práce je však důležitější věnovat bližší pozornost právě tomu prožívání a chápání skutečnosti, které se u Řeků začalo rodit v 6. století př. n. l.⁴⁸ Jedná se samozřejmě o filozofii. Jde o to, že filosofové té doby projevovali jasnou touhu rozbít mytologickou „skořápku“, aby mohli proniknout do reálného světa.⁴⁹ Snažili se vysvětlit procesy probíhající v tomto světě nikoli pomocí mytologických konstrukcí, ale s pomocí objektivních fyzikálních jevů, které jemu byly vlastní.⁵⁰ To byl počátek nové éry, v níž se názory na svět začaly opírat o racionální, nikoli mytologické vnímání.⁵¹

O úloze světla pro člověka se tak začínají systematictěji zamýšlet tzv. protofilosofy a filosofové.⁵² Než se však práce dostane k jejich přínosu, je třeba upozornit na jeden důležitý aspekt. Je velmi pravděpodobné, že lidé měli od samého počátku určitý vztah ke světlu, který v podstatě odrážel jejich biologické rytmy: v noci lidé odpočívají a spí, zatímco přes den jsou aktivní a bdělí. Přestože přesné mechanismy vývoje lidské kultury jsou stále předmětem diskusí, je možné předpokládat, že rostoucí složitost kultury úzce souvisela s rostoucí složitostí interakce člověka s okolním světem. Touto rostoucí složitostí je míněn vývoj od neuvědomování sebe sama jakožto jedinácího subjektu a splynutí s přírodou ke vzniku

⁴⁵ BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Řeč umění a archaické filosofie*. Praha: Herrmann, 1995, s. 13.

⁴⁶ Tamtéž, s. 16.

⁴⁷ Tamtéž, s. 17.

⁴⁸ BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Od mýtu k logu*. V Praze: Herrmann, 1994, s. 30.

⁴⁹ Tamtéž, s. 32.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž, s. 38.

vlastní individuality a sebeuvědomění. V souvislosti s tímto vývojem pravděpodobně nastala potřeba interpretovat věci, které byly dříve považovány za samozřejmé. Jedním z takových elementů, který se stal předmětem hlubšího a vědomějšího vnímání a analýzy, mohlo být také světlo.

Je možné, že první pokusy o včlenění světla do kulturního kontextu člověka byly uskutečněny adepty mysterijních nauk. O těchto posvátných mysteriích je bohužel známo jen málo, a to především proto, že šlo o velmi uzavřené a tajnůstkářské komunity.⁵³ Filosof Zdeněk Kratochvíl však předpokládá, že právě tato skrytá společenství, v jejichž rituálech hrálo důležitou roli světlo, byly zdrojem inspirace pro Platóna při tvorbě jeho slavného mýtu o jeskyni.⁵⁴ Zrovna učení tohoto Sokratova žaka stálo pravděpodobně tehdejším vrcholem systematických úvah o významu světla pro lidstvo. Vrcholem, protože právě koncepce zakladatele Akademie byly natolik harmonické a přesvědčivé, že inspirovaly lidi ještě po staletí po jeho smrti. Podívejme se nyní blíže na ně.

Světlo v Platónově nauce má opravdu výjimečné místo. Přesněji řečeno, výjimečné místo má zdroj tohoto světla – Slunce.

„O slunci, myslím, řekneš, že viditelným věcem dává netoliko možnost, aby byly viděny, nýbrž i vznik a vzrůst a výživu, ač samo není vznikem? ... Pomysli si tedy, že idea dobra a slunce jsou, jak jsme pravili, dvě mocnosti a že kralují jedna nad rozumovým rodem a krajem, druhá pak nad viditelným ... Nuže tedy, máš na mysli těchto dvě podob, viditelné a pomyslné?“⁵⁵

Pak následuje výklad Platonova podobenství o úsečce, kde popisuje svůj systém, podle něhož je svět rozdělen na obor viditelného a obor pomyslného.⁵⁶ Podrobněji tato představa popsána tady nebude z toho důvodu, že není pro danou práci podstatná. Podstatný však je právě závěr uvedeného citátu: idea Slunce je představena jako nejvyšší vládce viditelného světa, stejně jako je idea dobra nejvyšším vládcem světa rozumu. Proces poznání pravdy je v tomto kontextu analogický procesu vyzařování světla Sluncem. Sluneční světlo osvětluje předměty a odhaluje jejich pravou, autentickou podobu. Tuto roli Slunce jako „zdroje pravdy“ dále odhaluje slavný Platónův text, který zdůrazňuje význam vzdělání pro člověka – je to podobenství o jeskyni. V tomto mýtu se Slunce stává metaforou osvětlení a pochopení pravdy, osvětluje cestu z temnoty nevědomosti ke světlu poznání. Sokrates v něm vybízí svého

⁵³ Tamtéž, 110.

⁵⁴ Tamtéž, 111.

⁵⁵ PLATÓN. *Ústava*. Šesté, opravené vydání. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2017, s. 209.

⁵⁶ Tamtéž, s. 210.

partnera, aby si představil zvláštní jeskyni obývanou lidmi, kteří vypadají neméně zvláště. Dál bude parafrázován ten mýtus z „Ústavy“⁵⁷. Od mládí sedí ve stejné poloze, protože od narození mají pokrčené nohy a ruce a hlavu mohou mít jenom před sebou. Zády jsou otočeni ke světlu ohně, který hoří vysoko nad nimi, a mezi ohněm a vězni je cesta, která je ohrazena nízkou zdí. Za touto zdí nesou další lidé různé náčiní a drží je tak, aby bylo vidět nad zeď, včetně soch a nejrůznějších obrazů živých bytostí z kamene a dřeva. Vše, co tito podivuhodní obyvatelé jeskyně vidí, jsou jen stíny skutečných předmětů. Jeskyně představuje smyslový svět, v němž lidé žijí. Stejně jako vězni v jeskyni věří, že prostřednictvím svých smyslů poznávají pravou skutečnost. Tento život je však pouze iluzí. Opravdový svět – svět idejí mohou posuzovat pouze podle nejasných stínů na stěně jeskyně. Když a pokud obyvatel takové jeskyně vyjde ven, nemůže se zprvu plně dívat na svět kolem sebe, jeho oči si budou muset zvyknout na jas. Nakonec se bude schopen dívat nejenom na odrazy Slunce ve vodě nebo na jiných odrazivých plochách, ale na Slunce samotné.

*„A potom již by si o něm učinil úsudek, že ono jest, co způsobuje roční počasí a oběh roků a všechno spravuje ve viditelném světě a že jest nějak původcem i všeho toho, co viděli tam dole“.*⁵⁸

Slunce je reprezentantem vědění a pravdy, zástupcem vyšší ideje (ideje dobra) v našem hmotném světě. Autorka považuje tyto Platónovy myšlenky za první systematickou úvahu o úloze světla pro člověka. Světlo nejen fyzicky osvětluje svět a předměty kolem něj, ale také ukazuje na podstatu věcí a odhaluje pravdu.

4.1.2. Bůh je světlo⁵⁹

Platónovy myšlenky o světle, i když v určitém přepracování, přežily antiku ve spisech představitelů filozofického směru známého jako novoplatonismus.⁶⁰ Ústřední role světla v novoplatonismu inspirovala kulturní a umělecké osobnosti, které by se na první pohled mohli zdát nejenom odlišnými, ale dokonce protikladnými. Jako například první architekti středověkých kostelů a myslitelé a umělci renesance. Ve skutečnosti však měla renesance se středověkem společného mnohem více, než by se na první pohled mohlo zdát a než se sama o sobě tvrdila.⁶¹ Tuto podobnost lze spatřovat například ve způsobu, jakým obě období vnímala

⁵⁷ Tamtéž, s. 213.

⁵⁸ Tamtéž s. 215.

⁵⁹ Název kapitoly byl převzat z DUBY, Georges. *Věk katedrál: umění a společnost 980-1420*. Praha: Argo, 2002, s. 102.

⁶⁰ FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 105.

⁶¹ Tamtéž, s. 161.

a využívala světlo ve svých tvůrčích a filozofických proudech, inspirovaných novoplatonismem. Právě v této interpretaci byla platónská věda „vzkříšena“ již ve středověku a toto znovuobjevení dosáhlo svého vrcholu v renesanci. Pro začátek stojí za to podívat se, jak se zvláštní funkce světla převzatá z novoplatonismu projevila ve vrcholném středověku.

S rozvojem zemědělství a obchodu se ve 12. století ve Francii výrazně zpevnila královská moc, což následně vedlo k posílení postavení zprvu místních klášterů a pak katedrál.⁶² Opat Suger z kláštera Saint-Denis si byl vědom důležitosti vizualizace tohoto vzrůstu královské moci kapetovské dynastie, a tím i celé Francie, prostřednictvím budovy tak posvátné pro stát, jako je klášter.⁶³ Tento klášter se od ostatních lišil také tím, že zde byli pohřbíváni franšti panovníci, počínaje zakladatelem franského státu králem Clodvíkem I.⁶⁴ Suger, který nepocházel ze žádného šlechtického rodu a své postavení získal díky přátelství s králem, přistupoval k tomuto úkolu s velkou zodpovědností. Inspirací mu bylo pojednání „O nebeské hierarchii“, tradičně připisované patronu kláštera v Saint-Denis Dionýsiovi Areopagitovi.⁶⁵ Tento traktát však ve skutečnosti nepatřil Dionýsiovi, ale napsal jej muž, který byl později nazván Pseudodionýsius Areopagita.⁶⁶ Pro cíle dané práce však důležité je, že jak tento autor, tak původní Dionýsios byli stoupeneci novoplatonismu.

Jádrem novoplatónské filozofie, jedním z jejích klíčových konceptů je koncept božské emanace.⁶⁷ V této koncepci Bůh nestvořuje svět vědomým aktem vůle, nýbrž svět vznikl z Boha v procesu vyzařování, emanace božského světla.⁶⁸ Podle tohoto přístupu je Bůh tímto světlem v jeho nejčistší podobě, tvůrčím prvotním světlem.⁶⁹ Říká Plótínos Bohu „Otec světla“ (Pater luminum) a Kristu „jasnost Světla“ (claritas)⁷⁰. Toto božské světlo pak proniká do všech koutů světa, šíří se postupně a hierarchicky (odtud vertikální rozdělení světa na úrovně), osvětluje vše kolem a dává život všem věcem.⁷¹ To jasně ukazuje světlo jakožto zastupujícího božskou podstatu a jakožto nositele božského smyslu. Tak Dionýsova novoplatónská světelná mystika tvořila základ nově vznikajícího gotického slohu. Slohu „ ...

⁶² DUBY, Georges. *Věk katedrál: umění a společnost 980-1420*. Praha: Argo, 2002, s. 95.

⁶³ Tamtéž, s. 105.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Tamtéž, s. 110.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 140.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž, s. 148.

⁷¹ DUBY, Georges. *Věk katedrál: umění a společnost 980-1420*. Praha: Argo, 2002, s. 112.

hry se světlem a s postupným vyzářováním.“⁷²

Hlavním cílem bylo vnést do katedrály, která byla dříve poněkud ponurá a špatně osvětlená, více světla.⁷³ Například, díky novému typu nosné konstrukce se proměnila celá struktura stavby a zvýšila se její výška.⁷⁴ Díky tomu se zvětšila a rozšířila okna a zvýšil se jejich počet. Poprvé se objevuje růžicové okno⁷⁵, architektonický element, který je umístěn v západním průčelí kostelu a podle kterého všichni gotický sloh poznají. Stěna u oltáře byla zcela vybourána a nahrazena novou, která byla nyní osazena velkými podélnými vitrážemi.⁷⁶ Oltář jako vrchol poutní cesty věřícího měl symbolizovat Boží soud – nejdůležitější okamžik v lidských dějinách, k němuž vše směřuje.⁷⁷ Právě proto musela být tato část posvátné budovy lépe osvětlena než její zbytek. Tak bylo možné osvětlit každý kout uvnitř chrámu, stejně jako Bůh svou božskou emanací osvětloval celý okolní svět. „... fyzická „jasnost“ uměleckého díla „osvítí“ mysl diváka duchovním světlem. Poněvadž duše schopna zjistit pravdu, nezná-li to, co je hmotné, bude vedena pravými, i když pouze fyzickými „světly“ (lumina vera) skvělých reliéfů k „pravému Světlu“ (verum lumen), kterým je Kristus.“⁷⁸ Tím pádem novoplatónský „božský“ charakter dostalo světlo ještě před renesancí. Charakter, který odhaluje podstatu věcí v jejich celku, který tyto věci vytváří. Ačkoli se renesance prezentovala jako opozice vůči „barbarskému“ středověku, ve skutečnosti do značné míry využívala, doplňovala a rozvíjela koncepty, které zdědila právě z vrcholného a pozdního středověku.

4.1.3. Všechno má být přístupno světlu

Co lze rozhodně považovat za rys, který se definitivně objevil právě v renesanci, je nové, inovativní chápání prostoru.⁷⁹ To, jak lidé vnímají prostor nám může poskytnout rozsáhlé informace o skrytých strukturách jejich společnosti.⁸⁰ Právě proto, že si sociální aktéři tyto struktury málokdy uvědomují, projevují se často spíše prostřednictvím jednání než verbálního vyjádření v textech.⁸¹ Významným ukazatelem těchto neviditelných společenských struktur je

⁷² Tamtéž, s. 115.

⁷³ Tamtéž, s. 117.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 166.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, ss. 152-153.

⁷⁹ FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 107.

⁸⁰ GUREVIČ, Aron Jakovlevič. *Kategorie středověké kultury*. Praha: MF, 1978, s. 11.

⁸¹ Tamtéž, s. 14.

také umění.⁸² Hierarchická struktura středověké společnosti se například odrážela v tehdejších uměleckých obrazech prostřednictvím obsahové kompozice. Hlavní postavy na obraze (obvykle Bůh, Kristus, papež, světcí nebo členové královské rodiny) byly zobrazeny mnohem větší než všichni ostatní a často zaujímaly centrální pozici na plátně. Samotný prostor na obrazech byl plochým, dvoudimenzionálním.

Renesanční umění odráželo sociální proměny, které byly charakteristické pro tehdejší společenský život. Rostla únava z pevně strukturované sociální hierarchie a jako následek se projevila touha rozbít omezený prostor konečného vesmíru.⁸³ Humanistické myšlenky se manifestovaly v touze vnímat lidi jako jedinečné individuality, které jsou si navzájem rovny bez ohledu na rodinné zázemí.⁸⁴ Tyto společenské otřesy ovlivnily způsob, jakým byl prostor zobrazován v uměleckých dílech. Světlo a stín se staly klíčovými strukturálními prvky pro vizualizaci tohoto nového, svobodného a neomezeného prostoru.⁸⁵

Mosaccio, slavný umělec, vytvořil svá díla v období rané renesance a položil základy stylu, který se stal žádoucím referenčním bodem pro mnoho mistrů té doby.⁸⁶ Dovedně propojil styl díl velkého Giotta, který pro přidání „reliéfu“ svým uměleckým pracím používal většinou druhý princip⁸⁷ tónového modelování, s novátorským florentským systémem lineární perspektivy s jedním úběžným bodem.⁸⁸

Tento jedinečný přístup přinesl výraznou změnu v praxi a teorii výtvarného umění 15. století, kde začaly převládat tři metody související s barevným a světelným řešením prostoru.⁸⁹ Tyto metody podrobně popsal Cennini, dál bude parafrázováno z Baxandalla.⁹⁰

První metoda byla založena na postupné barevné škále: počáteční barva, pak barva s přidáním bílé, opět barva s přidáním bílé a nakonec čistě bílá. Tento přístup vedl k tomu, že stín měl nejintenzivnější barvu.

Druhá metoda byla použita výhradně pro pigmenty světlých tónů. Zahrnovala následující pořadí: původní barva plus černá, původní barva, původní barva plus bílá. Raní renesanční umělci, včetně samotného Mosaccia, často používali první metodu k zobrazování drapérií a

⁸² Tamtéž.

⁸³ BURKE, Peter. *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 195.

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ BAXANDALL, Michael. *Stíny a světlo: umění a vizuální zkušenost*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 135.

⁸⁶ Tamtéž, s. 136.

⁸⁷ „Záležitost tónového rozsahu od světla po temnotu, který potemňuje úměrně se vzrůstáním šikmosti/náklonu ve směru od pozorovatele.“ Tamtéž, s. 154.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž, s. 156.

⁹⁰ Tamtéž.

druhou metodu k vytváření barvy těla.

Třetí metoda zahrnovala použití subtraktivních barev, například zelené. Zde se začínalo základní tmavou barvou (v případě zelené modrou), poté se použily dvě základní barvy (modrá a žlutá) a končilo se světlejší základní barvou (žlutou). Tato metodika odrážela dlouhou tradici považování některých barev za hodnotnější na základě souhry černé a bílé, nastiňující dualitu světla a tmy⁹¹.

Ačkoli se renesanční umění vyznačuje přítomností světelných a barevných kontrastů, světlo a stín se na plátnech umělců tohoto období neobjevují jako prvky, které by byly ve výrazném protikladu. Renesanční malba se vyznačuje přirozeností a harmonií, bez prudkých přechodů a kontrastů. Výrazný kontrast mezi světlem a tmou v umění však přišel až později, v době baroka, které se snažilo vymanit z manýristických deformací a obnovit tradice renesance.⁹² Pro analýzu zkoumaného filmu jsou důležité zejména dva umělecké směry, které byly pro období baroka zvláště významné. Jedná se o tenebrismus a naturalismus. Oba směry rozvinul a široce uplatnil umělec jménem Michelangelo Merisi, známější pod jménem obce, z níž pocházel – Caravaggio.

Naturalismus vycházel z touhy opustit idealizované zobrazení skutečnosti a představit ji v její skutečné podobě, respektive tak, jak tuto její „realistickou“ podoby vnímal sám umělec.⁹³ Naturalisté nebyli tak strozí ve výběru námětů jako například vrcholně renesanční malíři.⁹⁴ Jejich díla mohla obsahovat jak historické či náboženské náměty, tak scény z každodenního života. Zejména jejich zobrazení náboženských příběhů nabývalo realističtějších elementů a významnou roli v tom sehrál právě Caravaggio. Byl jedním z prvních, kdo: „*vnese do zobrazování života svatých element světskosti, pěstoval drsný realismus a nebal se znázorňovat ošklivost*“.⁹⁵ Caravaggio se proslavil nejen jako průkopník naturalismu, ale také jako zakladatel tenebrismu, techniky, která se vyznačuje použitím hlubokých kontrastů světla a stínu.⁹⁶ Většina barokních obrazů má tmavé pozadí, světlo zvýrazňuje postavy, které jsou obvykle uprostřed nebo blízko středu, a barvy jsou obvykle syté a výrazné, nikoli jasné a světlé. Tohoto dramatického účinku je dosaženo použitím různých optických a divadelních

⁹¹ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 53

⁹² KITSON, Michael. *Barok a rokoko*. Praha: Artia, 1972, s. 40.

⁹³ RIEGL, Alois. *The Origins of Baroque art in Rome*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010, s. 201.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ TOMA, Rolf, ed. *Baroko: architektura, plastika, malířství*. Praha: Slovart, 1999, s. 372.

⁹⁶ RIEGL, Alois. *The Origins of Baroque art in Rome*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010, s. 202.

technik.⁹⁷

Baroční umělci, včetně Caravaggia, se snažili dodat svým postavám realističnost a objemnost tím, že si dovedně hráli s kontrasty světla a stínu.⁹⁸ Zajímavé je srovnání v používání světelných a stínových kontrastů mezi Caravaggiem a dalším slavným malířem tohoto období, Holanďanem Rembrandtem. Stejně jako Caravaggio i Rembrandt soustřeďuje světlo do středu obrazu a pozadí ponechává tmavé. V jejich přístupu jsou však určité rozdíly. V Caravaggiově díle vystupují světlo a prostor jako antagonisté v dramatické konfrontaci, v níž jeden neguje druhého.⁹⁹ Naproti tomu u Rembrandta se světlo vynořuje ze tmy. U něj mají světlo a stín luminiscenční vlastnosti a působí spíše na duchovní a poetické než na dramatické úrovni.¹⁰⁰

Vzhledem k probíranému tématu nelze nezmínit epochu v kulturních dějinách Evropy, v jejímž názvu se analyzovaný v dané kapitole element skrývá. Řeč je samozřejmě o epoše osvícenství. V souvislosti s analýzou světla jakožto znakového prvku kultury by bylo velmi zajímavé prozkoumat kořeny slova osvícenství, důvod, proč se představitelé tohoto hnutí tímto slovem nazývali a jak význam, který tomuto slovu přisuzovali, ovlivňoval jejich praktickou činnost. Problematika této práce má však určité meze, a ty jsou daný filmem, na jehož příkladu je toto vnímání světla zkoumáno.

Proto bude vhodné zastavit se v historické linii u té epizody interakce s daným elementem, která tento film s největší pravděpodobností ovlivnila. Diskurz kolem světla a stínu, který se odehrával v 18. století, byl veden spíše intelektuálním než tvůrčím způsobem.¹⁰¹ Kladly se například otázky, proč lidské oko vnímá světlo a stín právě tak a ne jinak.¹⁰² Je vnímání světla a stínu vrozené, nebo naučené?¹⁰³ Přestože umění bylo pro myslitele i nadále zdrojem inspirace, již zřetelně přenechalo vedoucí postavení nastupující modernistické vědecké metodě.¹⁰⁴

⁹⁷ TOMA, Rolf, ed. *Baroko: architektura, plastika, malířství*. Praha: Slovart, 1999, s. 400.

⁹⁸ KITSON, Michael. *Barok a rokoko*. Praha: Artia, 1972, s. 41.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ BAXANDALL, Michael. *Stíny a světlo: umění a vizuální zkušenost*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 25.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 37.



„Sixtinská madona“ Raffaela.



„Růžencová madona“ Caravaggia.



Madona Kantémira.

4.2. Barva

4.2.1. *Povšimnutí barev*

Masaccio, italský malíř rané renesance, byl pravděpodobně prvním, kdo ve svých dílech začal používat barvu jakožto strukturální, konstrukční element obrazu.¹⁰⁵ Změna v chápání prostoru v zobrazení byla prvním hmatatelným projevem strukturálních změn, které v 15. století probíhaly v lidském myšlení.¹⁰⁶ Umělci té doby byli považováni za skutečné vědce zkoumající přírodu a vesmír a jejich umělecká díla byla záznamem výsledků jejich pozorování na plátně.¹⁰⁷ Patřila k nim anatomicky přesná, individualizovaná zobrazení lidí, jejichž uspořádání nyní podléhalo jedinému principu – jejich vztahům v otevřeném prostoru.¹⁰⁸ Tyto vztahy, stejně jako hloubka obrazu jako celku, byly vyjádřeny pomocí lineární perspektivy, zahrnující pevný, jediný sbíhavý bod na linii horizontu (v úrovni očí diváka).

V Masacciiových dílech ještě nelze plně hovořit o přítomnosti lineární perspektivy, ale právě v nich je možno vidět první pokusy o uplatnění tohoto průkopnického principu.¹⁰⁹ Masaccio se však neomezuje pouze na prostorovou konstrukci založenou na vynálezu architekta Filippa Brunelleschiho. Ve snaze ovládnout prostor obrazu Masaccio jako první aktivně využívá všechny tři hlavní složky malby: formu, perspektivu a barvu.¹¹⁰

V období renesance prošla barva ve výtvarném umění mimořádným vývojem. Alchymie, jedna z průkopnických disciplín té doby, získávala nové komponenty mícháním nebo destilací komponentů již známých.¹¹¹ To dalo umělcům možnost vytvářet nové barevné odstíny a rozšířit tak barevné spektrum.¹¹² Pro Masaccia, na rozdíl od umělců 14. století, nebyla barva jen dekorativním doplňkem, ale plnohodnotným pomocníkem při budování nové prostorové kompozice.¹¹³

Barva jako jedna z klíčových složek procesu tvorby obrazu byla dlouho opomíjena a ustupovala před obecně více uznávanými aspekty – perspektivou a formou.¹¹⁴ Velmi zajímavá debata o této hierarchii se vedla v Královské akademii v 17. století. V této debatě se střetly dva přístupy k umění: poussinisté, tj. stoupenci Nicolase Poussina, a rubenisté, stoupenci

¹⁰⁵ FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 177.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 170.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 171.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 176.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Tamtéž, s. 178.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012, s. 70.

Petera-Paula Rubense.¹¹⁵ Poussenisté prosazovali prvořadou roli linie a formy při tvorbě obrazu a tvrdili, že základním prvkem je kresba.¹¹⁶ Zatímco rubenisté, kteří obdivovali barevnou zářivost Rubensových obrazů, považovali barvu za hlavní umělecký prvek.¹¹⁷ Tento spor nám ukazuje konfrontaci mezi poussinisty a rubenisty, mezi starým a novým, mezi starou a mladou generací, mezi klasicismem a barokem a mezi formou a barvou.¹¹⁸ Výsledkem této ostré debaty bylo uznání barvy a kresby jako rovnocenných prvků umění. Bylo uznáno, že emoce, které je umělecké dílo schopno v divákovi vyvolat, nikterak nejsou méněcenné než přísný soubor pravidel, jimiž se umělec musí při tvorbě obrazu řídit.¹¹⁹ Toto rozhodnutí bylo významným krokem ve směru nového 18. století a změn, které s sebou přineslo.

4.2.2. Barevné vítězství

Významný teoretik vizuální kultury Nicholas Mirzoeff poukazuje na to, že barva ve skutečnosti nehraje roli protikladu perspektivy nebo jiných geometrických konstrukcí prostoru, ale je spíše jejich zajímavou větví.¹²⁰ Přesto se v mnoha přehledových studiích o dějinách modernistického umění zdůrazňuje, že to byli právě představitelé avantgardy v rámci moderny, kteří začali aktivně používat barvu jako prvek utvářející prostor zobrazení, čímž vyjádřili svůj nesouhlas s akademickými postuláty, které trvaly na vytváření prostoru výhradně metodami perspektivy.¹²¹ Na příkladu sporu mezi poussinisty a rubenisty je vidět, že ve skutečnosti taková dichotomie existovala v oblasti výtvarného umění mnohem delší dobu.

V době osvícenství, kdy se Edmund Burke a Immanuel Kant aktivně zabývali rozvojem teorie vznešeného, došlo k výrazné změně postoje k barvám.¹²² Barvy začaly být díky své schopnosti variability, proměnlivosti a fluidnosti vnímány jako přirozený a nedílný prvek teorie vznešeného. „*Barva, rozlišující znak malby, byla zásadní jak pro upoutání divákovy pozornosti, tak pro navození pocitu vznešenosti*“.¹²³ Barvy, původně zcela považované za téměř bezvýznamné, pouze dekorativní prvky, se tak posunuly do sféry zdaleka ne pouhé umělecké krásy, ale krásy vyšší, ve svém účinku větší a významnější, do sféry přírodní krásy. Později romantismus spolu s impresionismem nadále aktivně prosazoval barvu jako

¹¹⁵ TOMA, Rolf, ed. *Baroko: architektura, plastika, malířství*. Praha: Slovart, 1999, s. 420.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 420.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012, s. 70

¹²¹ Tamtéž, s. 71.

¹²² Tamtéž, s. 72.

¹²³ Tamtéž.

nejpůsobivější a emocionálně nejsilnější element obrazu. „*Romantičtí malíři považovali barvu za přirozenou protiváhu oficiální kultury strohé lineární kresby, která živelné používání barev zcela odmítla*“. ¹²⁴ Nicméně nelze zapomínat, že impresionisté sice odvážně experimentovali s barvami, ale ve skutečnosti byli velmi přesní a pečliví v jejich rozmístění na plátně, stejně jako například neoklasicisté dbali na to, aby byl obraz vystavěn v souladu se všemi pravidly lineární perspektivy. ¹²⁵

S rozvojem modernistického umění a ještě více s nástupem postmoderního se barva definitivně a pevně etablovala jako jeden z hlavních konstrukčních prvků nejen ve výtvarném umění, ale také například v performativním umění (Yves Klein). Barva v jistém smyslu absorbovala formu a často působila jako hlavní nebo dokonce jediný prvek v obraze. Fauvismus, expresionismus, postimpresionismus, abstraktní expresionismus a nespočet dalších „ismu“ jsou toho důkazem.

4.2.3. Modř

Na začátku pojednání o konkrétních barvách je třeba zdůraznit, že všechny barvy měly v minulosti a mají i v současnosti nespočet symbolických významů a interpretací. Dobré přehledy vývoje symboliky, používání a vztahů k barvám jsou uvedeny jednak v knize českého teoretika a historika výtvarného umění Jana Baleky „*Modř: barva mezi barvami*“, jednak v knihách francouzského historika Michela Pastoureaua, který klade v těchto pracích důraz na interakci barev mezi sebou a stejně na sociální prostředí, v němž se pohybují. Dosud byly vydány monografie o modré, červené, žluté, zelené, černé a bílé barvě. Následující kapitoly budou hodně parafrázovat právě z knih těchto dvou autorů. V případě Pastoureaua se pro účely této práce budou použity knihy o modré, žluté a červené barvě.

Nyní je záhodno obrátit pozornost na modrou barvu. První asociace, která napadne pravděpodobně většinu lidí, je v souvislosti s modrou nepochybně spojena s mořem a oblohou. Toto asociativní vnímání barvy bylo svým způsobem běžné i u starověkých lidí. Modrá byla obvykle spojována s božstvy, a to jak nebeskými, tak i podzemními, ale především a nejvíc s mořskými. ¹²⁶ Například vyobrazení Poseidona nebo Neptuna mohou zobrazovat jeho hlavu, trojzubec nebo dokonce vůz s koňmi, kteří ho vezou, v modré barvě. ¹²⁷

¹²⁴ Tamtéž, s. 76.

¹²⁵ Tamtéž, s. 77.

¹²⁶ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 48.

¹²⁷ Tamtéž, s. 49.

V modré barvě byli zobrazováni nejen četní služebníci vodního boha, jako jsou nymfy, delfini a mloci, ale i všechna ostatní mořská a říční božstva nižšího postavení.¹²⁸ Nicméně existují všechny důvody se domnívat, že staří Řekové nevěnovali modré barvě velkou pozornost.¹²⁹ Ani v „Iliadě“, ani v „Odyssei“ není nic, co by bylo modrou barvu jasně označeno.¹³⁰ Pokud je v těchto eposech zmíněna obloha, je popisována jako červená nebo žlutá.¹³¹ Moře mělo specifický pojem pro svůj specifický stav. Pojem porfyreos znamenal tmavě modrou barvu večerního moře, v němž zrcadlí světlo zapadajícího slunce.¹³² Zajímavé je, že ani v Bibli ani v Tóře nelze najít jednoznačnou zmínku o modré barvě.¹³³ Navzdory známé existenci modré barvy pro ni z nějakého důvodu nebyl vymyšlen samostatný název, kterým by se od ostatních barev odlišovala. Modrá tedy byla poslední z barev, které člověk dal jméno.¹³⁴ Modrá barva se však často používala na výrobu šperků, a proto byla vysoce ceněna. Například šperky z lazuritu byly oblíbené mezi šlechtou.¹³⁵ Lapis lazuli se používal také v lékařství.¹³⁶ Věřilo se, že čistí krev, podporuje činnost srdce a odstraňuje z těla melancholickou vlhkost.¹³⁷ Jak je vidět, spojení modré barvy s melancholií má velmi dávné kořeny.

Ve středověku byla modrá často uznávána jako barva zemských panovníků.¹³⁸ Modrý plášť nosili takové významní panovníci, jako například Karel I. Veliký, Jindřich II. Francouzský a Karel IV.¹³⁹ Když byla Panna Maria povýšena na světici a získala titul Bohorodičky, Matky boží dostaly její vyobrazení také královské atributy.¹⁴⁰ Byla totiž nyní považována za královnu nebes a tak byl její vzhled často doplněn modrým rouchem. Existující v tu dobu odstíny modré: indigo, ultramarín a purpur, byly neuvěřitelně drahé a jejich získávání vyžadovalo velmi vysokou úroveň řemeslné dovednosti.¹⁴¹ Taková situace přetrvávala až do 19. století, kdy byla vynalezena umělá modř.¹⁴²

Skutečný převrat v chápání modré barvy nastal na přelomu 18. a 19. století, kdy se výrazně měnila nálada veřejnosti. Tyto společensko-kulturní proměny bývají spojovány s obdobím

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Tamtéž, s. 50.

¹³⁰ PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 27.

¹³¹ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 50.

¹³² Tamtéž.

¹³³ PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 28.

¹³⁴ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 48.

¹³⁵ PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 26.

¹³⁶ Tamtéž.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 51.

¹³⁹ Tamtéž, s. 107.

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 35.

¹⁴² Tamtéž, s. 78.

romantismu, o němž bude pověděno více v následující podkapitole.

Isaac Newton studoval fyzikální podstatu barev, ale Johann Goethe šel ještě dál.¹⁴³ Zkoumal vlastnosti těchto barev podle psychologických a etických aspektů, tedy jak působí na člověka.¹⁴⁴ Modrou považuje Goethe za barvu, která táhne k „temnotě“, ale zároveň je v ní obsaženo mnoho energie.¹⁴⁵ Také za barvu „dráždivé nicoty“. To znamená, že je ničím, ale je dráždivá, je chladná, vzdálená a ztlumená.¹⁴⁶ Modrá je smutná barva, barva vnitřního prožitku, barva rozjímání, hlubokého zamyšlení a klidu.¹⁴⁷ Friedrich Schiller se naopak od fyzikální podstaty i smyslových vlastností barvy odklonil a nabídl vlastní interpretaci.¹⁴⁸ Navrhoval, aby barva byla chápána jako abstraktní idea.¹⁴⁹ Tuto představu v jistém smyslu realizoval Novalis svým modrým květem. Podstata této metafory spočívala v tom, že Novalis nezdůrazňoval ani tak samotnou květinu, ale právě kvality její barvy.¹⁵⁰ V románu „Modrý květ“ vypráví Novalis příběh mladého muže zamilovaného do krásné dívky.¹⁵¹ V těchto obrazech lze spatřit samotného autora a jeho zesnulou milenkou Sophii.¹⁵² Hrdina v románu vidí tvář své milované v poupěti modrého květu, o němž se mu sní.¹⁵³ Tento obraz je poetickým vyobrazením touhy poznat ženu, kterou miluje. Novalisův modrý květ představuje melancholii a citovost.¹⁵⁴ Stal se symbolem touhy lidského srdce po nedosažitelném.¹⁵⁵ V tomto století získává modrá barva mimořádnou oblibu mezi světskými vrstvami společnosti.¹⁵⁶ Z velké části je to způsobeno vlivem čtenářský úspěšného sentimentalistického románu Johanna Goetha „Utrpení mladého Werthera“, který měl obrovský vliv na estetické preference publika.¹⁵⁷ V něm zamilovaný a zoufalý hrdina měl na sobě modrý kabát, když se poprvé setkal se svou milou Lottou.¹⁵⁸ Tato součást šatníku se stala charakteristickým znakem

¹⁴³ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 88.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev*. Přeložil Jan DOSTAL. Hranice: Fabula, 2004, s. 42.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 90.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 91.

¹⁵¹ SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka, 1999, s. 58.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Tamtéž, s. 60.

¹⁵⁴ Tamtéž.

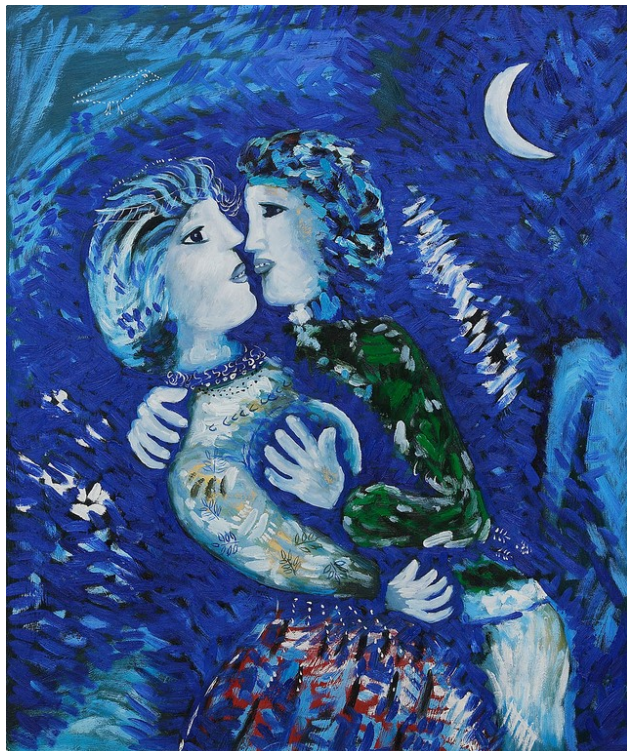
¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 138.

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 139.

postavy a byla oblíbena mladými lidmi, kteří chtěli být jako Werther, který se nestyděl vyjadřovat své pocity tak otevřeně a jasně.¹⁵⁹



Marc Chagall „Milenci s půlměsícem“.



Josef Čapek „Modrá noc“ (detail).



Noční polibek Ilany a Zalima.

¹⁵⁹ Tamtéž.

V minulosti byla modrá barva často spojována s ženskými božstvy, která v určitých souvislostech působila jako ochránkyně hrdinů ze starověké mytologie.¹⁶⁰ Tento prvek soucitu spolu s melancholickými tóny, které přinášelo vnímání modré v éře romantismu, zanechal své stopy a stal se jednou z klíčových charakteristik této barvy ve 20. století.¹⁶¹ Těžké okolnosti, kterým čelila řada modernistických umělců, měly přímý vliv na charakter jejich tvorby. Například období deprese v životě Pabla Picassa se v jeho dílech odrazilo prostřednictvím slavného „modrého období“. V této době zobrazoval na svých plátnech lidi, kteří nemohli přizpůsobit životu ve velkoměstě a stali se jeho vyvrženci: prostitutky, sirotky, žebráky, tuláky, alkoholiky.¹⁶² Picasso se v této souvislosti považoval za rovnocenného s těmito ztracenými lidmi, kteří se nedokázali začlenit do společnosti.¹⁶³ Tyto pocity se odrážely i v dílech dalších umělců, například Paula Cézanna a Vincenta van Gogha. Modrá barva začala vyjadřovat pocity odcizení, osamělosti, smutku, stesku, úzkosti a sklíčenosti.¹⁶⁴



Vincent van Gogh „Před branami věčnosti“.



Iana ve svém pokoji.

¹⁶⁰ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 148.

¹⁶¹ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 166.

¹⁶² Tamtéž.

¹⁶³ Tamtéž.

¹⁶⁴ Tamtéž.



Otto Gutfreund „Úzkost“.



Ilana v okamžiku tance.

Francouzský konceptuální umělec Yves Klein přišel s osobitou inovací v interpretaci modré barvy. Pro Kleina se modrá nikdy neomezovala na pouhou asociativní představu oblohy.¹⁶⁵ Nebyla ani pouhým symbolem smyslové touhy nebo spirituality, navzdory umělcovým původním tvrzením.¹⁶⁶ Klein chápal tuto barvu jako nástroj k uskutečnění své utopické „modré revoluce“, která ztělesňovala ideály svobody, rovnosti a krásy.¹⁶⁷ Modrá barva měla hrát roli stimulujícího faktoru.¹⁶⁸ Kleinova modrá odkazovala jak na soucitnou Pannu Marii, představující naději na obnovení spravedlnosti v době selských válek, tak na Velkou francouzskou revoluci s jejími cíli, kterých nebylo nikdy plně dosaženo.¹⁶⁹

V roce 1959 Klein objevil dokonalý odstín své utopické modré, který nazval „International Klein Blue“ (IKB).¹⁷⁰ Malíř nanášel tento odstín na těla svých modelek-asistentek a poté řídil jejich pohyby v prostoru studie, jako by nanášel tahy štětcem na velké plátno položené na podlaze.¹⁷¹ Výsledné otisky, které Klein nazýval antropometrie, měly vyvolávat kosmogonické představy o ženském a o vodním principech.¹⁷² Ženský princip symbolizuje pro člověka počátek jeho vlastního života, a tedy i počátek celého světa a vesmíru, neboť je to žena, kdo má jedinečnou schopnost tvořit život. Vodní princip by mohl odvolávat na prvotní, ale dočasné sídlo člověka v lůně matky připomínajíc vzdálené časy, kdy se první předkové

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 173.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 174.

¹⁶⁸ Tamtéž.

¹⁶⁹ Tamtéž.

¹⁷⁰ Tamtéž.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 175

¹⁷² Tamtéž.

člověka, nucení nějakou touhou, poprvé vynořili z vody.

V roce 1961 ve stejný rok své smrti pokryl Yves Klein kopii sochy bohyně Niké svou pozoruhodnou barvou a tím proměnil okřídlenou bohyni v něco jiného, „*v osvobodivé vítězství nad životem a smrtí*“.¹⁷³



Erik Bulatov „Svoboda“.

4.2.4. Žlutá

Žlutá barva, stejně jako modrá, měla v historii mnoho různých významů. Včetně těch protikladných. Ve starověku byla žlutá barva spojována se slunečními božstvy.¹⁷⁴ Proto panovníci, jakožto pozemské zástupce bohů, často nosili žlutá roucha.¹⁷⁵

Žlutou barvu nosily zejména ženské příbuzné panovníků, vždyť byla považována za barvu ženské „energie“.¹⁷⁶ Do žluté oblékali během obřadné ceremonie sochu Athény (oblékání soch bohů bylo považováno za součást obřadu).¹⁷⁷ V patriarchálních společnostech jsou ženy často vnímané pouze v kontextu lásky a mateřství. Není tedy divu, že žlutá barva, obdařená

¹⁷³ Tamtéž, s. 176.

¹⁷⁴ PASTOUREAU, Michel. *Yellow: the history of a color*. Princeton: Princeton University Press, 2019, s. 15.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 19.

¹⁷⁷ Tamtéž.

ženskými vlastnostmi, byla považována za barvu bohyně lásky Afrodity neboli Venuše.¹⁷⁸ Ze stejného důvodu nosila žlutou i Freya, manželka nejvyššího boha Votana, bohyně jara, manželství a manželské věrnosti.¹⁷⁹

Spojení žluté barvy s ženským principem přetrvalo do středověku. Ženský princip se však může projevit nejen v souvislosti se spořádaným manželstvím. Již ve starověku se do žluté barvy oblékaly také nevěstky, které se tak snažily napodobit „módu“ slušných dam ze šlechtických rodin.¹⁸⁰ Nicméně začala být výrazně spojována žlutá s prostitutkami až za středověku.¹⁸¹ Někdy byly nevěstky a také čarodějnice dokonce nuceny barvit si vlasy na blond nebo nosit v oblečení prvek žluté barvy.¹⁸² Protože žlutý pigment nebylo snadno sehnat a nebyl levný, žlutá, kterou si prostitutky mohly dovolit, měla špinavou, nazelenalou a nahnědlou barvu.¹⁸³ Proto žlutá začala být spojována s pohlavními chorobami, s hnílobou a hnusem.¹⁸⁴

V určitém okamžiku se žlutá barva, která tak stala být v křesťanském světě spojována se znevýhodněnými a marginalizovanými skupinami, začala spojovat také se Židy.¹⁸⁵ Luteránský koncil v roce 1215 nařídil, že Židé jsou nyní povinni nosit žluté klobouky a mít na oděvu žlutý kruh nebo žlutou Davidovou hvězdu.¹⁸⁶

Nicméně žlutá barva byla v křesťanské symbolice spojována také se sluncem a světlem.¹⁸⁷ V umění 20. století však zůstala žlutá barva spojena v trojzvuku s modrou a červenou (Bauhaus).¹⁸⁸

4.2.5. Červen

Červená je považována za první barvu, kterou člověk abstrahoval, tj. které začal dávat nějaký symbolický význam.¹⁸⁹ Psychologický účinek červené barvy je považován za nejsilnější.¹⁹⁰

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 20.

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ PASTOUREAU, Michel. *Yellow: the history of a color*. Princeton: Princeton University Press, 2019, s. 78.

¹⁸¹ Tamtéž.

¹⁸² BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 21.

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 22.

¹⁸⁶ Tamtéž.

¹⁸⁷ PASTOUREAU, Michel. *Yellow: the history of a color*. Princeton: Princeton University Press, 2019, s. 86.

¹⁸⁸ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 23.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 38.

¹⁹⁰ Tamtéž.

Od počátku byla spojována s krví a životem.¹⁹¹ Středoevropské Venuše spolu s Věstonickou nesou stopy červené barvy a jsou tak prvními barvenými soškami.¹⁹² Krev je neoddělitelnou součástí porodu. Proto dostala červená barva určité magické konotace, za svou neoddělitelnou spojitost s počátkem nového života.¹⁹³ Mezi tvary zobrazené na jeskynních malbách je možné potkat tvary podobné ženským bedrům a klínům, a to v červené barvě.¹⁹⁴

V antickém světě byla také červená barvou válečných božstev.¹⁹⁵ Červený plášť nosil válečný bůh Mars.¹⁹⁶

Červená barva měla v křesťanství jak negativní, tak pozitivní význam.¹⁹⁷ Rudovlasí barbarští bohové splývali s představami o démonech a ďáblu.¹⁹⁸ Rudovlasé dívky byly považovány za čarodějnice a služebnice Satana.¹⁹⁹ Proto byla metodou, jak se s nimi vypořádat, také červená barva – barva očištného ohně, na kterém byly upáleny.²⁰⁰ Červená byla tedy zdrojem očištného světla a světla doslovného i duchovního osvětlení.²⁰¹

Poměrně stará je také asociace červené barvy se sexualitou a erotikou. Ve středověku se červeným prostěradlem pokrývaly postele novomanželů.²⁰² Vždyť právě zde se rodil život.

Červená barva se také v určitém okamžiku začala považovat za barvu Ježíšova pláště.²⁰³ V důsledku toho se červená aktivně používala na oděvech panovníků a vysokých šlechticů jako symbol příslušnosti k nejvyšším stupňům hierarchie.²⁰⁴

4.2.6. Nekonečná romantika²⁰⁵

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² PASTOUREAU, Michel. *Red: The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2017, s. 32.

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 40.

¹⁹⁵ PASTOUREAU, Michel. *Red: The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2017, s. 44.

¹⁹⁶ Tamtéž.

¹⁹⁷ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 42.

¹⁹⁸ Tamtéž.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 43.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² PASTOUREAU, Michel. *Red: The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2017, s. 55.

²⁰³ Tamtéž, s. 105.

²⁰⁴ Tamtéž.

²⁰⁵ Název převzat ze stejnojmenné kapitoly u Schulze. SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka, 1999, s. 7.

Velký počet kódů, které je možné spatřit v „Těsnotě“, lze zařadit pod společnou kategorii. Všechny pocházejí ze stejného zdroje, jehož proudy se pak putující skalistými cestami dějin následně vlévají do oceánu kultury. Tímto zdrojem byl jeden sociokulturní otřes.

Nelze jednoznačně tvrdit, že romantismus představuje jednotné společenské a filosofické hnutí se specifickými společnými kritérii, jak by se dalo říci například o představitelích osvícenství.²⁰⁶ Ještě nesprávnější by bylo označit romantismus za jednotné umělecké hnutí v tom smyslu v jakém jsou chápány neoklasicismus nebo impresionismus.²⁰⁷

Pojmy „romantika“ a „romantický“ se používaly v průběhu dějin a v nejrůznějších souvislostech.²⁰⁸ Vzhledem k tomu, že tato slova mají nesčetné množství potenciálních významů, lze pojem „romantika“ definovat nebo zdůraznit jeho hlavní význam pouze v konkrétní situaci, v níž plní určitou funkci.²⁰⁹ V žádném případě jej však nelze definovat obecně.

*„Romantika je především určitá epocha, přelomová, krizová, nacházející se na historickém rozhraní, plná vnitřních rozporů a tíhnoucí k rychlým změnám“.*²¹⁰

Romantismus má nepochybně kořeny v klasickém vzdělání, kterým jsou obvykle myšleny antické autory. Zároveň však v sobě spojuje inovace modernistických koncepcí a postojů, které do něj vnesli intelektuálové, jenž na tomto klasickém vzdělání vyrostli.²¹¹ Odsouzena byla například centristická koncepce, která tvrdila, že existuje univerzální a jediný kulturní ideál.²¹² Romantici věřili, že každá kultura má právo na existenci a může být posuzována podle svých vlastních zásluh na základě kritérií, která nejsou založena na jednotném pohledu na správnost, ale berou v úvahu jedinečné charakteristiky každé konkrétní kultury.²¹³ Nicméně je třeba poznamenat, že takové myšlení nebylo původním vynálezem romantismu. Romantici si tuto myšlenku vypůjčili od osvícenství.

Etymologicky pochází slovo „romance“ ze staré francouzštiny.²¹⁴ Tímto slovem se označoval jazyk prostého lidu na rozdíl od latiny, kterou mluvila vzdělaná vyšší sociální vrstva.²¹⁵ V

²⁰⁶ Tamtéž, s. 6.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 10.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 12.

²¹⁰ HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny: viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020, s. 8.

²¹¹ Název převzat ze stejnojmenné kapitoly u Schulze. SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka, 1999, s. 15.

²¹² Tamtéž.

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ Tamtéž, s. 8.

²¹⁵ Tamtéž.

krajinomalbě 17. století se výrazem „romantický“ označovaly ty vlastnosti obrazu, které v divákovi vyvolávaly emoce, spíše smyslové než kritické pocity.²¹⁶ Vzhledem k tomuto jednoznačnému spojení termínu „romantismus“ s něčím, co je v kulturní hierarchii níže, co apeluje nikoli na rozum, ale na city, je zajímavé sledovat vliv romantismu na mnohé prvky současné populární kultury.

Profesor filosofie a literární vědy Maarten Doorman upozorňuje, že nejvýraznějšími projevy vlivu romantismu v současném kulturním prostředí jsou takové fenomény jako hudební festival Woodstock a studentské nepokoje v Paříži v roce 1967.²¹⁷ Účastníci těchto událostí měli určité společné rysy a do jisté míry i podobné aspirace a touhy. Stejně aspirace sdílí i hlavní hrdinka filmu „Těsnota“.

4.2.7. Romantický(á) Hrdina(nka)

Kdo je člověk „věku“ romantismu a co ho odlišuje od ostatních lidí? Podle historika François Fureta se člověk romantismu objevil přibližně v době konečného etablování modernistické společnosti.²¹⁸ V důsledku toho byl často příslušníkem nových společenských vrstev, které se objevily spolu s tímto novým společenským uspořádáním. Hegelovský „duch“ 18. století Napoleon Bonaparte začínal jako prostý voják a svého nejvyššího postavení ve společnosti dosáhl díky svým schopnostem a tvrdé práci, nikoli díky známostem a modré krvi. Velká francouzská revoluce ve své Deklaraci práv člověka a občana dokumentovala zásady svobody a rovnosti všech občanů bez ohledu na jejich společenské postavení. Stručně řečeno, hlavní společenskou skupinou přestala být aristokracie.²¹⁹ Do popředí se dostávají nové sociální skupiny. O třech z nich, které by snad mohly být považovány za hlavní, se zmíníme níže. Jsou to především měšťané, obyvatelé modernistických měst. Dělníci, nová třída sloužící novému ekonomickému řádu modernistického světa – kapitalismu. A samozřejmě revolucionáři. Pro potřeby tohoto článku budeme uvažovat o této poslední sociální kategorii. Také vzhledem k tomu, že hlavní postavou analyzovaného filmu je žena, bude nutné uvést několik řádků o ženách v „ěře“ romantismu.

²¹⁶ HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny: viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020, s. 15.

²¹⁷ DOORMAN, Maarten. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008, s. 70.

²¹⁸ FURET, François, ed. *Člověk romantismu a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2010, s. 8.

²¹⁹ Tamtéž, s. 9.

Konec 18. a začátek 19. století vytvořil specifický obraz revolucionáře, jehož znaky jsou dodnes aktivně využívány současnou populární kulturou.²²⁰ Například v obrazech takzvaných antihrdinů, kteří často, ale ne nutně vždy, sledují stejné ušlechtilé cíle jako běžní hrdinové. Odlišující zvláštnost antihrdinů však spočívá v metodách, které k dosažení těchto cílů používají. Nezdráhají se uchýlit k takovým prostředkům, jako jsou vraždy, někdy v masovém měřítku, ničení a pogromy. Pro ně účel světlí prostředky.

Velká francouzská revoluce spolu se všemi změnami, které následovaly, prokázala ještě jednu velmi důležitou věc pro budoucí dějiny: „revoluční“ způsob řešení problémů (nastolení nového společenského řádu) skutečně funguje.²²¹

„Revolucionář je neúprosný. Je ovšem i rozumový a střídavý, je prostý a nevystavuje na obdiv okázalost falešné skromnosti. Je nesmiřitelným nepřitelem každé lži, každé shovívavosti, každé strojenosti. Jeho cílem je spatřit Revoluci, jak triumfuje, a proto ji nikdy nepodrobuje kritice, nýbrž odsuzuje její nepřátele, ... Jeho poctivost není projevem zjemnělého ducha, ale vychází ze srdce a rozumí se samo sebou.“²²² – cituje polský historik a filozof Bronislaw Baczek francouzského revolucionáře a Robespierrova blízkého přítele Louise de Saint-Justa.

Revoluce se postavila proti starému způsobu života a tradičním společenským normám. Jak se však ukázalo, tato revolta zahrnovala všechny oblasti společenského života kromě ženské otázky.²²³ Historie zná příklady skutečně pokrokových revolucionářek, jako byly Olympie de Gougesová a Mary Wollstonecraftová, které zasvětily svůj život boji za to, aby se Deklarace práv člověka a občana vztahovala na obě pohlaví.²²⁴ Otázka rovnosti mužů a žen, kterou tyto heroické Francouzky položily, však byla nadlouho odložena do šuplíku dějin. Místo toho se v literatuře a umění nadále objevoval idealizovaný obraz ženy, která se věnuje výhradně rodině nebo svému milenci. Literární hrdinky romantického období jsou také schopné melancholie a sebeobětování, ale to může být způsobeno pouze a jedině neúspěchem v milostných vztazích.²²⁵ Celá podstata těchto ženských postav se v podstatě omezuje na milostný zájem a bez něj tyto postavy prostě neexistují.

Od hrdinek zpátky k hrdinům. Pravděpodobně prototypy všech romantických hrdinů byli Werther a Faust.²²⁶ Faust je vzorovým příkladem romantického hrdiny nejen proto, že usiloval

²²⁰ DOORMAN, Maarten. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008, s. 15.

²²¹ FURET, François, ed. *Člověk romantismu a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2010, s. 240.

²²² Tamtéž, s. 244

²²³ Tamtéž, s. 92.

²²⁴ Tamtéž, s. 93.

²²⁵ SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka, 1999, s. 93.

²²⁶ SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka 1999, s. 91.

o vyšší cíle, ale také proto, že byl ochoten těchto cílů dosáhnout s pomocí Mefistofela²²⁷. To, že Kantěmir tyto romány četl a se v určitém smyslu těmito hrdiny inspiroval není pochybnosti. Sám o to vypovídá v jednom interview.²²⁸

Odborník na německou romantickou literaturu Gerhard Schulz načrtl některé aspekty a vlastnosti, jež jsou společné všem romantickým hrdinům: „*K prvním se řadí reakce na vztahy a situace, tedy zklamání, rezignace, stranění se světa, odříkání a připravenost k oběti, ale také buřičství a misionářské sklony. Těžištěm druhého aspektu je zvýšená subjektivita a reflexivita...*“²²⁹ Tato zvýšená reflexivita je často přivádí do stavu spontánnosti a lhostejnosti a následně do citové prázdnoty.²³⁰

Některé aspekty romantismu úspěšně přežily své bouřlivé období a usadily se v současné kultuře. Podle Maartena Doormana je to především zvýšené vědomí vlastní subjektivity a jedinečnosti každého individua.²³¹ Druhým aspektem je svoboda volby jakéhokoli směru a dostupnost všech možných cest osobního rozvoje.²³²

Konflikty vyvolané Francouzskou revolucí byly podle Novalise řešením otázky, kdo má pravdu: moudrost a zralost, které přicházejí se stářím, nebo nezdolná energie a zvědavý duch mládí.²³³ Romantici, alespoň v době, kdy byli sami mladí, neváhali upřednostnit druhou možnost.²³⁴

4.2.8. Odstíny a stereotypy romantického zobrazování

Nyní, když byly synteticky probrány alespoň některé základy romantismu jako společenského a kulturního fenoménu, je záhodno přejít k problematice vizuální reprezentace tohoto směru. V Balagově filmu je možné spatřit přinejmenším tři vizuální stereotypy, které jsou spojovány s romantismem, a to temnota/noc, trhlinu a horizont (svítání). Dvěma z nich bude, byť stručně, věnována pozornost v této podkapitole.

²²⁷ Tamtéž, s. 105.

²²⁸ Vdud', Jurij. *Балагов / Kantemir Balagov's big interview*, 00:56:30. 11. 6. 2019 [cit. 13. 5. 2023]. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=glbSMIBhY30&t=3841s>.

²²⁹ SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka 1999, s. 96.

²³⁰ Tamtéž.

²³¹ DOORMAN, Maarten. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008, s. 25.

²³² Tamtéž, s. 27.

²³³ SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka 1999, s. 80.

²³⁴ Tamtéž.

4.2.8.a) Tma

V době rozkvětu romantismu došlo k mnoha vědeckým objevům v oblasti chemie a fyziky.²³⁵

V té době již byly vynalezeny první fotoaparáty a tehdejší lidé s nimi aktivně experimentovali.²³⁶ Zkoumali a testovali jejich schopnost „proniknout” hlouběji, než je lidské oko schopno vidět, a odhalit „skryté“ vrstvy reality.²³⁷ Je to trochu podobné tomu, jak se renesanční lidé pokoušeli destilovat tajemný pátý element pomocí látek, které již v té době objevili alchymisté.

Tak v 19. století se rozšířilo přesvědčení, že fotoaparát dokáže zachytit obyvatele podsvětí – duchy.²³⁸ Obzvláště populární se stala zvláštní forma rodinných fotografií, snímky s údajnými duchy zesnulých příbuzných.²³⁹ Fotografové falšovali fotografie přidáním rozmazaných lidských siluet, což jim umožňovalo vydělat slušné peníze.²⁴⁰

Takový stav věci v té době podnítil zájem lidí o kuriózum přírodních dějin, siderismu, somnambulismu a parapsychologických kvalitách magnetismu.²⁴¹ Mezi pracemi, které přispěly k rostoucímu zájmu o tato témata, byla nejvýznamnější kniha známého v tu dobu drážďanského lékaře Gotthilfa Heinricha, která nesla název „Názory na temnou stránku přírodovědy“.²⁴² Autor v ní rozlišuje dva stavy bytí: první se týká všeho, co lze zkoumat pomocí objektivní vědy, a lze to tedy měřit; druhý se týká všeho, co objektivně vědecké přístroje měřit neumí.²⁴³ Tuto neměřitelnou sféru spojuje s pojmem temnoty.²⁴⁴ Téměř ve stejné době vznikla řada literárních děl, která definitivně ustanovila noc či tmu jako charakteristický znak romantismu, následně spojovaný se vším, co se vymyká racionalitě.²⁴⁵ Těmito pracemi byly: Novalisovy „Hymny noci“, „Noční hlídky“ Bonaventura a dva svazky „Nočních příběhů“ E. T. A. Hoffmanna.²⁴⁶ Výstižně charakteristické rysy „romantické“ noci popisuje Novalis v „Křesťanství čili Evropa“, které jsou dál přivedeny v podání Schulze: „Novalisovo pojetí noci jako „královny světa a „pěstitelky duchovní lásky“ ho přivedlo

²³⁵ Tamtéž, s. 102.

²³⁶ SUSSMAN, Herbert. THE PERFECT MEDIUM: PHOTOGRAPHY AND THE OCCULT. *Victorian Literature and Culture* [online]. 2007, Vol.35 (1), ss.338-343. [cit. 2023-06-05]. Dostupné z: <https://www-jstor-org.ezproxy.is.cuni.cz/stable/40347140?sid=primo>.

²³⁷ Tamtéž.

²³⁸ Tamtéž.

²³⁹ Tamtéž.

²⁴⁰ Tamtéž.

²⁴¹ SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka 1999, s. 105.

²⁴² Tamtéž, s. 101.

²⁴³ Tamtéž.

²⁴⁴ Tamtéž.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 102.

²⁴⁶ Tamtéž.

k přesvědčení, že v milostné extázi, drogovém omámení, spánku a snu lze dosáhnout transcendentálních zkušeností, a tak nově propojit filozofii, psychologii, metafyziku a náboženství, vtáhnout smrt přímo do života a dát uměleckému dílu možnost, aby se stalo médiem estetického zvěstování“.²⁴⁷

Temnota jako taková je aktivně přítomna i v malbách z období romantismu, kde často stojí v protikladu ke světlu a tím vytváří dichotomii. Tato dichotomie byla pro tehdejší umělce pozoruhodná nejen kvůli jejich zájmu o optické jevy. V kontextu tehdejších děl lze, ba dokonce je třeba chápat tmu nejen v doslovném smyslu, ale stejně tak v různých jiných významových rovinách – morální, politické, estetické a filozofické.

4.2.8.b) Od soumraku do úsvitu

Horizont na plátnech romantických mistrů, zejména Caspara Davida Friedricha, nepůsobí na pohled jen tichou krásou západu slunce nebo svítání. Ve Friedrichových obrazech je horizontální linie (horizont) pouze jednou z mnoha linií, ale její role je neúprosně důležitá.²⁴⁸ Výjimečný význam této linie je dán tím, že sjednocuje celou kompozici obrazu, místo aby se soustředila na jediný perspektivní bod, jak bylo v klasicistním a vůbec tradičním umění zvykem. Při kontemplaci romantického horizontu se divák nemá kde zastavit – obraz nemá žádný dominantní bod, žádný jasně rozlišený střed.²⁴⁹ Právě tato aspirace obrazu k nyní otevřenému, hlubokému, od jediného dějového bodu osvobozenému prostoru vycházejícího a zapadajícího slunce byla skutečnou inovací a významným úspěchem romantické krajinomalby.

Ve filmu je však horizont v nejlepší tradici slavných Barthesových „Mytologií“ použit jako výsledný význam znaku řečí-předmětu „romantický horizont“, tj. je použit pouze jeho vnější projev, jeho zevnějšek, který koncept filmu podle svých potřeb naplňuje novým kontextem. Ve filmu následuje scéna východu slunce po „přerodu“ hlavní hrdinky, po metamorfóze její osobnosti, jednoduše po jejím dospívání, které je zobrazeno expresivním tancem na noční diskotéce. Metafora východu slunce, kdy první paprsky vše osvětlují a symbolizují příchod nové éry, obnovu a proměnu, se objevuje již od dob osvícenství. Řada scén ve filmu se odehrává při západu slunce nebo po soumraku. Scéna s rozbřeskem však označuje konec

²⁴⁷ Tamtéž, s. 103.

²⁴⁸ HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny: viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020, s. 40.

²⁴⁹ Tamtéž.

poslední noci filmu. S tímto okamžikem konečně ustupují všechny nejasnosti a dvojznačnosti, které noc symbolicky ztělesňovala, a osvobozují vnitřní svět hlavní hrdinky od jejích nočních děsů a přízračných bytostí. Takže tento proces osvobození je doprovázen přechodem z temného jeviště do světlého, což symbolizuje novou etapu v hrdinčině životě.



Caspar David Friedrich „Tramonto (fratelli)“.



Ilana za úsvitu.



Carl Gustav „Carus View of Dresden at sunset“.



Ilana a Zalim se za úsvitu dívají na město.

4.3. Rám

Při sledování filmu analyzovaného v této práci si i ten nejnepozornější divák pravděpodobně všimne velkého množství čtverců a obdélníků v záběru. Postavy v záběru jsou často

orámovány dveřmi a okny, čelními skly automobilů, schody nebo jinými postavami. Přesněji by se dalo říci, že jsou často sevřeny mezi dvěma prostory, jako by byly „uvězněny“ v obdélníku, respektive v určitém typu rámu.

Pokud by existoval zázračný mechanismus umožňující vidět, co si člověk představuje ve hlavě v okamžik přemýšlení a pokud by byl tento člověk požádán o to, aby si v hlavě představil nějaký malířský obraz, s velkou pravděpodobností by si tento obraz představil v rámu. Jsou však obdélníkové rámy skutečně univerzálním symbolem omezeného prostoru, a pokud ano, proč? Proč jsou rámy obrazů ve většině případů obdélníkové?

4.3.1. Princip lidskosti

Na otázku, jak člověk poprvé přišel na čtverec a proč se v jeho mysli objevil právě tento geometrický pojem, neexistuje jednoduchá odpověď. V době kamenné nebyly obdélníkové tvary příliš užitečné – nebylo potřeby stavět obdélníkové stavby ani obdělávat obdélníková pole (i když v pozdějších obdobích usedlého zemědělství taková potřeba docela vyvstala).²⁵⁰ Přesto podle všeho první čtverec, který se v lidské kultuře dochoval dodnes, nakreslil nějaký neznámý umělec právě v době kamenné, konkrétně v jeskyni Lascaux ve Francii.²⁵¹ Český profesor klasické archeologie Jan Bouzek poznamenává, že posun v řeckém archaickém ornamentálním malířství od kurvilineárního k rektilineárnímu kresebnému vyjadřování se uskutečnil přibližně ve stejné době, kdy se struktura jejich společnosti stala vrstevnatější.²⁵² Filozof Hans-Georg Gadamer ve svých „Aktualitách krásného“ uvádí, že zastříhování keře ve tvaru čtverců v anglických parcích v 17. století bylo odzvukem posunu tehdejšího společenství směrem k exaktnější, na geometrii a matematice založené vědě. Lascauxské čtverce jsou dnes interpretovány jako kmenové znaky, jakési erby tehdejších sociálních skupin.²⁵³ Předpokládá se, že vzhledem k tomu, že četné kresby zvířat a dalších organických forem bohatě rozmístěných po povrchu jeskyně Lascaux jsou chápány jako symbolické zobrazení říše přírody²⁵⁴, kosmogonického a kosmologického prostoru bytí. Čtverec by pak mohl být principem představujícím člověka²⁵⁵, jeho první uvědomění si sebe sama mimo

²⁵⁰ HÁJEK, Václav. *Na hraně všednosti: eseje o vizuální kultuře*. Praha: FHS UK, 2022, s. 45.

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² Profesor Bouzek se ve své argumentaci odvolává na poznatky z oblasti dětské psychologie a uvádí, že dítě začíná kreslit geometrické tvary právě v době, kdy se u něj začíná rozvíjet abstraktní myšlení. BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Řeč umění a archaické filosofie*. Praha: Herrmann, 1995, s. 30.

²⁵³ HÁJEK, Václav. *Na hraně všednosti: eseje o vizuální kultuře*. Praha: FHS UK, 2022, s. 45.

²⁵⁴ Tamtéž.

²⁵⁵ Tamtéž.

přírodu. Tato věta zní poněkud směle. Je zřejmé, že se nejedná o chápání sebe sama jakýmsi výjimečným a jedinečným individuem a už vůbec ne o chápání sebe sama jakožto Descartův subjekt obdařený svobodnou vůlí. Jde spíše o první zaznamenání vlastní odlišnosti. V přírodě neexistují obdélníkové formy, ale pokud si to člověk přeje, může prsty svých rukou složit obdélník. Mimochodem, v jižní Argentině se nachází jeskyně Cueva de las Manos, která je známá svými četnými otisky lidských rukou.



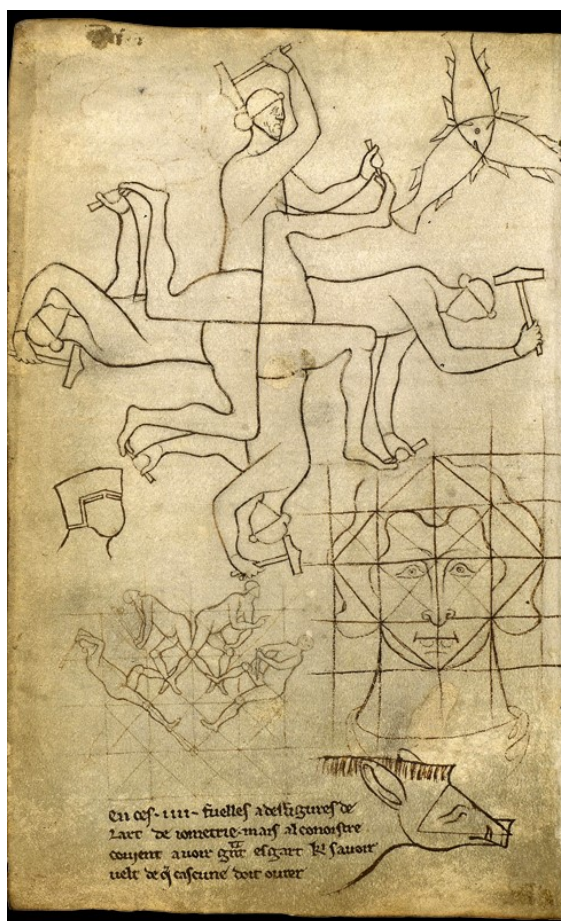
Čtverce v Lascaux. Dodnes není známo, co přesně znamenaly.



Vyobrazení lidských rukou na stěnách v jeskyni Cueva de las Manos.

4.3.2. Ekumena

Ke skutečnému uvědomění si pravouhlého rámu a jeho začlenění do kulturního rámce došlo pravděpodobně až v renesanci.²⁵⁶ Ještě před renesancí existují zajímavé náčrty středověkého architekta Villarda de Honnecourta, který používal geometrickou kompozici jako základ pro zobrazení lidských tváří a zvířecích hlav.²⁵⁷ Jedná se však spíše o zajímavou výjimku z pravidla. Středověká společnost, přesněji řečeno její vozataj, církve, neměla primární zájem o rozvíjení estetických a koncepčních kvalit fresek a ikon. Pokud ano, pak jen do té míry, aby nepřekážely hlavnímu cíli – předávání duchovního obsahu obrazu. Ikony a fresky byly chápány jako „nebeská okna“.²⁵⁸ Umělec neměl „malovat“, ale ilustrovat principy Bible a Bohem daného světového a společenského řádu.²⁵⁹



Villard de Honnecourt, Album kreseb a náčrtů, asi 1230, MS Fr 19093, fol. 19v, Bibliothèque Nationale de France, Paříž.

²⁵⁶ FRIEDBERG, Anne. *The virtual window : from Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.; London : The MIT Press, 2006, s. 100.

²⁵⁷ HÁJEK, Václav. *Na hraně všednosti: eseje o vizuální kultuře*. Praha: FHS UK, 2022, s. 47.

²⁵⁸ FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 170.

²⁵⁹ Tamtéž.

Právě architekti byli prvními teoretiky renesančního umění. Filippo Brunelleschi studoval v Římě antické umění a vědu, Euklida a Vitruvia.²⁶⁰ Jeho architektonické realizace metody perspektivního uspořádání prostoru výrazně inspirovaly mimo jiné Masaccia. Pro účely této kapitoly je zvláště důležité připomenout jméno dalšího renesančního architekta, který byl, jak se u pravého italského humanisty dalo očekávat, kromě svého hlavního povolání také spisovatelem, teoretikem umění, matematikem a dokonce i sportovcem.²⁶¹ Řeč je o Leonu Baptistovi Albertim. Alberti měl pro svou dobu stejné klasické vzdělání jako Brunelleschi, s nímž se seznámil během svého studia.²⁶² Nová metoda, kterou přední učenci té doby vymysleli, vyřešila otázku zachycení vizuálních jevů s větší matematickou přesností a zároveň otevřela nový způsob uspořádání vztahu člověka a prostoru.²⁶³ Byl to právě Alberti, kdo ve svých třech traktátech „O soše“, „O stavitelství“ a „O malířství“ vyložil chápání této nové metody pro řadu umění.²⁶⁴ Alberti uvažoval o malířství velmi architektonickým způsobem, jeho pojednání o výtvarném umění se stalo zásadním pro rozvoj perspektivní konstrukce prostoru v zobrazování.²⁶⁵ Byl to právě Alberti, kdo ve svých úvahách o malířství poprvé objevil význam rámu pro obraz a zdůraznil jeho pravoúhlou formu.²⁶⁶ Jde o to, že perspektivní konstrukce obrazu předpokládá geometrické chápání prostoru obrazu: „... *umělce vedla snaha o zachycení sítě vnitřních linií v prostorové krychli ...*“.²⁶⁷ Aby se dal obraz „postavit“ podle všech pravidel lineární perspektivy, musí mít obdélníkový tvar.²⁶⁸ Co se týče rámování, Alberti se řídí Vitruviovými úvahami, které dále jsou parafrázovány z Friedberg.²⁶⁹ Vitruvius píše, že aby bylo možné postavit město, je třeba nejprve vytyčit jeho hranice, jeho obrysy. Z toho vyplývá, že aby něco mohlo existovat, musí to být ohraničeno, odděleno od zbytku prostoru hranicemi. Vitruvius zase odkazuje na mýtus o Romulovi a Removi. Tento mýtus vypráví, jak Remus trval na tom, že aby bylo možné postavit a obývat město, je třeba toto místo ohraničit od zbytku nesouvisejícího světa.

²⁶⁰ Tamtéž 1987, s. 176.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Tamtéž, s. 177.

²⁶³ FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 20.

²⁶⁴ FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 180.

²⁶⁵ FRIEDBERG, Anne. *The virtual window : from Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.; London : The Mit Press, 2006, s. 102.

²⁶⁶ Tamtéž.

²⁶⁷ FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 22.

²⁶⁸ Tamtéž.

²⁶⁹ FRIEDBERG, Anne. *The virtual window : from Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.; London : The Mit Press, 2006, s. 104.

Možná má tento způsob uvažování kořeny v řeckém chápání prostoru obývaného jejich lidmi jako odděleného od vnějšího, „barbarského“ světa.

4.3.3. Rozbití rámu

Organizace prostoru v obraze navržená v renesanci je právem považována za klasiku, která po zhruba čtyři století uspokojovala potřeby západní civilizace v oblasti vizuálního zobrazení. Přesto se objevovaly určité pokusy vymanit se z tohoto řádu. Zajímavým příkladem je barokní umění a jeho pokusy nalákat zpět své publikum, kteří se odchýlili od „správné“, katolické cesty na cestu, kterou nabízely reformační činitele. Kupole barokních kostelů doslova překypují pompézností a akčností do té míry, že některé postavy jako by z obrazu vypadávaly, jako utíkající mléko z vařícího hrnce. Rám barokních obrazů již neslouží jako jasná hranice mezi prostorem obrazu a prostorem za ním.²⁷⁰

Ke stírání těchto hranic rozhodně přispělo i umění 17. století. Tehdejší umělci často zobrazovali také rámy obrazů.²⁷¹ Zobrazovali se například při práci, jako to dělali Nicolas Poussin a Rembrandt, nebo například v prostoru zobrazované scény bylo vidět jiné obrazy, jako u Willema van Haechta.



Nicolas Poussin „Autoportrét“.



Rembrandt „Umělec v ateliéru“.

²⁷⁰ HÁJEK, Václav. *Na hraně všednosti: eseje o vizuální kultuře*. Praha: FHS UK, 2022, s. 294.

²⁷¹ Tamtéž, s. 295.



Willem van Haecht „Apelles maluje portrét Campaspy“

Skutečným protikladem „ideálního“ prostoru renesančního obrazu stalo moderní umění, které si kladlo za cíl tento prostor a všechny postuláty s ním spojené zbořit. Nikoli proto, že si to jednoduše přáli, ale proto, že tyto postuláty pro ně přestaly fungovat.²⁷² Jedním z těchto postulátů, jak bylo zmíněno výše, byl rám. Dvěma jmény, která nesmírně přispěla k destrukci předchozího prostorového systému založeného na perspektivě a pravoúhlém rámu a vytvořila systém nový, byli Paul Cézanne a Vincent van Gogh. Van Goghův přínos spočíval v tom, že dokázal vytěžit z kombinace perspektivních systémů a ukázal, že jde vyjadřovat hodnoty obrazu čistě pomocí barev²⁷³. Gauguin zakládá svůj „*prostorový systém jednak na rozdělení ploch výtvarného plátna nebo, chcete-li, substrátu, pak na vnitřních vlastnostech linie, která odděluje siluety nebo zaznamenává hutnost ...*“.²⁷⁴

Moderní umělci dokázali, že perspektivní zobrazení není potřeba, aby se obraz držel pohromadě. Obraz může být budován stejně tak na barvách, nemít žádnou perspektivu nebo mít je několik zároveň, nebo může být zcela zaplněn geometrickými útvary.

²⁷² FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 100.

²⁷³ Tamtéž, s. 105.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 111.



Vasilij Kandinskij „Fuga“.

4.3.4. Rám pohyblivých obrazu

Jedním z charakteristických rysů kinematografie je, že se jedná o sérii pohyblivých, po sobě jdoucích obrázků.²⁷⁵ Významný německý historik umění Erwin Panofsky poznamenává, že „původní přitažlivost filmů nespočívá v diváckém zájmu o jejich předmět nebo formální ztvárnění předmětu, ale v 'prostém potěšení' z kontemplace pohybujících se objektů“.²⁷⁶ Ústředním a klíčovým prvkem filmového vyjádření je střih. Montáž je technika uspořádání jednotlivých záběrů filmu tak, aby vyjadřovaly jeho význam.²⁷⁷ Různé filmy používají čtyřúhelníkový rámeček, který zdědily od předchozích umění díky určitým historickým okolnostem, různým způsobem. Tato rozdílnost se odráží i v bohatosti zacházení s pohyblivými obrazy od začátku jejich existence. Film jako takový existuje teprve něco málo

²⁷⁵ Filozof Gilles Deleuze tomuto názoru oponuje. Zpochybňuje názor Henriho Bergsona, že film je iluze vytvořená ze sekvence statických fotografií. Místo toho se odvolává na Bergsonovu dřívější knihu „Hmota a paměť“ (1896) a tvrdí, že film divákům bezprostředně poskytuje obrazy v pohybu (pohyb-obraz). Obrazy nejsou popsány v jedinečném okamžiku, spíše kontinuita pohybu popisuje obraz. V tomto ohledu ztělesňuje kinematografie moderní pojetí pohybu „schopného myslet produkci nového“, na rozdíl od antického pojetí pohybu jako sledu jednotlivých prvků, kde „vše je dáno“, jehož příkladem je Zenonův šíp. K tomuto tématu viz DELEUZE, Gilles. *Film*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.

²⁷⁶ „... the “primordial” appeal of films lay not in viewers’ interest in their subject matter or formal presentation of subject matter, but in their “sheer delight” of seeing moving things.” PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013, s. 93.

²⁷⁷ Význam nebo účel každého filmu však bude velmi odlišný. Snad nejnámější americký filmový historik a teoretik David Bordwell navrhuje rozdělit filmy na *módy* podle toho, jakou funkci plní ve filmu syžet. Například, klasický hollywoodský film (klasický mód) používá syžet jako jednoduchý prostředek ke zprostředkování příběhu. Autorský a avantgardní film (artový mód) používá syžet jako způsob, jak diváka vyvést z automatismu vnímání. Více k tématu viz BORDWELL, David: *Narration in the fiction film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985.

přes sto let, ale jeho velmi vzdáleným příbuzným do jisté míry může být nazývána camera obscura.

Proč raději camera obscura než fotografie? Skutečnost je taková, že právě camera obscura vytváří jako jeden ze svých zvláštních efektů pohyblivý obraz, zřetelně oddělený od svého zdroje, vytváří virtuální dvourozměrný obraz, který se pohybuje.²⁷⁸ Fotografická kamera tento pohyb nemohla zachytit, může pouze reprodukovat virtuální snímek tohoto pohybu, nehybný záznam určitého prostorového a časového okamžiku.²⁷⁹ Tyto nehybné obrazy však bylo možné uvést do pohybu pomocí speciálních přístrojů, stereoskopu, zootropu nebo fenakistiskopu.²⁸⁰ Pro účely této kapitoly však bude důležitá skutečnost, že v nejrannějších fázích svého vývoje byly filmy promítány divákům v pravoúhlém formátu.

David Bordwell se ve své knize o formě a stylu ve filmu zaměřuje na skutečnost, že rámování záběrů ve filmu není jen dekorativním prvkem vymezující prostor scény.²⁸¹ Naopak, rámy v kině předepisují divákovi konkrétní perspektivu, z níž má příběh vnímat.²⁸² Zajímavým příkladem takového využití rámu je kultovní „Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat“ Auguste a Louise Lumièrových. V tomto filmu byl příjezd slavného vlaku natočen v mírně šikmém úhlu, což celou kompozici udělalo dynamičtější.²⁸³ Obecně může rám podle Bordwella ovlivnit celkový vzhled filmu čtyřmi způsoby: 1. velikostí a tvarem rámu, 2. způsoby, jakými rám určuje jak obrazový, tak mimoobrazový prostor, 3. způsoby, jakými rámování určuje obraz ve vztahu k jeho velikosti, úhlu a výškové pozici, 4. způsoby, jak se rám pochybuje ve vztahu k mizanscéně²⁸⁴.

4.3.5. Rám ve filmu – záležitost stylu

V kinematografii existuje nekonečné množství přístupů k rámování a je téměř nemožné podřídit tuto rozmanitost jedinému schématu nebo modelu. Každý film, každý režisér má své vlastní jedinečné cíle a přístupy, které určují kritéria pro použití záběru. Například ve filmu „Občan Kane“ je pro ilustraci porážky hlavního hrdiny v politické bitvě použit extrémní

²⁷⁸ FRIEDBERG, Anne. *The virtual window : from Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.; London : The Mit Press, 2006, s. 205.

²⁷⁹ Tamtéž.

²⁸⁰ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIČ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, s. 15.

²⁸¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 240.

²⁸² Tamtéž.

²⁸³ Tamtéž.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 244.

podhled.²⁸⁵ Naproti tomu ve filmu Alfreda Hitchcocka „Na sever severozápadní linkou“ slouží podobný úhel záběru k demonstraci odhodlání a síly postavy, která plánuje zabít svou milenku.

Přesto se v průběhu kinematografie vyvinuly určité filmové výrazové stereotypy. Například, opakované natáčení postavy ze stejných nebo velmi podobných úhlů ji spojuje s určitou situací nebo stavem.²⁸⁶ V takovém případě by se dalo říci, že úhel záběru se stal jedním z motivů, které drží celý film pohromadě. Tak se například Carl Theodor Dreyer ve svém slavném filmu „Utrpení Panny orleánské“ neustále vrací k natáčení hlavní postavy ve velkých detailech.²⁸⁷ Nebo například jiný velikán filmové tvorby Michelangelo Antonioni ve svém filmu „Dobrodružství“ často natáčí postavy v celcích nebo ve velkých celcích, přičemž je umisťuje také do velké vzdálenosti od sebe. Tento motiv rámování a organizace prostoru v záběru využívá režisér k tomu, aby divákovi zprostředkoval stav odcizení, zmatku a ztracenosti hlavních hrdinů.

Když režisér nečekaně zvolí úhel záběru, který se vymyká celkovému vizuálnímu rytmu filmu, lze to považovat za snahu zaměřit divákovu pozornost na určitou scénu nebo moment.²⁸⁸ Například, ve filmu Hitchcocka „Ptáci“ je toto použití perspektivy patrné. Náhle změní detailní záběr na panoramatický pohled na město, kam tiše přilétají spousta ptáků, což vyvolává pocit hrozby a blížícího se neštěstí.²⁸⁹ Tato vizuální změna z detailního záběru na velký celek je obzvlášť účinná, protože do té doby byla většina scén ve filmu natáčena zblízka a změna perspektivy se pro diváka stává nečekanou, což umocňuje emocionální dopad.²⁹⁰

5. Vizuální analýza

5.1. Kód „Světlo“

Světlo hraje ve filmu „Těsnota“ jednu z nejdůležitějších strukturálních rolí. V souhrně s ostatními prvky tvoří specifický znakový jazyk, jímž film komunikuje s diváky a předává jim svůj hlubinný význam. Tato vizuální abeceda se stává prostředkem pro vyjádření hlavní

²⁸⁵ Tamtéž, s. 250.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 254.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 255.

²⁸⁸ Tamtéž.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 256.

²⁹⁰ Tamtéž.

myšlenky a podstaty filmu. Je důležité zdůraznit, že prvky, které jsou brány v úvahu v kontextu scény, nepůsobí pouze jednotlivě, ale často se kombinují a vstupují do různých vzájemných interakcí. Tyto specifické kombinace vytvářejí mnohvrstevnatý systém znaků, který následně dodává řešení scény hloubku a rozmanitost.

Záběry ve filmu jsou často prosyceny tmou nebo polotmou, což vytváří potřebu více zdrojů světla. Jako by režisér záměrně ponořil prostor svého příběhu do tmy a pak osvětlil jen vybrané detaily.

Tato strategie využití světla v obraze nepochybně připomíná tenebrismus, jenž byl inspirován osvětlením divadelního jeviště. Průkopníkem a největším praktikem kterého byl právě Caravaggio. Je však třeba poznamenat, že v Caravaggiově případě sloužilo zvláštní uspořádání osvětlení k zesílení dramatickosti scény, zatímco například u Rembrandta, který byl v jistém smyslu Caravaggiem ovlivněn, světlo jako by vyzařovalo ze samotných postav jeho děl. Charakter osvětlení v Rembrandtových dílech není dramatický, ale spíše tvořící prostorovou a časovou situaci obrazu. To do značné míry připomíná božskou roli světla v učení novoplatonismu. Toto světlo nejen umožňuje vidět předměty kolem nás, ale skutečně je tímto viděním v jistém smyslu utváří a odhaluje jejich pravou, autentickou podstatu.

Světelné zdroje „Těsnoty“ stejně neslouží pouze jako nástroj zviditelnění, aby divák mohl jasně rozlišit mezi mluvícími postavami a těmi, které mlčí. Zdroje světla zvýrazňují klíčové detaily nezbytné pro pochopení příběhu a naznačují další vývoj událostí. Posláním světla zde není pouze osvětlovat, ale také odhalovat pravdu, stát se průvodcem k pochopení toho, co se děje, odhalovat skryté podtexty a poukazovat na významné aspekty příběhu.

***Schéma vizuálního elementu „světla“ v „Těsnotě“ jakožto znaku podle Saussurova
znakového modelu:***

OZNAČUJÍCÍ:

I. Různé světelné zdroje a elementy (světlo z lamp, oken, dveří).

OZNAČOVANÉ:

I. Pravda, fakt, podstata věcí, v několika momentech také svoboda, osvobození (které je ve filmu jako celku hlavní motivací hrdinky a jeví se tak pro ni na stejné rovině jako pravda).

ZNAK:

I. Zdroje světla a světelné elementy ve filmu zdůrazňující a zvýrazňující ty detaily ve scéně

(nebo samy o sobě fungující ve scéně jakožto expresivní detail), které naznačují podstatu a význam toho, co se ve scéně právě odehrává nebo bude odehrávat v následujících scénách.

5.1.1. Jak funguje vizuální element „světlo“ ve filmu „Těsnota“

1. Zdroj světla zvýrazňuje předmět nebo element a tím napovídá divákům o dalším vývoji příběhu:

a) Hned první scéna je zaplavena prvkem, který se, jak divák později uvidí, bude ve filmu vyskytovat poměrně často. V nejlepším duchu tenebrismu je scéna zaplavena tmou a ponechány jen několik zdrojů světla – lamp, které jsou tady proto, aby ozářily jen to opravdu důležitého. Důležité jsou nejen postavy v akci, ale i podstatné pro příběh elementy. Například jako plakát s tygřicí v garáži, který se objeví na konci první scény. Tento prvek scénografie není pouze dekorativní, ale hraje roli předzvěsti, která nás informuje o charakteru matky hlavních hrdinů, předjímá její jednání a její roli v příběhu.

Tento plakát je také v syntagmatické konotaci s dalšími vizuálními jednotkami, které se ve filmu objeví o něco později. Společně představují na znakově-vizuální úrovni vztahy v rodině hlavní hrdinky. Tyto vizuální prvky budou podrobněji rozebrány v kapitole o barvách.

Prozatím postačí vysvětlit, proč je matka hlavní hrdinky přirovnávána k tygřici.

Adina (matka) je velmi silná a panovačná žena, která chce mít vše v domě pod kontrolou, a pokud si některé z jejích dětí dovolí jí odporovat nebo ji jakkoli neposlechnout – často si dovolí svou nelibost vyjádřit fyzicky. Její všeobjímající přítomnost velmi dobře vystihnou barevné prvky rodinného domu, o nichž se zmíníme i v další kapitole. Je zajímavé, že matka je tygrovi podobná nejen “charakterem”, ale i “barvou”. Jak bude dále ukázáno, Adina hlavní barva je okrová neboli oranžová.

Dále je možné si všimnout, proč vlastně autorka tak snadno vyvozuje závěr o pohlaví zobrazeného kočkovitého predátora – vedle něj je vidět malé tygří mládě. Pro tento druh není charakteristické, aby se samci starali o svá mláďata, takže je zřejmé, že se malé tygří mládě tulí k tlapě své majestátní tygří matky. Další události filmu nás seznámí s bezútešnou matkou Adinou, která je připravena roztrhat každého, kdo se odváží vzít jí její milované tygří mládě. Do křížku se může dostat i druhé mládě, protože se nechová tak, jak chce jeho matka, nebo paradoxně i milované mládě, pokud se v určitém okamžiku rozhodne, že už je příliš dospělé a bude se chtít vymanit z všepohlcující péče své matky.

Tento plakát je zřetelně osvětlený, jak je vidět na snímku níže, a doslova se zdá, že vyzařuje

světlo v nejlepší Rembrandtově tradici. To divákovi napovídá, na co si má dát v této scéně pozor. Skutečnost, že je tento detail osvětlen, je jasně patrná v kontrastu se zbytkem interiéru scény.

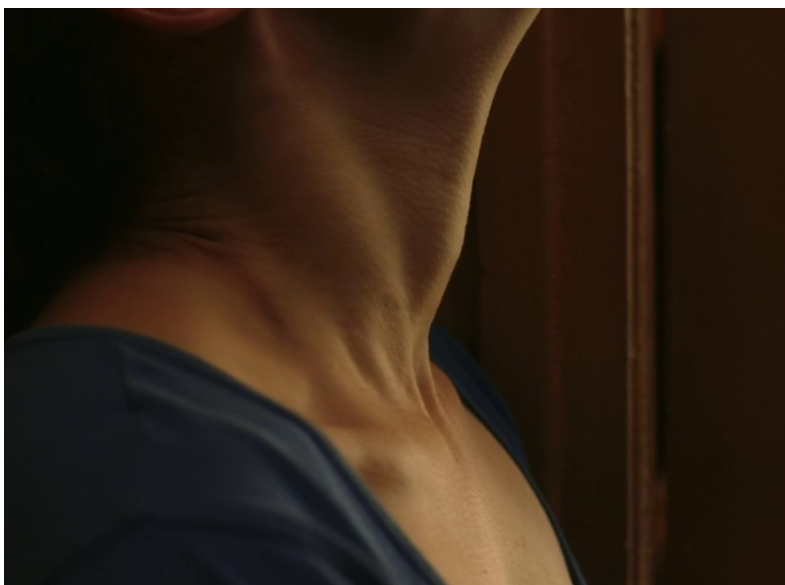


záběr 1.

b) Rychle se měnící odstíny modrého a červeného světla, které vyzařují lucerny na diskotéce, také nejsou náhodné. Tento detail je použit záměrně pro asociaci s následující scénou, kterou lze označit jako „znovuzrození“. Tyto rychle se měnící odrazy světla vytvářejí pocit dynamiky a očekávání a připravují diváka na důležitý dějový zvrat. Hrdinka se nakonec smíří se svými vnitřními rozpory, přijme a odpustí své matce, která se jí tolik nepodobá, a nakonec se osvobodí od stísněných poměrů tím, že nezůstane věrná ani tradicím svého národa, ani svému milému, ale sama sobě. Hrdinka zkrátka dospěje.

Hrdinčin přerod způsobily dvě scény, které mu předcházely:

I. V první z nich se matka, která nesnesla Davidovo rozhodnutí zůstat se snoubenkou, namísto toho, aby odstěhoval s rodinou, která ho zachránila, „zřiká“ svých dětí: „už nejsou naše, už jsou sami sobě svoji“. Vizuálně je Ilanina reakce na tento výrok vyjádřena jiným subkódem, který se vyskytuje v „Těsnotě“. Tímto subkódem je „tělesnost“ - Ilana se zvednutou bradou křičí, neschopna vyjádřit své emoce lidskými slovy. Film, vědom si této neschopnosti zůstat za daných okolností v mezích lidské bytosti, tlumí Ilanin výkřik zvukem dechového rohu a na plátně je vidět pouze napjatý krk hlavní hrdinky, který jako by se na okamžik v roh, z něhož zvuk vychází, otočil.



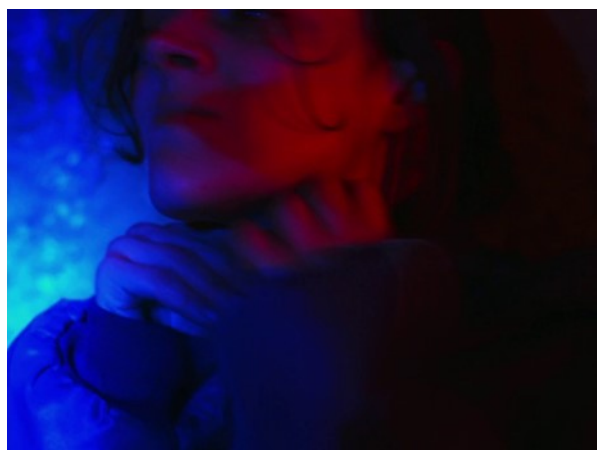
záběr 2.

II. V následující scéně Ilana odchází na diskotéku, aby strávila čas se svým milencem Zalimem. Ihned poté, co pár dorazí, si Zalima jeho přátelé odvedou „na pár minut“. Zde na diváka působí všechny tři kódy, které se řeší najednou. Co se týká prostoru, Ilana působí, jako by byla „vmáčknutá“ mezi spodní a horní okraj čelního skla auta. To divákovi ukazuje, že je opět v „omezující“ situaci. Konkrétně, pokud se rozhodne zůstat se Zalimem, musí se smířit se druhotnou rolí, na první místě pro Zalima jsou přátelé. Světlo a barva zde působí ve vzájemné souhře. Modré a červené reflektory agresivním miháním se předjímají vizuální expresivitu následující scény. A to dává smysl, protože osvobození od omezujících okolností a lidí a stát se plnohodnotným člověkem se nedává snadno a beze ztrát. Znovuzrození je bolestný proces.



záběry 3. a 4.

V následující scéně „znovuzrození“ jsou všechny výše uvedené kódy (světlo, barva, stlačování rámem, tělesnost a gestikulace) přítomny v zesílené a zrychlené podobě. Hrdinka je ponořena do expresivního tance. Její pohyby, ačkoli vypadají bujaré, nejsou neuspořádané. Začíná tančit za doprovodu rychlého blikání modrých a červených reflektorů, široce rozpřáhne ruce v bok, vykřikne, ale výkřik je opět přehlušen, tentokrát hudbou. Pak si položí ruce na ramena, jako by se chtěla stisknout, ruce jí postupně sklouznou ke krku a teď to vypadá, jako by se škrtila. Pak znovu roztáhne ruce, začne mírně poskakovat a ohýbat se do různých směrů a aktivně pohybovat rukama, tu se chytne za hlavu, tu je zase roztáhne do různých směrů. Tanec končí rozepnutím a svlečením bundy, jako by se zbavovala staré kůže. Scéna, která následuje po reinkarnačním tanci, scéna východu slunce, funguje v této sekvenci jako jednoduchá metafora začátku něčeho nového.



záběry 5. a 6.



záběry 7. a 8.

2. Zdroje světla v kombinaci s barvou naznačují povahu probíhající scény:

a) Otevřený rozhovor s otcem, jeho přijetí dcery takovou, jaká je. V tomto okamžiku celý záběr osvětluje tlumená a klidná modrá.



záběr 9.

b) Záběr na matku předtím, než Ilaně oznámí, že rodiče chtějí prodat ji, první dítě, aby získali zbývající peníze na vykoupení druhého dítěte, bratra Davida. Okrová, oranžová a žlutá, matčiny barvy, vypadají v tomto záběru díky osvětlení tak intenzivně, že se téměř mění v rudou, což předznamenává uskutečnění násilí proti vůli její dcery.



záběr 10.

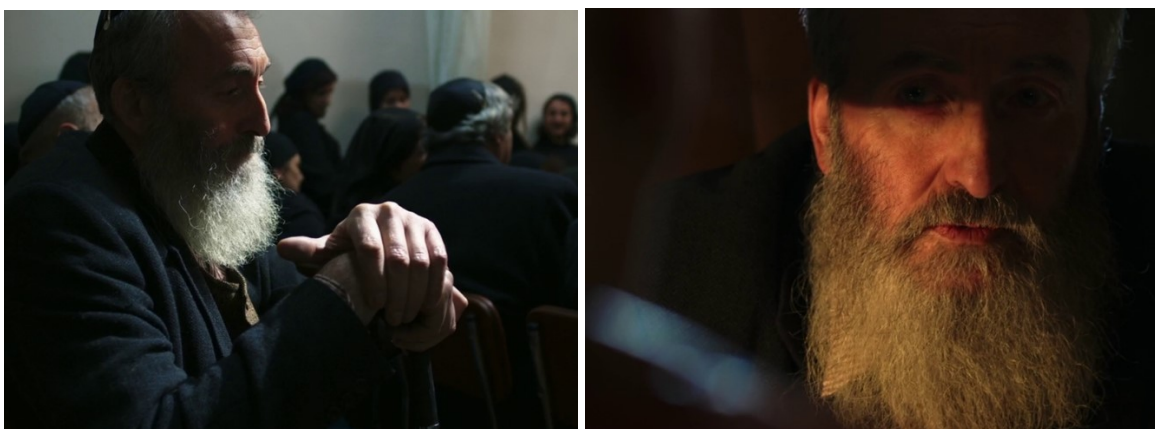
3. Světlo slouží jako jakýsi průhledný průchod do lidské duše, který umožňuje odhalit a vidět její pravou podstatu:

a) Rabín chce postavám skutečně pomoci. Jako hlava židovské obce je to on, kdo zorganizuje schůzku, aby pomohl shromáždit peníze na výkupné za Davida a Leiu. Ke konci filmu, když je sebrána jenom část, divák se dozvídá, že to byl právě rabín, kdo dal zbytek peněz. Čistota jeho záměrů se projevuje prostřednictvím světla. Rabínova tvář je divákovi jasně a zcela viditelná – nemá co skrývat.



záběry 11. a 12.

b) Starý Žid z komunity slíbí pomoc, ale ve skutečnosti si rozhodl z této situace přivydělat: přece dá rodině slíbené peníze, ale nejenom že získají jen část potřebných peněz, ale i budou muset prodat mu celý svůj podnik za nižší cenu, než je jeho hodnota, a přijdou tak o živobytí. Dualitu jeho povahy dokládá způsob, jakým je osvětlena jeho tvář. Pokaždé, když je v záběru zobrazena tvář dané postavy, je vždy zobrazena v takovém úhlu, že polovinu jejího obličeje zakrývá stín. Tento vizuální prostředek symbolizuje jeho skryté motivy a potvrzuje myšlenku, že postava zatajuje nějaké důležité informace.



záběry 13. a 14.

5.2. Kód „Barva“

Vzhledem k celkové tmavosti prostoru filmu působí jeho hlavní barvy v záběrech velmi jasně a sytě. Je velmi pravděpodobné, že barvy, jakožto důležitá součást stylu filmu, byly v postprodukcí navíc ještě tónovány.

Nejčastějšími barvami ve filmu jsou modrá, okrová a červená. Zajímavé stylistické řešení spočívá v tom, že modrá a oranžová (okrová) leží v barevném kruhu proti sobě, tj. jsou vůči sobě v maximálním kontrastu. Stejně jako matka a dcera ve filmu „Těsnota“, které jsou „majitelkami“ těchto barev.

Ve filmu se objevuje také určité množství zelené barvy, barvy Leiy, nevěsty bratra hlavní hrdinky Davida. Leia však ve filmu hraje spíše druhou, ne-li třetí roli, je zcela spjata s kontextem Davidovy linie. Ve filmu učiní přesně dvě samostatná rozhodnutí. Prvním je souhlas s Davidovou nabídkou k sňatku na začátku filmu. Druhým je, že z neochoty nechat matku samotnou na konci filmu odmítne odejít z vesnice s Davidovou rodinou. Proto bude analýza zelené barvy, stejně jako linie Ley, v této práci vynechána.

Barva také ve filmu funguje jako způsob umožňující někoho blízkého „pohltnout“ čili vzít pod svůj vliv (většinou od matky směrem k celé domácnosti, ale nakonec také od Leily směrem k jejímu snoubenci Davidovi, který se již z matčina vlivu vymanil, a proto na sobě její barvy nenosí). Takto režisér vyjadřuje touhy svých postav i ve svém pozdějším filmu „Vysoká dávka“.



„Těsnota“ (2017). David v barvách matky a snoubenky.



„Vysoká dívka“ (2019). Hlavní hrdinka namaže svou milovanou „svou“ barvou.

Sémiotická schéma třech barev v „Těsnotě“ jakožto znaků podle Saussurova znakového modelu:

OZNAČUJÍCÍ:

- I. Červené elementy ve filmu (oděv, interiér, zdroje světla)
- II. Modré elementy ve filmu (oděv, interiér, zdroje světla)
- III. Žluté, oranžové a okrové elementy ve filmu (oděv, interiér, zdroje světla)

OZNAČOVANÉ:

- I. Násilí, krev, ale v určitém okamžiku také „přerod“.
- II. Nesouhlas, protest, svoboda, emancipace, neschopnost a neochota začlenit se do své sociální skupiny.
- III. Tradicionalismus, ženskost, poslušnost vůči autoritám, ale také touha po ovládnutí.

ZNAK:

- I., II., III. Přítomnost označovaného skrz označující.

5.2.1. Jak funguje vizuální element „barva“ ve filmu „Těsnota“

1. Elementy v určité barvě napovídají divákům o dalším vývoji příběhu, přičemž konkrétní barva označuje něco konkrétního (viz schéma):

a) Termoska v modré barvě rozděluje prostor záběru tak že se dcera a táta ocitávají na různých stranách. Hned v první scéně je naznačena celá příběhová linie syžetu a jeho konflikt.



záběr 15.

b) Zvířecí symbolika. Zvířecí obrázky v barvách postav. Hned v první scéně diváka přivítá plakát tygra a tygřice, který v sobě nese konotace vztahu matky a milovaného dítěte. Když je matce předán lístek s číslem únosců, je jí spolu s ním vrácena i Davidova bunda. Kamera se zaměřuje zejména na nášivku na bundě, na níž je vyobrazena malá liška. V následujících denních scénách vidíme Ilanu neustále oblečenou v džínové bundě s velkým obrázkem řvoucího modrého lva na zádech. Tyto obrazy vytvářejí syntagmatickou vazbu a názorně ilustrují vztahy v rodině: David je matčin oblíbený syn, zatímco Ilana je již skoro zcela samostatná a matčinu péči nepotřebuje, navíc je připravena bránit svou nezávislost.



záběry 16. a 17.



záběr 18.

c) V případě červené barvy může sloužit jako varování před hrozícím násilím. Několik minut před začátkem momentu poprav se v celém záběru objevují záblesky červených světel a také červené závěsy. V jedné recenzi, která byla ve své podstatě veskrze pochvalná, byla právě přítomnost záběrů samotné poprav, na kterou se režisér údajně nepřipravuje, autorem označena za jediný zápor. Pokud však bude věnována pozornost barevným prvkům ve filmu, dá se všimnout si, že červená barva, počínaje jejím prvním výskytem v okamžiku předání lístku, je ve filmu použita výhradně v souvislosti s probíhajícím či teprve hrozícím násilím. Režisér tak vlastně prostřednictvím znakového jazyka filmu naopak diváka připravuje na děsivou scénu. S tímto jazykem seznámil diváky již na začátku filmu. V důsledku toho je

další výskyt červené barvy v záběru (pozoruhodné je, že mezi momentem s předáním lístku a množstvím červených prvků před momentem s popravou se červená barva ve filmu vůbec neobjevuje!) syntagmatickou posloupností.



záběr 19.

2. Barvy (občas v kombinaci se světlem – viz předchozí kapitola) naznačují povahu probíhající scény:

a) Únosci předávají lístek s číslem. Lístek je celý krvavě-červený.



záběr 20.

b) Matka nutí Ilanu obléknout si šaty napůl ve žluté a napůl v modré barvě. Tento moment slouží k ilustraci matčiny touhy podřídit si dceru a proměnit ji ve vzor pilné manželky a matky. Je zde také vizuální prvek „omezeného prostoru“ nebo „nedostatku prostoru“: šaty jako by Ilanu „dusily“. Tento vizuální moment s dusícími šaty lze interpretovat jako syntagmatický záběr v rámci vizuálního prvku „gestikulace“. Matčina touha ovládat své děti se ve filmu neustále projevuje prostřednictvím kódu „tělesnosti/gestikulace“. V předposlední scéně, kdy David odmítá odejít s rodinou, ho mama Adina v návalu emocí příliš pevně obejmě a toto objetí vypadá, jako by ho dusila.



záběry 21. a 22.



záběr 23.

c) Scéna znásilnění. Tento záběr se opravdu vymyká ostatním. Nejenže je ze všech záběrů ve filmu nejčervenější, ale je také mezi záběry v interiéru pořízen z největší vzdálenosti. Ve skutečnosti v této scéně fungují zároveň všechny tři analyzované kódy. Tento záběr bude podrobněji rozebrán v závěrečné kapitole.



záběr 24.

3. Barvy slouží jako jakási ilustrace podstaty určité osoby, jako kdyby se „duše“ určité osobnosti ukazovala skrz tu či onou barvu.

a) Prostor dcery a prostor matky.



záběry 25. a 26.

b) David napůl matčin napůl nevěstin. Na konci filmu však se definitivně převléká do barvy své milované



záběry 27. a 28.

c) Táta chodí většinou v barvách své ženy, ale když promlouvá osobně s dcerou, se poprvé ukazuje skoro ve všem modrem. Divák se může domnívat, že modra je původně právě barvou táty, kterou se zřekl ve prospěch své ženy.



záběry 29. a 30.

Ve filmu lze tím pádem pozorovat zajímavý trend: většina mužských postav je ve větší či menší míře ovlivněna svými ženami. Toto pozorování potvrzují i interview. V jednom z nich byl Kantěmir Balagov dotázán, proč si on, kabardský chlapec, vybral pro svůj film příběh židovské dívky. V odpovědi režisér prozradil některé detaily ze své minulosti: jako mladý chodil s dívkou z židovské komunity v Nalčiku. V tomto období svého života si všiml, že v židovských rodinách často plní roli hlavy rodiny žena. Odrazem tohoto detailu ve svém filmu dokázal Kantěmir vytvořit dramatické napětí založené na konfrontaci dvou silných žen: matky a dcery. Tuto konfrontaci demonstruje také prostřednictvím kontrastu modré a žluté/okrové barvy, které znázorňují osobnost každé z žen.

5.3. Kód „Rám“

Standardní poměr stran většiny moderních filmů je 1 : 2,35. „Těsnota“ byla natočena v klasickém, dnes již v podstatě nepoužívaném formátu 1 : 1,33 (4:3) němých filmů. Podle Balagova mu to umožnilo maximálně soustředit syžet na subjektu, na člověku, „aby všechno působilo na diváka stísněně: světlo, zvuk, střih, aby uvnitř samotného záběru bylo těsno“.

Zajímavými vizuálními prvky záběru v tomto filmu jsou také různé trhliny, zlomy a rozdělení prostoru obrazovky na dvě poloviny. Zlom na obrazech Caspara Davida Friedricha, průkopníka romantické krajinomalby, však symbolizoval začátek něčeho nového. Tento zlom znamenal symbolickou zastávku na cestě ke znovuzrození.



Pátý element (1997). Standartní formát většiny současných filmů.



Těsnota (2017). Klasický formát.

Sémiotická schéma vizuálního elementu „rámu“ v „Těsnotě“ jakožto znaku podle Saussurova znakového modelu:

OZNAČUJÍCÍ:

- I. Přítomnost postavy v prostorách záběru, které ji rámují a vizuálně stlačují.
- II. Rozdělený nebo popraskaný prostor na obrazovce, trhliny.

OZNAČOVANÉ:

- I. Zahrnuje všechny pojmy stísněnosti, včetně osobního egoismu, a sevřenosti tradice, mentalit.
- II. Neshoda, spor, nesouhlas, konflikt, ale v jistý okamžik také vysvobození.

ZNAK:

I., II., Přítomnost označovaného skrz označující.

5.3.1. Jak funguje vizuální element „rám“ ve filmu „Těsnota“

1. Charakter prostoru, ve kterém se děj odehrává, napovídá o budoucím vývoji příběhu:

a) Tak vypadají úvodní záběry scény, v níž se o něco později hrdinka dozvídá od rodičů, že ji doslova prodali jejímu „budoucímu manželovi“, aby získali zbytek peněz na návrat domů jejího bratra Davida. Záběr spíš připomíná polocelek, tedy Ilana je v něm zobrazena z určité dálky. To vyvolává dojem, že interiéry domu jako by ji „chytly“, jako by v nich byla „uvězněna“. Dům, který je téměř celý (kromě Ilanina pokoje) vymalován v mateřských barvách, zde může působit jako metafora její vůle a záměrů.



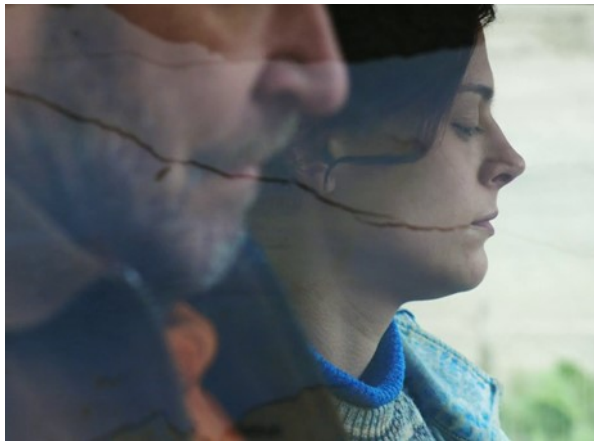
záběry 31., 32. a 33.

2. Povaha prostoru scény ukazuje podstatu této scény:

a) Návštěva starého muže, který v rámci „pomoci“ se sháněním peněz na Davidovo výkupné nabídne rodině odkoupení celého jejího podniku, čímž ji postaví na pokraj ekonomického přežití, vede k vyhocení napětí mezi matkou a dcerou. Ilana v duchu romantických postav nedokáže tolerovat tento nemorální postoj a hned při rozhovoru s chamtivým mužem ho zahanbí, že chce těžit z jejich neštěstí. Matka s prudkým pocitem hněvu agresivně vyveče Ilanu z místnosti, plácne ji po puse a obviní dceru z její hlouposti a neprozřetelnosti: „Kdybys mlčela, dal by nám víc peněz“.

Stojí za povšimnutí, že na začátku této scény dům starého lakomce aktivně zdůrazňuje jeho, mírně řečeno, nadprůměrné materiální poměry: jeho příbytek doslova překypuje takovými symboly luxusu na tehdejší dobu a region, jako jsou magnetofony a televize. Než začne promlouvat s rodinou, uvede je do své kanceláře, usadí se za stůl a pečlivě připravuje různé dokumenty, nasadí si brýle, z aktovky vytáhne pero, čímž dává všemožně najevo, že pro něj celý proces není ničím víc než standartní podnikovou záležitostí.

Hádka mezi matkou a dcerou se přenesla na ulici a pokračuje v ostřejších tónech. Rozzuřená matka vyčítá Ilaně její hrubost a narcismus a tvrdí, že se svým „kabard’anem“ nebude, protože: „není z tvého kmene“. V této hádce se Adina (matka) již nesnaží skrývat svůj záměr proměnit dceru v „normální“ ženu, tj. takovou, která plně dodržuje tradice a zvyky svého národa a stává se poddajnou manželkou svého muže. V průběhu tohoto konfliktu je na stěně za postavami vidět trhlina, která se táhne přes celou její šířku. Tato prasklina se o něco později zvětší a rozšíří se na dvě, odrážející se na tvářích postav skrze čelní sklo auta. Tento obraz se stává alegorickým odrazem narůstajícího rozkolu mezi matkou a dcerou, jejich rozdílů a protichůdných pohledů na život.



záběry 34., 35. a 36.

b) Hobbesova past pro tento příběh spočívá v násilí páchaném na Ilaně (touha násilně ji provdat za nemilovaného kluka), které pak páchá na svém milovaném příteli i na sobě. Ilana získává svou svobodu prostřednictvím fyzické bolesti.

Ve filmu jsou použity všechny tři základní elementy vizuální části filmu. Dusivou trapnost, nepohodlí a bolest situace zprostředkovává jak rám, tak barva a světlo.

Divák pozoruje dějící se ve vzdáleném rohu místnosti znásilnění skrz úzký průchod mezi skříní a stěnou. Kamera jako by z dálky neobratně pokukovala po postavách, zatímco ty jsou stísněné prostorem místnosti. Přesně tak, jak okolnosti stísní hlavní hrdinku. Tento záběr je pozoruhodný také tím, že ze všech záběrů ve filmu pořízených v interiéru je tento záběr snímán z největší vzdálenosti.

Druhým prvkem, který umocňuje dusivý účinek scény, je červená barva. Krvavě rudá barva

zaplavuje prakticky celý záběr. Nejedná se o červenou barvu bohyně lásky Afrodity, která symbolizuje lásku a romantiku. V této scéně není ani žádná romantika, rozhodně ani láska, i když postavy k sobě chovají milostní city. Mimochodem, Kantemir v tomto filmu nikdy nepoužívá červenou barvu jako barvu symbolizující vášnivý romantický cit. Červená v „Těsnotě“ je barva lístku s číslem, který únosci předají bezútešné matce. Je to barva osvětlení místnosti, když matka Ilaně oznamuje, že ji chtějí prodat za manžela, a získat tak část peněz na Davidovo výkupné. Podobně jsou osvětleny místnosti ve scéně vysílání skutečné popravky ruských vojáků. Červená je v tomto filmu výhradně barvou násilí.

Aby divák naplno pocítil stísnující bolest dané scény, přidává režisér úzký pruh světla, který osvětluje kousek od postav hrdinů, čímž ještě více zužuje plochu záběru. Úzké prostory rámuující postavy v tomto filmu jsou téměř ve sto procentech případů identifikátorem a symbolem stísnujících okolností.

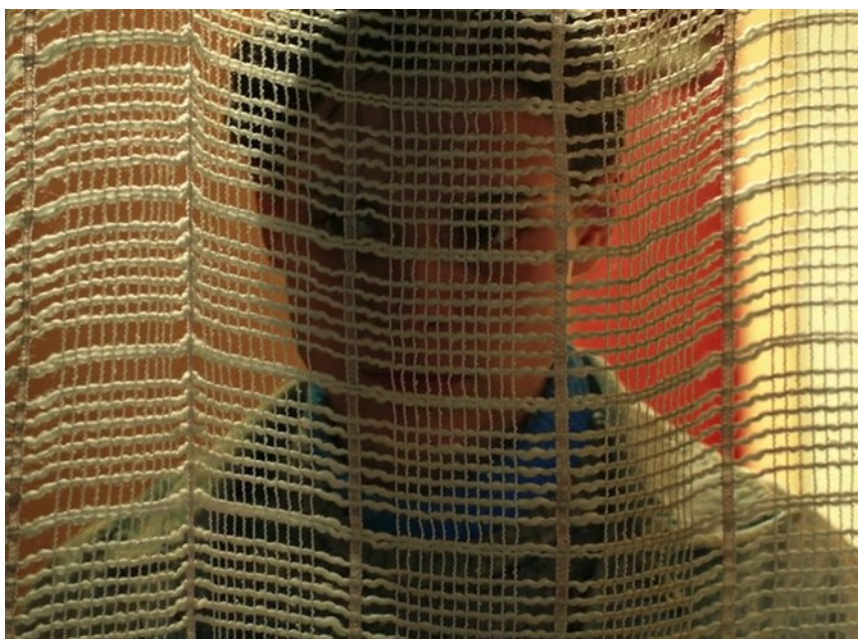
Vždy však existuje naděje. Ve druhé scéně filmu Ilana uniká z dusivých tradičních konvencí domu svých rodičů, kde se koná bratrova zasnubní oslava, ke svému milenci “špatné národnosti” právě úzkým prostorem – oknem. Přestože je noc, okno je v tomto záběru nejjasnějším zdrojem světla. Protože světlo režisér opakovaně používá ke zvýraznění skutečně důležitých detailů, podstaty a pravdy věcí, lze předpokládat, že jak ve scéně s oknem, tak ve scéně násilného sexu jsou přítomny světelné prvky jako symbol osvobození, nabytí nové kvality. Tím, že se hrdinka prodírá stísněným, úzkým, avšak jasným světlem ozářeným prostorem, získává skutečnou svobodu. Úzký pruh světla ve scéně znásilnění funguje nejen jako vizuální posílení efektu stísněnosti, ale také jako připomínka toho, proč se Ilana vystavuje takovým mukám: pro své vlastní osvobození. Také vzhledem k této poslední konotaci může červená barva nabývat nejen asociací s krví, ale také jako barva ohně, s očistou, se znovuzrozením v nové kvalitě, se změnou.



záběry 37. a 38.

3. Prostor slouží k vyjádření duševního rozpoložení postavy:

a) Do Ilanina domu přijíždí nechtěný, ale „rasově věrný“ budoucí manžel se svou rodinou, aby ucházel se o její ruku. Ilana se ve scéně objeví stojící za pletenými závěsy připomínajícími látkovou klec.



záběr 39.

b) Po hádce popsané v bodě 2a. Ilana utíká ke svému milenci Zalimovi a jeho přátelům na čerpací stanici, kde mezi obsluhováním příležitostných zákazníků se tito mladí muži odreagovávají tím, že si dopřávají alkohol a marihuanu, které nabízejí i Ilaně. Celá scéna je prodchnuta opojným oparem, mlhavým vědomím a snovým blouzněním v duchu Novalisovy romantické noci. Kde se, pokud ne ve snu, projevují všechny latentní impulsy, všechny myšlenky a touhy potlačené v období bdělosti. Právě v této atmosféře všeobecného zmatení myslí se Ilaně v podvědomí vybaví denní hádka s matkou, kdy se jí do cesty připele figurína. Televizní anténa rozděluje záběr na zónu matky (figuríny) a zónu dcery. Ilana, která v reálném životě není schopna reagovat na svou matku stejným způsobem, reaguje na figurínu v tomto „snu“ vyvolaném tetrahydrokanabinolem a fortifikovaným vínem. Dokonce reaguje ještě brutálnější způsobem, když figuríně zakryje ústa a několikrát s ní praští o nedalekou zeď. Znakem signalizujícím hrdinčin přetékající hněv je červená barva zaplavující celý prostor záběru. Jak se dalo tušit, záběry ze scény hádky a tyto záběry s figurínou jsou syntagmatické.



záběry 40., 41., 42. a 43.

6. Závěr

V dané bakalářské práci autorkou bylo pokoušeno o analýzu určitých komponentů stylu filmu Kantémira Balagova „Těsnota“. Uskutečněno to bylo pomocí sémiotické metody prizmatem vizuálních studií.

Autorka dospěla k tomu, že zvolené komponenty stylu fungují ve filmu jako vizuální stereotypy. A to tak, že zintenzivní záběr, ve kterém jsou přítomny. Čím je víc vizuálních stereotypů přítomno najednou, tím silnější bude celkový dojem ze scény. Proto jsou ve vrcholných scénách filmu (scéna znásilnění, scéna „přerodu“) přítomny všechny tři vizuální stereotypy. Tyto vizuální stereotypy filmu „Těsnota“ dosahují svého cíle (zintenzivnění) tím, že odvolávají na stereotypy zobrazení, které jsou přítomné v společném (evropském) kulturním obrazovém dědictví. Světlo, rám a barvy v „Těsnotě“ plní následující funkce: 1. Vyjadřují aktuální náladu postavy nebo scény. 2. Předvídají povahu následných scén, někdy fungující jako varování. 3. Ukazují divákovi skutečnou podstatu nějaké postavy.

Seznam literatury

- BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999.
- BARTHES, Roland. *Mytologie*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Dokořán, 2018.
- BAXANDALL, Michael. *Stíny a světlo: umění a vizuální zkušenost*. Brno: Barrister & Principal, 2003.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
- BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Od mýtu k logu*. V Praze: Herrmann, 1994.
- BOUZEK, Jan a Zdeněk KRATOCHVÍL. *Řeč umění a archaické filosofie*. Praha: Herrmann, 1995.
- BURKE, Peter. *Italská renesance: kultura a společnost v Itálii*. Praha: Mladá fronta, 1996.
- CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Film*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.
- DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. Praha: Sloart, 2005.
- DOORMAN, Maarten. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008.
- DUBY, Georges. *Věk katedrál: umění a společnost 980-1420*. Praha: Argo, 2002.
- FLOSS, Pavel. *Proměny vědění*. Praha: Mladá fronta, 1987.
- FRANCASTEL, Pierre. *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*. Brno: Barrister & Principal, 2003.
- FRIEDBERG, Anne. *The virtual window : from Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.; London : The Mit Press, 2006.
- FURET, François, ed. *Člověk romantismu a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev*. Přeložil Jan DOSTAL. Hranice: Fabula, 2004.
- GVOŽDIAK, Vít. *Základy sémiotiky 1*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014.

- GUREVIČ, Aron Jakovlevič. *Kategorie středověké kultury*. Praha: MF, 1978.
- HÁJEK, Václav. *Na hraně všednosti: eseje o vizuální kultuře*. Praha: FHS UK, 2022.
- HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny: viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020.
- KITSON, Michael. *Barok a rokoko*. Praha : Artia, 1972.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.
- PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Vyd. 2., rev. Přeložil Lubomír KONEČNÝ. Praha: Malvern, 2013.
- PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013.
- PASTOUREAU, Michel. *Red: The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- PASTOUREAU, Michel. *Yellow: the history of a color*. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- PLATÓN. *Ústava*. Šesté, opravené vydání. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2017.
- RIEGL, Alois. *The Origins of Baroque art in Rome*. Los Angeles : Getty Research Institute, 2010,
- SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Praha: Paseka, 1999.
- SMITH, Ian Haydn. *Stručný příběh filmu: kapesní průvodce klíčovými žánry, filmy, náměty a technikami*. Přeložili Jan PODZIMEK, Dina PODZIMKOVÁ. Praha: Grada, 2021.
- STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009.
- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIČ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011.
- TOMA, Rolf, ed. *Baroko: architektura, plastika, malířství*. Praha: Slovart, 1999.

On-line zdroje

DOLIN, Anton. «Теснота» Кантемира Балагова: ученик Сокурова снял фильм о еврейской семье на Кавказе в 1990-е И покориł Канны! *Meduza* [online]. 25.05.2017, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://meduza.io/feature/2017/05/25/tesnota-kantemira-balagova-uchenik-sokurova-snyal-film-o-evreyskoy-semie-na-kavkaze-v-1990-e>.

KOVALEV, Petr. Кантемир Балагов представил на фестивале в Канне свой дебютный фильм "Теснота". *TACC* [online]. 25.05.2017, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://tass.ru/kultura/4282929>.

Lascaux Cave - Grotte de Lascaux. *Don's Maps*. Resources for the study of Palaeolithic / Paleolithic European, Russian, Ukrainian and Australian Archaeology / Archeology [online]. 03.02.2023, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://www.donsmaps.com/lascaux.html>.

MURPHET, Julian. John Cage and 4'33. *Australian humanities review* [online]. 2022 (70), s. 112. [cit. 2023-06-05]. Dostupné z: <https://web-s-ebSCOhost-com.ezproxy.is.cuni.cz/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=b7714fb4-79d1-45b6-b576-58477c9f0eef%40redis>.

PAVAN, Benoit. Tesnota (Closeness), meeting with Kantemir Balagov. *FESTIVAL DE CANNES*. OFFICIAL SELECTION [online]. 24.05.2017, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://www.festival-cannes.com/en/2017/tesnota-closeness-meeting-with-kantemir-balagov/>.

SUSSMAN, Herbert. THE PERFECT MEDIUM: PHOTOGRAPHY AND THE OCCULT. *Victorian Literature and Culture* [online]. 2007, Vol.35 (1), ss.338-343. [cit. 2023-06-05]. Dostupné z: <https://www-jstor-org.ezproxy.is.cuni.cz/stable/40347140?sid=primo>.

TESNOTA CLOSENESS: A FILM BY KANTEMIR BALAGOV. *Official selection*. UN CERTAIN REGARD. Festival du Cannes [online]. [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: https://encodeur.movidone.com/getimage/bYMIIQsFLHWOAcMh3EC_JOQhwS_qC_BrH7nMexWxV0wkJC35QxarTMoL9GkrSKK4fDGQgkUiBsgNO5cmByYh4dZwkDdWpBX0EdrEhiwsi4EAjIOoaEqr2cA_S2DRJdRLF_jXwnfCy8Zp3kpBELs4Hxg5JzvJ1G_TvQaqAZyaQv54MyeEjNBzI08UWT2nD0--wf5Jl-OmIE6RerrmzRGh2tWJ.

On-line videa

Vdud', Jurij. *Балагов / Kantemir Balagov's big interview*, 00:56:30. 11. 6. 2019 [cit. 13. 5. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=glbSMIBhY30&t=3841s>.

Seznam použitých obrázků

Erik Bulatov: Svoboda, 2015.

Caravaggio: Růžencová madona, 1606/1607.

Čtverce v Lascaux.

Carl Gustav Carus: View of Dresden at sunset, 1822.

Caspar David Friedrich: Tramonto (fratelli), 1830 -1835.

Josef Čapek: Modrá noc (detail), 1933-37.

Marca Chagalla: Milenci s půlměsícem, 1910-20.

Nicolas Poussin: Autoportrét, 1650.

Otto Gutfreund: Úzkost, 1911-1912.

Raffael: Sixtinská madona, 1512.

Rembrandt: Umělec v ateliéru, kolem 1627.

Vasilij Kandinskij: Fuga, 1914.

Villard de Honnecourt: Album kreseb a náčrtů, asi 1230.

Vincent van Gogh: Před branami věčnosti, 1890.

Vyobrazení lidských rukou na stěnách v jeskyni Cueva de las Manos.

Willem van Haecht: Apelles maluje portrét Campaspy, kolem 1630.

Seznam citovaných audiovizuálních děl

Pátý element [film]. Režie Luc BESSON. Velké Británie a Francie: Columbia Pictures, 1997.

Těsnota [film]. Režie Kantěmir BALAGOV. Rusko: „Пример интонации“ (Nadace Alexandra Sokurova), Lenfilm, 2017.

Vysoká dívka [film]. Režie Kantěmir BALAGOV. Rusko: Non-Stop Production, 2019.