

**Mlyn a kríž:**  
**transformácia výtvarného diela do filmového obrazu**

Jakub Valášek

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2017/2018

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Jakub Valášek**

Osobní číslo: **K14200**

Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:  
Mlýn a Kříž: transformace výtvarného díla do filmového obrazu**

**2. Praktická část:  
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,  
délka minimálně 10 min., režie**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část:

**Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.**

**Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.**

**Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.**

### 2. Praktická část: Výstupní dílo:

**a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.**

**b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.**

**c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.**

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování.  
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování  
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

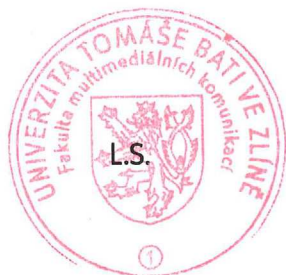
Seznam odborné literatury:

**Chroma: a book of colour – Derek Jarman**  
**Derek Jarman's Garden Derek Jarman**  
**Poetry of picture Jean Epstein**  
**Constructivism in Film – Vlada Petric**  
**Conjuring the Moving Image – Lech Majewski**  
**Metaphysics – Lech Majewski**  
**The Cinema of Sergei Parajanov – James Steffen**  
**Writing with Light – Vittorio Storaro**  
**Tajemství obrazu a jazyk umění – Gombrich**  
**Metódy a formy interpretácie výtvarného diela a ich využitie v procese výtvarnej edukácie – Renáta Pondelíková**

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**  
Ateliér Audiovize  
Vedoucí praktické části: **MgA. Petr Babinec**  
Ateliér Audiovize  
Datum zadání bakalářské práce: **4. prosince 2017**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **9. května 2018**

Ve Zlíně dne 4. prosince 2017

  
doc. Mgr. Irena Armutidisová  
děkanka



  
MgA. Jiří Mynařík  
vedoucí ateliéru

# PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby 1);
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 2);
- podle § 60 3) odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 3) odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně .....

.....  
Jméno, příjmení, podpis

---

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich části, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, jíž se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Cieľom práce je predstaviť metódy interpretácie výtvarného umenia do podoby filmového obrazu.

Definovať rozdiely, ktoré determinujú obe tieto médiá a analyzovať jeden zo spôsobov ich zlúčenia do celistvého umeleckého diela prostredníctvom jedného, konkrétneho filmu.

Konečná práca bude slúžiť ako príručka, či inšpirácia budúcim tvorcom pri ich objavovaní nových možností uchopenia filmového média.

*Kľúčové slová: maľba, farba, kompozícia, perspektíva, symbolika, poetika, Brueghel,*

## **ABSTRAKT**

The aim of this work is to present different methods of interpretation of fine art in the form of movie image.

Also to define the differences, that determine both of these media and to analyze one of the ways of their merging into one piece of art through one particular film.

The final work will serve as a guide or as an inspiration to future creators in their discovering of new possibilities in cinematography

*Key words: painting, fine art, color, composition, perspective, symbolism, poetics, Brueghel*

Týmto by som chcel veľmi poďakovať môjmu vedúcemu bakalárskej práce  
**Mgr. art. Júliusovi Liebenbergerovi, ArtD.**  
za odborné vedenie, veľkú trpezlivosť a pochopenie počas jej tvorby

Prehlasujem, že odovzdaná verzia bakalárskej práce a verzia elektronická nahraná do IS/STAG sú totožné.

# OBSAH

ÚVOD.....	7
I. TEORETICKÁ ČASŤ .....	8
1. Rozdiely v percepcii výtvarného umenia a kinematografie .....	9
1.1 Výrazové prostriedky výtvarného umenia a kinematografie.....	9
1.1.1 Definícia najzákladnejších prvkov výtvarného jazyka.....	10
1.1.2 Definícia najzákladnejších prvkov filmového jazyka.....	15
1.2 Percepcia obrazu.....	17
1.2.1 Percepcia výtvarného umenia.....	17
1.2.2 Percepcia filmového obrazu.....	18
2. Pieter Bruegel st.....	19
2.1 Život a tvorba.....	21
2.1.1 Spoločensko - politická situácia.....	24
2.1.2 Inšpirácia a technika tvorby.....	27
II. PRAKTICKÁ ČASŤ .....	31
3. Mlyn a kríž - Analýza.....	32
3.1 Scenáristický koncept a konštrukcia filmu.....	34
3.1.1 Zámer a ciele filmu.....	36
3.1.2 Postavy a štruktúra príbehu.....	38
3.2 Formálna stránka filmu.....	44
3.2.1 Vizualný koncept filmu.....	45
3.2.2 Postprodukčné efekty a práca s výtvarnou predlohou.....	48
3.2.3 Zvuková zložka.....	50
ZÁVER.....	51
Zoznam literárnych prameňov a publikácií .....	52
Zoznam citovaných výtvarných obrazov:.....	53
Zoznam citovaných filmov.....	53



## ÚVOD

Výtvarné umenie je s umením filmovým veľmi úzko prepojené. Vzhľadom na to, že je filmové umenie mladšie, väčšina výrazových prostriedkov vizuálnej zložky filmu vychádza zo stáročnej tradície a skúseností výtvarného umenia z hľadiska vnímania diváka.

Výtvarné umenie však nevytvára iba predlohu využitia výtvarných postupov pri vizualizácii filmu, ale mnoho výtvarných diel slúži ako priama predloha filmovej scény z hľadiska kompozície, perspektívy, farebnej harmónie, či sú priamo zahrnuté do filmového obrazu ako súčasť kompozície. Takýto objekt môže tvoriť kompozičný doplnok, byť nositeľom informácie či dotvárať psychológiu postáv.

V tejto práci by som sa však chcel posunúť ešte ďalej a preskúmať možnosti hlbšieho prepojenia výtvarného umenia s kinematografiou skrz jeho vizuálne poňatie, scénaristickú konštrukciu, a prácu s celkovým konceptom filmového média vzhľadom na percepciu obrazu.

V doterajšej histórii kinematografie najviac posunul prácu s týmito prvkami film *Mlyn a kríž* od poľského režiséra Lecha Majewského, ktorý vznikol ako poetické nahliadnutie do obrazu Pietra Brueghela staršieho - *Nesenie kríža*.

Túto prácu preto venujem podrobnejšej analýze práve tohto filmu s prihliadnutím na jeho prácu z výtvarnou predlohou.

V teoretickej časti tejto práce najprv definujem konkrétne pojmy a výrazové prostriedky, s ktorými budem v ďalšom texte pracovať a načrtnem základné rozdiely v diváckej percepcii vo výtvarnom umení a kinematografii.

Ďalej uvediem čitateľa do tvorby Pietra Brueghela staršieho, čo je podstatné pre porozumenie prostriedkom, ktoré Majewski zvolil pri realizácii filmu.

V praktickej časti sa budem venovať samotnej analýze filmu z hľadiska scénaristickej stavby a zvoleného formálneho poňatia.

Pri písaní tejto práce som pracoval z viacerými zdrojmi, ale v asi najväčšej miere sa jednalo o text Jan Jíleka, ktorý tému výtvarného umenia v kinematografii rozpracoval v rozsiahlej dizertačnej práci. Ďalej som pracoval s textami režiséra Lecha Majewského, ktoré sú hodnotným zdrojom inšpirácie pre ďalších filmových tvorcov.

## **I. TEORETICKÁ ČASŤ**

## 1. ROZDIELY V PERCEPCII VÝTVARNÉHO UMENIA A KINEMATOGRAFIE

V začiatku tejto práce, by som rád zhrnul základné prvky výtvarného jazyka a filmového jazyka, ktoré budú kľúčové pre pochopenie a následnú analýzu ako výtvarných, tak filmových diel.

### 1.1 Výrazové prostriedky výtvarného umenia a kinematografie

Výtvarný a filmový jazyk, podobne ako je tomu u verbálneho dorozumievania, je súbor znakov, slúžiaci na zdieľanie určitej informácie, myšlienky, emócie. Umelecké dielo je práve obohatené ešte o rovnu emočného prežívania, ktoré sa mu autor prostredníctvom týchto prvkov snaží sprostredkovať.

V následnej analýze praktického uplatnenia využívania týchto prvkov, bude kladený dôraz práve na rôznorodosť a mnohočetnosť využívania týchto prvkov vo výtvarnom a filmovom obraze vzhľadom na rozdielnosť v diváckej percepcii.

*„Výtvarný jazyk tvorí súbor špecifických, v spoločenskom kultúrnom povedomí relatívne stabilizovaných pravidiel nadväzovania medzi znakmi vo výtvarnom umeleckom diele.*

*Výtvarný jazyk odráža stav výtvarného umenia v určitej konkrétnej historickej situácii.“<sup>1</sup>*

K poslednej vete tejto definície sa budem v neskorších kapitolách tejto práce opätovne vracat' pravé s ohľadom na historický kontext v ktorom sa umelecké dielo nachádza, a z neho vyplývajúce konkrétne vyjadrovacie prvky, ako je dobová symbolika, či vyjadrovací kánon a následné využívanie týchto prvkov v reinterpretácii výtvarného diela vo filmovom obraze.

Na základe definície v diele Metódy a formy interpretácie výtvarného diela a ich využitie v procese výtvarnej edukácie od Renáty Pondelíkovej, je možné prvky výtvarného jazyka rozdeliť na **základné stavebné (výrazové) prvky výtvarného jazyka: línia, škrvna a hmota**, využívané hlavne v kresbe, maľbe a sochárstve, a **základné vyjadrovacie prvky: tvar, svetlo, farba, materiál**, ktoré majú schopnosť meniť svoje kvality a vstupujú do vzťahov so základnými stavenými prvkami.<sup>2</sup>

*„Základné vyjadrovacie prvky vstupujú do kvalitatívnych vzťahov: tvarových, svetelných, farebných a povrchových. Môžu vytvárať kontrasty, ak sú na opačných póloch alebo harmónie, ak sa približujú.*

*Kvantitatívne vzťahy sa môžu uskutočňovať množovaním elementov, princípmi organizácie (kompozičnými princípmi) – spôsobom usporiadania elementov – priestor a jeho organizáciu, rytmus, rovnováhu, symetriu, napätie, pohyb a dynamiku, konštrukciu, mierku a proporcionalitu“<sup>3</sup>*

### 1.1.1 Definícia najzákladnejších prvkov výtvarného jazyka

#### Bod –

Malý útvar v obraze, tvoriaci základný prvok obrazu. Koncentruje pozornosť pozorovateľa. Dva nezávislé body v obraze vytvárajú vzájomné napätie a dochádza tvorbe rytmických vzťahov. Tri body vymedzujú plochu a skupina štyroch a viac bodov tvorí ohraničenú plochu. 4

#### Línia –

Usporiadanie obrazových bodov do jednoliateho prvku tvorí líniu. Línia môže byť priamka alebo krivka. Ohraničenie objektu líniou sa nazýva kontúra. Orientácia línií vytvára konkrétnu emóciu v obraze (vertikálna línia má vitálny charakter, evokuje dojem rastu, horizontálna naopak pokoj a stabilitu, šikmá línia emočné napätie, dyagonála dynamiku)

Ostrá oproti oboj línií, tvorí zas rozdiel medzi racionalitou a emocionalitou. 5

#### Plocha -

Vyjadruje dvojrozmerné zobrazenie priestoru. Je úzko spojená z ohraničením priestoru líniami, pričom môže byť ohraničená jasne a pravidelne alebo nejasne a nepravidelne (škrvny) tvrdo, či mätko.

V súvislosti z priestorom rozlišujeme vnútorné a vonkajšie plochy, rovinné či zakrivené. Plocha je úzko spätá rovnako s farbou, kde jej veľkosť má vplyv na pôsobenie farby v priestore.

#### Objem -

Je vzťah telesa k trojrozmernému priestoru. Priestorový objem je možné chápať kvantitatívne aj kvalitatívne.

Význam objemu z ohľadom na trojrozmerný priestor naberá veľký význam práve vo filmovom umení.



Tvorba Františka Kupku je jedným z príkladov používania ohraničených dvojrozmerných farebných plôch, využívajúcich kalitatívny (či kplementárny) farebný kontrast na vytvorenie ilúzie trojrozmerného a hlavne dynamického priestoru. (obr. 1)

**Tvar –**

Je syntézou predchádzajúcich prvkou(bod, línia, plocha) pričom je im však nadradený. Rozlišujeme jeho konceptuálny obsah a expresívne symbolický obsah. Na našom vnímaní tvaru majú tiež podiel plasticita a hlavne symetricita, ktorá dáva tvaru emočný náboj. 6

**Teleso -**

Je spojenie tvaru a objemu v trojrozmernom priestore.

V dvojrozmernom zobrazení (ako je maľba či film) sa na zobrazenie telies využívajú iluzívne prostriedky.

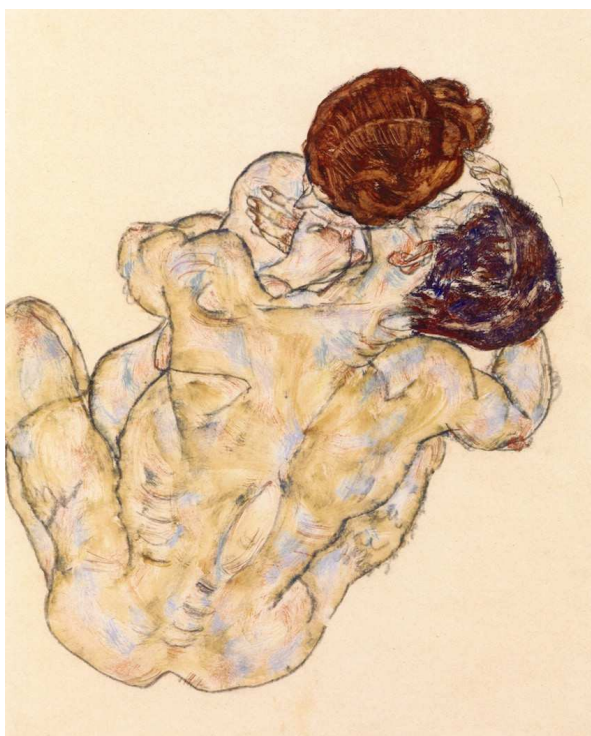
**Priestor -**

Vnímanie priestoru súvisí z vnímaním perspektívy, na ktorú sa taktiež využívajú iluzívne prostriedky. Filmové médium má k dispozícii ešte ďalší prostriedok na vytvorenie ilúzie priestoru a to pohyb kamery.

**Kompozícia -**

Zoskupenie a usporiadanie objektov a tvarou v priestore. V prípade výtvarného umenia sa bude jednať o dvojrozmerný priestor s ilúziou trojrozmerného, zatiaľ čo pri filmovom zobrazení sa jedná o umiestnenie objektívu v trojrozmernom priestore s dvojrozmernou percepciou, ktorú je možné dynamicky meniť. Vo výtvarnom umení bývajú obrazové prvky radené na základe ich vzťahu ku stredu kompozície(kompozícia na horizontálu, vertikálu či diagonálu)

V kompozícii vstupujú prvky obrazu do vzťahov : proporcia, miera, mierka, kontrast, rytmus, veľkosť a tvar

**Figúra -**

Jedná sa o tvar v kompozícii obrazu, pre človeka na základe predchádzajúcich skúseností jasne identifikovateľný.

Figúra je jedným z dominantných prvkov v kompozícii obrazu ako výtvarného, tak filmového jazyka.

Jedná sa často o nositeľa významu.

Egon Schielle sa preslávil svojím netradičným (a v mnohých prípadoch na terajšiu dobu kontroverzným) poňatím tvaru ľudskej figúry. (obr.2)

## Farba -

Určený výsek farebného spektra, ktorý pozorovateľ vďaka svojim biologickým a fyziologickým schopnostiam interpretuje ako farbu.

Farba má rovnako ako vo výtvarnom umení, aj vo filmovom niekoľko uplatnení. R. Pondelíková vo svojej práci interpretuje J.Kulka a psychológiu umení, kde je uplatnenie farby rozdelené podľa významu na:

- *vecná charakteristika – „farby nesú informačný obsah“*
- *emotívny význam – „psychofyziologická povaha farieb“*
- *asociačný význam – „väzba na konkrétne predmety“*
- *symbolický význam – „v spojení s asociačným kontextom“*
- *výtvarná hodnota – „farba je významným estetickým fenoménom, ktorý môže byť nezávislý od asociácie“<sup>7</sup>*

Od ranného stredoveku až po obdobie renesancie mala farba vo výtvarnom umení takmer výlučne symbolický význam. Bol presne definovaný umelecký kánon, ktorý pripájal k jednotlivým farbám ich duchovný aspekt. Týmto šablónami sa riadila nie len farebná zložka obrazu, ale aj kompozícia a perspektívne riešenie obrazu. Mnoho umelcov v období renesancie začalo experimentovať z novými možnosťami miešania a kombinácie farieb.

Vďaka otvorenému obchodu s východnými krajinami, bola v tomto období taktiež značne obohatená farebná paleta európskeho výtvarného umenia. Bola stanovená nová formálna šablóna, ktorá využívala vecnú charakteristiku farieb emotívny význam. Táto pretrvala až do obdobia impresionizmu, kedy práca z farbou ako estetickým a emotívnym prvkom objavila nový rozmer - *impresia momentu*. V ďalšom umení 20-teho storočia sa naopak pracoval s farbou hlavne ako z nositeľom výtvarnej hodnoty. Vznikali nové, expresívne farebné vyjadrenia.

V oblasti filmového umenia nemalo využívanie farby takúto turbulentnú evolúciu. Prvé farebné filmy boli výlučne odkázané na filmový materiál, ktorí mal svoje farebné špecifiká. Prvotná bola snaha dosiahnuť čo najvernejšie farebné podanie. Prikláňalo sa k štandardným farebným riešeniam vychádzajúc z renesancie a romantizmu. V ďalších obdobiach však už tvorcovia začali pracovať z farbou, na základe jej emotívneho významu a psychológie postáv. Používanie farieb malo hlbší význam, ktorý pracoval z podvedomím diváckym vnímaním.

V súčasnosti je mnoho farebných riešení v kinematografii, úzko naviazané na ich predlohu vo výtvarnom umení, odkazujúc pri tom na asociáciu konkrétneho obdobia v histórii.

## Perspektíva -

Je to vytvorenie iluzívneho dojmu trojrozmerného priestoru na dvojrozmernej ploche, využívajú pri tom divákovi skúsenosť s reálnym trojrozmerným vnímaním okolia.

Rozlišujeme niekoľko perspektívnych riešení:

Interpozícia – jedny z najstarších foriem perspektívy, ktorá spočíva v elementárnom pravidle, kde bližšie objekty zakrývajú v reálnom svete tie vzdialenejšie.

Výška vo vizuálnom poli – Objekty umiestnené v zadnej časti priestoru sú zobrazené vyššie, než objekty umiestnené v prednej časti i obrazového poľa  
*„Výška vo vizuálnom poli tak môže byť u filmového obrazu ovplyvnená predovšetkým pozíciou kamery vzhľadom ku geografickej rovine priestoru<sup>8</sup> tohto obrazu a ďalej tak uhлом kamery.“<sup>9</sup>*

Relatívna veľkosť – Veľkosť zobrazených objektov je determinovaná faktormi prostredia v ktorom sa objekt nachádza. Textúrny gradien vychádza z relatívnej veľkosti, kde predmety vzdialenejšie od pozorovateľa sa javia ako menšie a hustejšie komponované.

Lineárna perspektíva – Pravidlo, kde sa všetky línie obrazu zbiehajú v úbežníku na horizonte.

Vzdušná perspektíva – Vychádza z predpokladu, že vzdialenejšie objekty sú vo fyzikálnom svete menej zreteľné či už vo svojej farbe, alebo vo svojich kontúrach.<sup>10</sup>



Príklad využitia interpozície a výšky vo vizuálnom poli. (obr.3)



Výrez hore zobrazuje využitie vzdušnej perspektívy: modrastý nádech, slabý kontrast, desaturácia farieb. (obr.4)

8 - Termínom geografická rovina filmového obrazu sa rozumie rovina paralelná s terénom a horizontom zobrazenia filmového priestoru (týka sa geografie snímaného priestoru), ktorá je kolmá nie len k rovine okienka (rovinou filmového plátna) ale tiež rovinou hĺbky (rovinou reprezentovaných hĺbkových predmetov, prechádzajúcich kolmo „skrz“ plátno)

8-10 - JÍLEK, Jan. Výtvarný obraz zahrnutý do filmového obrazu: Typologie zahrnutí na základě konstruktivistické teorie prostorové percepcie Str. 82-83, 94

obr.3 - BOSCH, Hieronymus. Záhrada rozkoší: Detail, viz.str 53

obr.4 - REMBRANDT, van Rijn. Krajinka z mostom, viz.str 53



Caravaggio patrí dodnes medzi najväčších majstrov práce zo svetlom. Narozdiel od svojich maliarskych kolegov a terajších umleckých štandardov, využíval namiesto mäkkého sfumáta naopak ostré, kontrastné svetlo pochádzajúce z jedného zdroja, podtrhujúc tak expresivitu a atmosféru. (obr.5)

### Svetlo -

Svetlo je jedným z najdôležitejších prvkov ako vo výtvarnom, tak vo filmovom zobrazení. Je hlavným činiteľom pri modelovaní tvarov, mení plasticitu obrazu, podporuje kontrast, tvorí a transformuje tieň, vyvoláva atmosféru či podporuje výraz farby.<sup>11</sup>

Zdroj svetla môže byť prirodzený (slnko) alebo umelý (žiarovka, televízor...)

Tak ako sa výtvarné umenie snaží napodobniť a zachytiť na plátno prirodzenú hru svetla a tieňov, tak sa filmový tvorcovia snažia pomocou umelých zdrojov svetla znovu vytvoriť odpozorovaný svetelný model či atmosféru, a preniesť ich tak na filmové plátno.

<sup>11</sup> - PONDELÍKOVÁ, Renáta. Metódy a formy interpretácie výtvarného diela a ich využitie v procese výtvarnej edukácie, Str. 11  
obr.5 - CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. Volanie sv. Matúša, viz.str. 53

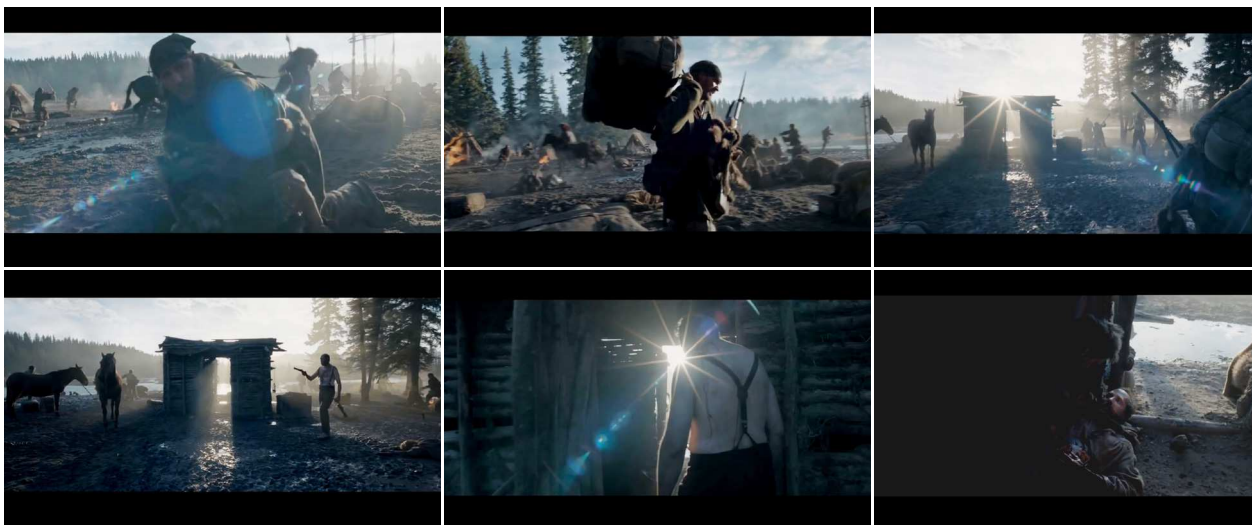


### 1.1.2 Definícia najzákladnejších prvkov filmového jazyka

Hoci sa v tejto práci vo väčšej miere zameriavam na využitie vizuálnych prostriedkov výtvarného umenia pri filmovej tvorbe, nie je možné opomenúť vyjadrovacie prostriedky filmového jazyka, ktoré výtvarné umenie nemá k dispozícii a ktoré mu umožňujú aj pomocou ďalších prostriedkov reinterpretovať emóciu výtvarného obrazu.

#### Pohyb kamery –

Pohyb môže byť *horizontálny* či *vertikálny* s pevným centrálnym ložiskom (švenk), môže sa jednať o nájazd či odjazd od objektu, a to s pevnou či dynamickou zmenou rakurzu kamery. Rovnako je možné využiť „ručnú kameru“ ktorá dáva obrazu opäť iný, emočný charakter.



Hľadáček kamery vedie divákovu pozornosť, určujúc, na čo sa má v danú chvíľu zameriavať. Kamera svojím putovaním po mizanscéne rozpráva príbeh (obr.6)

#### Akomodácie -

Prechod pozornosti od jedného objektu k druhému.

Vo výtvarnom umení má nad ňou plnú kontrolu pozorovateľ, zatiaľ čo vo filmovom umení preberá funkciu oka hľadáček kamery.

#### Mizanscéna -

Umiestnenie objektov a osôb v scéne.

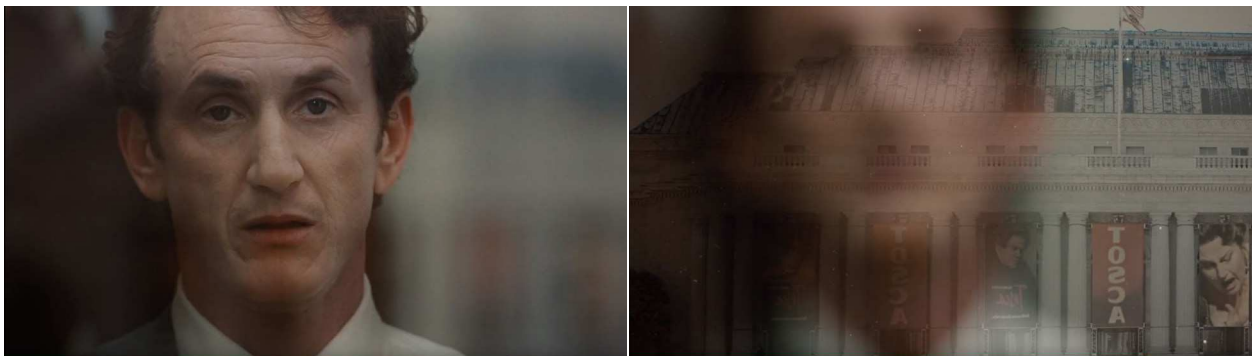
Pohyb osôb po scéne (úzko súvisí z pohybom kamery a z vnútrozáberovým strihom)

### Ohnisková vzdialenosť-

Ohnisková vzdialenosť objektívu, ktorá vďaka rozdielnemu perspektívnemu skresleniu, šírke výseku zo scény a rozličnej rýchlosti pohybu objektov v scéne vytvára rozdielny emočný náboj obrazu.

### Hĺbka ostrosti -

Úzko súvisí z ohniskovou vzdialenosťou objektívu. Vytvára výsek reality na základe ostrosti zobrazovaného objektu.



Práca z hĺbkou ostrosti dáva (narozdiel od výtvarného umenia) filmovým tvorcom do rúk nový nástroj vizuálneho rozprávania.

V kinematografii tak je možné kontrolovať priestor, vedenie divákovej pozornosti, interpretovanie informácií hneď v niekoľkých rozmeroch.(obr.7)

### Strih -

Základný stavebný prvok filmu. Úzko súvisí z temporytmom a filmovým časom.

V súvislosti s návaznosťou na výtvarné umenie je dôležitý hlavn vnútrozáberový strih, ktorý je tvorený v rámci jedného záberu.

### Zvuk -

Asi najväčší rozdiel medzi rečou filmového a výtvarného umenia je možnosť filmu využívať zvuk ako jeden z vyjadrovacích prostriedkov.

Zvuk obohacuje obraz o ďalšiu dimenziu vnímania, a umožňuje tak evokovať v divákovi pocity ktoré skrz vizuálnu zložku nie sú možné.

V analýzach filmov reinterpretujúcich výtvarné dielo sa budem zameriavať tiež na prácu zo zvukovou zložkou, ktorá bude dokonale reflektovať autorove vnímanie pôvodného obrazu na základe zvukových asociácií.

## 1.2 Percepcia obrazu

„Bez svetla by nebolo umenia, rovnako ako bez oka, ktoré je schopné na neho reagovať“<sup>15</sup>

V druhej kapitole tejto prác sa pokúsím v stručnosti rozvinúť a definovať termín ľudskej vizuálnej percepcie z hľadiska fyziologického, psychologického, filozofického a spoločenského, opierajúc sa pritom o prácu Jana Jílka, ktorý vizuálnu percepciu považoval za ťažiskový bod pri definovaní podobnosti v zdelovacích prostriedkoch výtvarného a filmového umenia.

„Termín percepcia sa viaže k prostriedkom, ktorých prostredníctvom sa informácie získané činnosťou zmyslových orgánov transformujú do vnemu objektov, udalostí, zvukov, chutí apod. Percepcia definuje náš vzťah s okolím, naše vnímanie sveta, orientáciu v ňom, zásadne definuje celú našu existenciu.“<sup>12</sup>

„Dokonca aj v maliarstve, najstatickejšom zo všetkých umení, je možné hovoriť o skladobnom kompozičnom princípe, o vnútrozáberovom strihu, ktorý organizuje divákovu pozornosť, orientuje jeho vnímanie určitým smerom, núti ho pociťovať pohyb a takmer ho reálne vidieť. Maliarstvo už dávno došlo k časovému sujetovému výtvarnému podaniu – k rozprávaniu. Od prostej koexistencie a konfrontácie udalostí rôznej doby na ploche (paralelný strih), až po riešenie najzložitejších časopriestorových úloh s detailným vypracovaním deja vnútri záberu.“<sup>13</sup>

### 1.2.1 Percepcia výtvarného umenia

Vychádzajúc z definícií Jíleka odkazujúceho sa na amerického psychológa Jamesa Jaroma Gibsona a jeho dielo *The Ecological Approach to Visual Perception*, je možné charakterizovať štyri základné prvky percepcie výtvarného obrazu:

Vzdialený objekt – Objekt existujúci vo fyzikálnom svete, disponujúci dvojrozmernou plochou, ktorá je primárnym nositeľom vizuálnej informácie.

Informačné médium – Je prostredníkom medzi vizuálnym objektom a zmyslovým receptorom pozorovateľa (odrazené svetlo, rozptýlené svetlo v miestnosti)

Proximálna stimulácia – moment, kedy vizuálna informácia príde do kontaktu z receptormi vnímateľa

Percepčný objekt – obraz vznikajúci na sietnici, ktorý sa pomocou nervových spojov dostáva do mozgu pozorovateľa<sup>14</sup>

Výtvarné umenie je statické, jeho pozorovateľ nie je ovplyvnený rozmerom času. Všetky informácie má pred sebou v jedinom momente, a je jeho vedomou aj podvedomou vôľou, ako dlho a akým spôsobom ich bude čítať. (obr.8)



12, 14 JÍLEK, Jan. Výtvarný obraz zahrnutý do filmového obrazu: Typologie zahrnutí na základě konstruktivistické teorie prostorové percepcie, Str. 18 a 22

13 ŠVEC, Štefan. Gramatika filmového jazyka: Výklad základných pojmov, str.15

obr.8 - JARMUSCH, Jim. Limits of control , viz. str.53

### 1.2.2 Percepcia filmového obrazu

*„Film je séria nehybných obrazov, ktoré sa premietajú na projekčnú plochu tak rýchlo, že vytvárajú dojem kontinuálneho pohybu pre kohokoľvek, kto túto projekčnú plochu pozoruje“<sup>15</sup>*

Hoci je percepcia výtvarného a filmového obrazu v mnohom zhodná (zostáva ohraničený vzdialený objekt, informačné médium sa líši v zdroji svetla tvoriaceho projekciu obrazu) jedným z najzákladnejších rozdielov vo vnímaní sa týka práve momentu proximálnej stimulácie, kedy dochádza k sérii expozícií sietnice, pričom základným predpokladom plynulej percepcie obrazu vychádza z predpokladu zotrvačnosti videnia.(persistencia)

Tá zabezpečuje, že sme schopní nevnímať pauzy medzi jednotlivými políčkami a obraz vnímame ako jednoliaty, ucelený vizuálny tok.

Na dojme plynulého pohybu sa podieľajú dva procesy: **Stieranie** a **Fí-efekt**.

*„Zatiaľ čo u výtvarného obrazu je trojrozmerný výtvarný obraz s reprezentatívnou dvojrozmernou plochou plátna vnímaný v štádiu percepčného objektu súčasne ako dvojrozmerný aj ako trojrozmerný, u obrazu filmového sa prakticky neobjavujú diskrepancie medzi 2D a 3D u vzdialeného ani u percepčného objektu.*

*Výtvarný obraz funguje vo fyzikálnom svete jako trojrozmerný objekt a súčasne a jako dvojrozmerné plátno uprostred rámu. Filmový obraz sa vo fyzikálnom svete (ako vzdialený objekt) reprezentuje iba ako dvojrozmerné plátno na ktoré sú premietané filmové obrazy“<sup>16</sup>*



Film, ako dynamické médium podáva informácie na ploche času.

Divákove vedomie je vedené a manipulované v snahe prerozprávať dej a vykresáť v ňom emócie.

Vďaka využívaniu rôznych hľadísk skrz ktoré divák na scénu nahliada je film je oveľa subjektívnejší než výtvarné umenie.(obr.9)

<sup>15,16</sup> JÍLEK, Jan. Výtvarný obraz zahrnutý do filmového obrazu: Typologie zahrnutí na základě konstruktivistické teorie prostorové percepcie, Str. 26-27

Obr.9 KURZEL, Justin. Macbeth , viz. str.53

## 2. PIETER BRUEGHEL Starší

„Maľoval oveľa viac, než je možné z jeho obrazov na prvý pohľad rozoznať.

Všetky práce nášho Brueghela vždy hovoria viac než ukazujú“<sup>17</sup>



obr.10

V tejto časti práce sa budem venovať samotnému Pietrovi Brueghelovi staršiemu, a hlbšie rozoberať jeho tvorbu hlavne z hľadiska spoločenskej situácie ktorú reflektovala.

Mám zato, že pravé skrz lepšie pochopenie jeho diela je možné porozumieť metodikám a postupom, ktoré musel Majewski vyvinúť aby mohol plnohodnotne preniesť Brueghelove vnímanie reality do filmového obrazu.

Táto časť práce bude mať oveľa osobnejší charakter, čo sa odrazí aj na formulácii textu.

Práve teraz totiž nastáva moment, kedy dochádza k prelínaniu medzi vedeckou prácou a umeleckou tvorbou, ktorá nemá jasne a exaktne definované pravidlá ale pracuje z abstraktnou, duchovnou stránkou ľudskej bytosti.

obr.11



17 Abraham Ortelius, Brueghelov nejlepší přítel ; ARTMUSEUM. Pieter Bruegel starší. Artmuseum.cz, viz.str.52

obr.10 - BRUEGHEL, Pieter, the elder. Maliar a kupec, viz.str. 53

obr.11 - BRUEGHEL, Pieter, the elder. Lesná krajinka z mlynom, viz.str. 53

Nebudem zachádzať do prílišných podrobností, ale posnažím sa vytvoriť krátku, ucelenú príručku či sprievodcu do mysle Pietra Brueghela.

Tá síce, podobne ako príručka cestovateľská, neposkytuje plnohodnotný obraz o určitej krajine pre ktorej skutočné pochopenie je v nej treba stráviť mesiace, roky a niekedy aj celý život.

Pretože až vtedy by bolo možné skutočne splynúť s duchom miesta. Ale ktorá naopak poskytuje cestovateľovi nevyhnutné množstvo informácií, aby v neznámom, tajomnom svete nezblúdil.

Koniec koncov, skutočne podrobná analýza Brueghelovej tvorby by vyžadovala knižnú štúdiu, oveľa väčšieho rozsahu, než je univerzitná práca.

Ani tá by však nedokázala zďaleka obsiahnuť to, čosi tak jemné a neuchopiteľné, čo divák cíti dívajúc sa na niektoré z jeho majstrovských diel



Včelári patria k jednej z najznámejších Brueghelových rytín. V každej z jeho prác je možné vidieť mimoriadnu remeselnú zručnosť a precíznosť (obr.12)

## 2.1 Život a tvorba



Najvýznamnejšie obrazy Bruegelovej tvorby sú momentálne vystavené v umelecko-historickom múzeu vo Viedni a tvoria tak jednu z najväčších kolekcí jeho tvorby. Práve v tomto múzeu strávil, podľa vlastných slov, Lech Majewsky nesmierného množstvo času študovaním jeho obrazov. Záverečná scéna filmu Mlyn a Kríž taktiež končí na tomto mieste.(obr.13)

Na začiatku by som rad stručne zhrnul fakty, ktoré patria do základov všeobecných znalostí histórie výtvarného umenia, a pre mnohých čitateľov tohto textu sú tak dôverné známe.

Pieter Brueghel starší bol Flámsky maliar žijúci v rozmedzí rokov 1525-1569.

Presný dátum jeho narodenia nie je možné určiť s istotou, podobne ako mnohé fakty z jeho života zostávajú pre nedochovalosť dokumentačných materiálov nejasné, a zahŕňujú tak jeho osobu pod rúško tajomstva.

Celé jeho dielo vzniklo v rozmedzí len asi dvanástich rokov.

Brueghel žil v dobe, kedy sa v oblasti maliarskeho umenia a architektúry už objavovali mená individuálnych umelcov, ktoré v predchádzajúcich obdobiach neboli považované za dôležité pretože umelec bol chápaný ako služobník Boží a jeho tvorba tak vedená božou rukou.

Ďalší vplyv na predchádzajúcu anonymitu umelcov mal tiež fakt, že sa jednalo poväčšine o kolektívnu tvorbu viacerých umelcov spadajúcich pod konkrétny cech.

System cechu existoval stále, no tentoraz mali svoje individuálne špecifiká.

Brueghel žil v modernej spoločnosti, kedy umelec už nebol úplne odkázaný na šablónovitú a striktnu dogmaticky danú formu výtvarného diela, ale kedy mal možnosť slobodnejšie uplatniť svoju kreativitu, čím zároveň získal aj čiastočnú slobodu vo využívaní tvorby na kritické reflektovanie spoločenskej a sociálnej situácie danej doby. A Brueghel toho využíval.

Samozrejme nehovorím o kritike v pojmání dnešného umenia 21. storočia, kedy sa kritika stáva oveľa ostrejšou, priamejšou a často-krát plnou cynizmu.

Mysel stredovekého človeka bola iná, rapídne sa odlišovala od mysle súčasného umelca. Niekedy je to veľmi ťažko predstaviteľné aké vytvára rozdiely chápani reality a času prostredie, v ktorom sa človek nachádza.

Sám som žil v prostredí mimo modernú civilizáciu, ktoré v mnohých ohľadoch nebolo vzdialené realite bežného stredovekého človeka.



Obraz parafrázujúci slepca ktorý vedie slepých, patrí k forme jemnejšej karikatúry. Brueghel mal veľmi špecifický rukopis v zobrazovaní ľudských tvári a emócií, pričom je z toho poznať spôsob akým nahliadal na ľudí a svet. (obr.14)



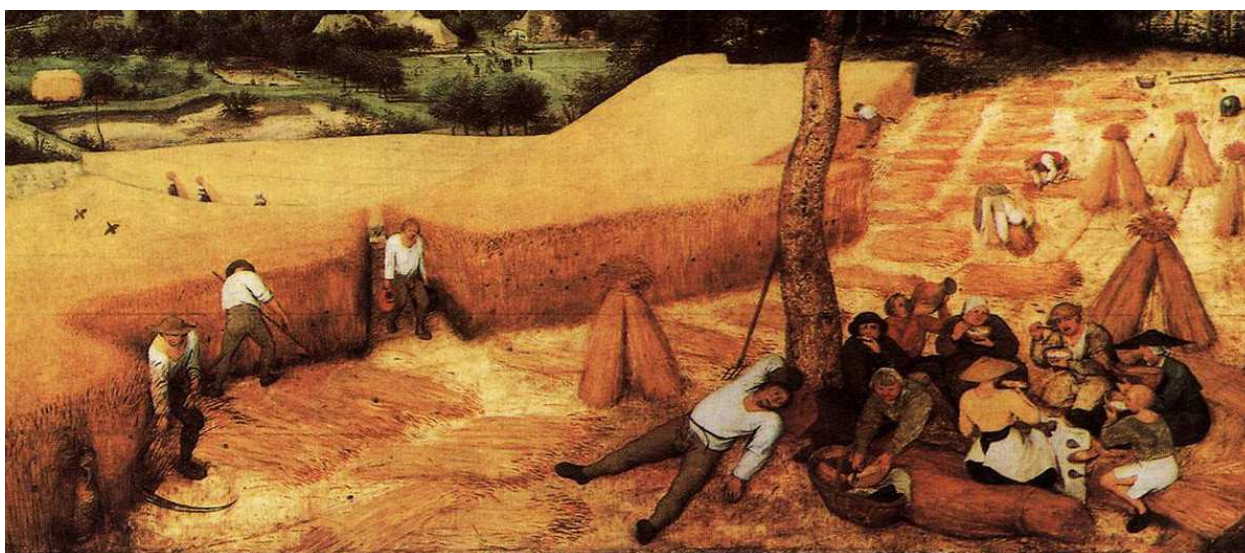
Či už sa jedná o výrazné pomalšie tempo života, kedy je možné naplno, na vlastnom tele vnímať kolobehy prírody a vychutnávať drobné momenty či radosti, ktoré sa pre súčasného človeka stávajú málo vzrušujúce a nedôležité.

Až po rozdielny systém hodnôt, silnú naviazanosť na duchovno a náboženstvo a z toho vyplývajúcu orientáciu na posmrtný život pričom aktuálny, pozemský život bol až na druhom mieste.

Možno práve toto boli faktory, ktoré mali vplyv aj na Brueghela, a ktoré je potreba brať v úvahu pre pochopenia jeho tvorby.

Brueghel mal totiž veľmi špecifickú predstavu o štruktúre sveta, ktorú skrz symboliku prenášal do svojich malieb.

Hoci sa spočiatku venoval viac krajinomaľbe (kde sa nejednalo o krajinomaľbu v modernom slova zmysle), neskôr prechádzal k civilnejším motívom bežných ľudí pri práci, aby si napokon vytvoril vlastný, osobitý svet plný symboliky, ktorý patril spolu s Hieronymom Boschom k veľkej inšpirácii pre neskoršie umelecké hnutia v dvadsiatom storočí.



Život stredovekého človeka plynul prirodzene s rytmom prírody. (obr.15)

A práve tento jeho svet sa snaží podrobnejšie priblížiť divákovi film *Mlyn a kríž*, ktorý rozoberá obraz Brueghelovej neskoršej tvorby, a v ktorom bola uplatnená celá jeho symbolika a techniky ktoré tak dlho rozvíjal.

Rovnako je v ňom priblížený aj jeho osobný život.

V roku 1563 sa oženil s Máriou Coecke van Aelstovou, s ktorou mal dvoch synov: Jana Brueghela a Pietra Brueghela Mladšieho. Tí pokračovali v otcovom remesle a stali sa taktiež významnými maliarmi. Vo filme sú zobrazovaní ešte ako mali chlapi, ale o tom v neskorších kapitolách.

### 2.1.1 Spoločensko-politická situácia

Tu by som rád plynulo naviazal na úvod do Brueghelovej tvorby, pretože, ako som písal, jeho maľby boli do veľkej miery spoločensky kritické čo sa prejavilo pravé v jeho neskoršej tvorbe.

Brueghel sa nachádzal v celku turbulentnej dobe (samozrejme v relatívnom ponímaní, kedy je potrebné na danú dobu uplatňovať iné mierky než na súčasnosť, hoci určité sociálne modely sú platné dodnes).

Hoci obdobie renesancie bolo plne pozitívnych zmien v podobe osvety v oblastiach vedy, filozofie a celkového chápania reality, ruka v ruke s náboženskými reformami sa niesli aj nepokoje a politická nestabilita.<sup>18</sup>

Podobne ako v iných európskych krajinách 16. storočia, bola aktuálne najhorúcejšou témou konflikt medzi katolíckou cirkvou a protestantmi. Protestanti (s podporou Villiama I.) sa zo všetkých síl usilovali o nezávislosť a náboženskú reformu pre celé Nizozemsko, zatiaľ čo konzervatívne južné provincie zostávali verné Španielskej vláde.

Španielska vláda tvrdo trestala obyvateľov, ktorí sa prikláňajú k protestantizmu. Mnohí boli označení za kacírov a následne reprezentatívne brutálnym spôsobom pripravení o život.

Popravy mali jasné pravidlá. Muži boli poväčšine sťatí mečom a ženy pochovávané zaživa

Z druhého pohľadu zas veľa z týchto protestantov boli extrémisti, ktorí podnecovali veľmi násilné reformy, sprevádzané taktiež útokmi na obyvateľov a vandalizmom na katolíckych kostoloch.



Antverpy v súčasnosti  
(obr.15)

18 V roku 1556 nastúpil na holandský trón Filip II. Habsburský, syn Karola V. , ktorý však čoskoro Holandsko opustil a usídlil sa v Madride. Regentkou Holandsko sa potom stala jeho nevlastná sestra Margareta Parmská, ktorej sa však nijako nedarilo zastaviť nepokoje poddaných. Filip teda v roku 1567 do Holandska vyslal 60 tisíc vojakov vedených vojvodom z Alby. Margareta Parmská bola potom nútená zo svojej pozície odstúpiť a vojvoda z Alby následne odsúdil na smrť viac ako osem tisíc poddaných.



Mapa  
Antwerp z  
roku 1572  
(obr.16)

Práve uprostred tejto krajiny na pokraji vojnového konfliktu sa nachádzal Pieter, sledujúc šialenstvo, ktoré v ľuďoch vyvolával nacionalizmus a náboženský fanatizmus.

Rovnako ako nespravodlivé trestanie nevinných občanov a politické bezprávie, ktoré sa nieslo ruka v ruku spolu s nastoľovaním nových poriadkov v štátnom zriadení. Poznanie historického kontextu, v ktorom Brueghel tvoril, je dôležité pre porozumenie jeho symbolike.

Tohto si bol vedomý aj Majewski, preto takú veľkú časť filmového spracovania Mlyn a kríž venuje práve vysvetleniu spoločenských pomerov, a zúfalej krivdy, ktorú na občanoch páchala terajšia španielska vláda.

Ako som už písal, Brueghelova tvorba začala mať kriticko-parodický charakter až v jeho neskoršom období.

Jeden z dôvodov bol práve strach zo španielskej vlády, ktorá kruto trestala akékoľvek prejavy nesúhlasu.

Pieter dokonca pred svojou smrťou prikázal svojej manželke zničiť všetky maľby, ktoré by mohli mať kompromitujúci obsah, a ohroziť tak jeho rodinu. Zo strachu sa tak umelci uchýľovali k šifrovaniu do symbolov a metafor. Podobným spôsobom pracoval aj Brueghel.

„Diela Pietra Brueghela st. obsahujú spravidla dva myšlienkové plány a dve posolstvá, ktoré sú vzájomne úzko späté.

Na jednej strane to je radosť z pestrého zovňajšku sveta, z odhaľovania pútavých i komických podrobností.

Na druhej strane nabádajú k premýšľaniu tým, ako konfrontuje ľudské osudy a jednanie (podľa vtedajšieho presvedčenia mal mať obraz dva ciele – potešenie a úžitok). Stále viac sa obracal k nerestným javom, ktoré zobrazoval formou podobenstva so silne moralizujúcou tendenciou.

Všetky obrazy znázorňujú a hodnotia svet a sú strhujúcim podobenstvom o ľudskej povahe a údelu. Sú prekvapivo moderné a pretvárajú vtedajšiu hierarchiu hodnôt.

V biblických obrazoch sa často zaoberal myšlienkou nezmyselného a hriešneho ľudského správania. Spájal človeka s prírodou, životnými podmienkami a sledoval zhovievavo i kriticky ľudské konanie v najrôznejších situáciách a podobách.

Zamýšľa sa nad úbohosťou, smiešnosťou a tragickou komédiou ľudského bytia.

Jeho názor akoby ustupoval do pozadia pred presvedčivosťou toho, čo spodobňuje.

Komické výjavy zo života sú dôkladne premyslené. Každému jeho obrazu sa môžeme zároveň smiať i nad ním filozofovať.“<sup>19</sup>

Cesta k tomuto spôsobu vyjadrenia viedla skrz jeho skoršie grafické alegórie na biblické témy.

Tieto alegórie mali mať rovnako výchovný, ako aj zábavný charakter, podobne ako je tomu dnes u komixov, karikatúr či kreslených vtipov.

Tento čierny humor a nadsázku preniesol aj do svojich oveľa zložitejších, neuveriteľne komplexných malieb a vytvoril tak svoj špecifický štýl vyjadrenia, ktorý v jednom momente ľudstvo trpko kritizoval, ale zároveň sa nad nim aj láskavo pousmial.



Triumpf smrti alegoricky zobrazuje hrôzy vojen v Brueghelovej dobe (obr.17)

19 NEUMANN, Jaromír. Pieter Bruegel, viz.str.48

### 2.1.2 Inšpirácia a technika tvorby

„ Tí maliari, ktorí maľujú vznešene stvorenia na vrchole životných síl, hľadajú, ako by svoj model prikrášlili nejakým prvkom šarmu a elegancie. Ale tento prvok potom hyzdí celý obraz, a maliar sa tak následné vzdáva ozajstnému ideálu krásy.“<sup>20</sup>

Brueghel už od mala mal pravdepodobne dosť jasno, akým smerom sa chce v živote uberať.

Už vo svojich mladíckych rokoch sa presťahoval do dobového kozmopolitného mesta Antverp, kde sa stal žiakom Pieter Coecke van Aelsta (ktorého dcerou bola práve Mária Coecke van Aelst, budúca Brueghelova manželka)

Aj napriek tomu, že vyrastal v jednom z najväčších európskych miest tej doby (opäť sa jedná o relatívny pojem, mesto malo v tej dobe okolo 100 tisíc obyvateľov), Pietra to ťahalo viac k prírodným témam.

Jeho plátna vypĺňali prírodné scenérie, v ktorých sa neustále zdokonaľoval, a ktoré sa stali charakteristickým znakom jeho ďalšej tvorby.

Možno práve učarovanie krajinárstvom ho viedlo k rozhodnutiu vydať sa v roku 1552 na tri roky dlhú cestu skrz Taliansko.

V Brueghelovej tvorbe je neustále prítomne prepojenie človeka z prírodou okolo.

Jeho séria obrazov patriacich do neskoršej tvorby, zahrňujúce aj napríklad obraz lovcov v snehu (viz obr.18), zobrazuje bežných obyvateľov vidieka neďaleko Antverp v rôznych ročných obdobiach. Jednalo sa o prvý takýto umelecky počin, zachycujúci prírodu ako živú, neustále sa meniacu bytosť.



Vľavo je možné vidieť jednu z najznámejších malieb zo série Brueghelových krajíniek - Lovci v snehu. (obr.18)

20 - ARTMUSEUM. Pieter Bruegel starší. Artmuseum.cz, viz.str.48

obr.18 -BRUEGHEL, Pieter, the elder. Lovci v snehu, viz.str. 53

Koleso alebo kruh, ako symbol neustáleho kolobehu života a smrti, kolobehu prírodných javov, sa stalo jedným z hlavných znakov Brueghelovej symboliky.

Dokonca aj skupiny ľudí v jeho maľbách sú mnohokrát zoskupené v kruhu, alebo sa pohybujú v kruhu.

V Makroštruktúre jeho plátna tak je možné dešifrovať začiatok aj koniec maľby, ktorý nadväzuje znova na začiatok a tak neustále dookola. Jeho maľba sa tak stáva malým ekosystémom, vlastným malým svetom uzavretým sám do seba.

Keď píšem o inšpirácii Pietra Brueghela st., nesmiem v žiadnom prípade opomenúť jeho priamu naviazanosť na tvorbu Heronyma Boscha, ktorý bol pre neho veľkým vzorom.

Hororová, bizarná a morbídna verzia reality v Boschových maľbách, sa nezmazateľne otlačila aj do Brueghelovej tvorby. Jeho obraz: Triumf Smrti(1572) priamo odkazuje na Boschovu tvorbu.



Pád anjelov patrí k ďalším Brueghelovým maľbám, v ktorých je neošriepiteľne vidno jeho priamu inšpiráciu a obdiv k tvorbe Heronyma Boscha. Brueghel sa stal v určitých aspektoch pokračovateľom jeho vizuálneho konceptu, ktorému však vo svojej neskoršej tvorbe dal nový, hlbší rozmer. (obr.19)

Brueghel mal svoju preferovanú farebnú paletu, ktorú uplatňoval vo svojich obrazoch.

Väčšinou sa jednalo o variácie komplementárnych farieb ako napríklad červená a oranžová v opozícii k modrej a zelenej.

Do toho sa pridávala ešte zemitá hnedá. Táto kombinácia patrila k jeho obľúbeným a bola použitá aj v jeho obraze Nesenie kríža.

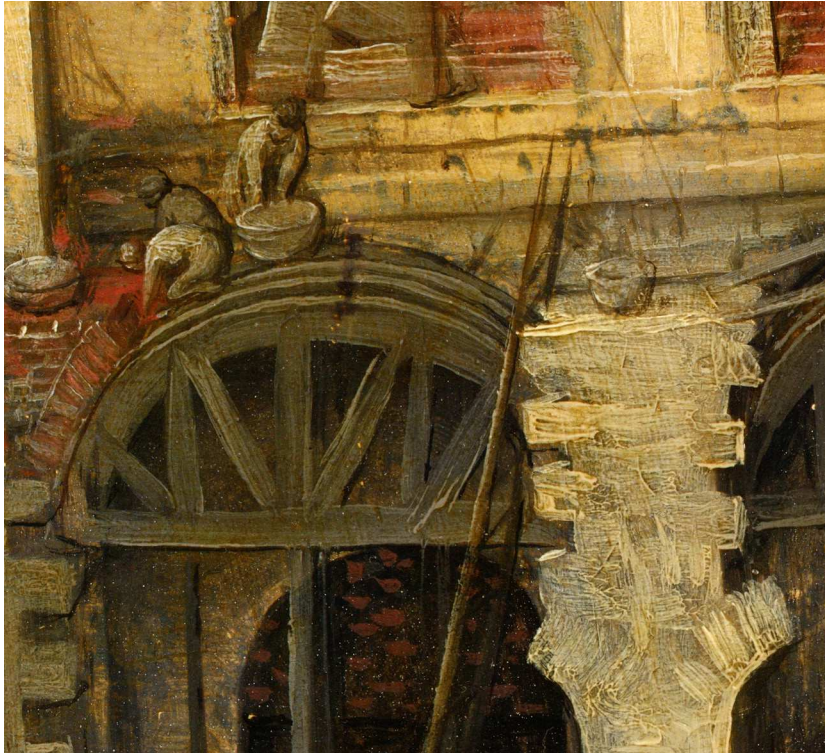
Majewski takto mohol vo vizuálnom stvárnení jeho filmového spracovania naplno využiť Brueghelove špecifiká vo farebnej škále jeho obrazov, čo bolo jedným z trikov ako pretransformovať výtvarné dielo do filmu.

Okrem farebnej škály, Brueghel priniesol do maliarstva inováciu v technike maľovania.



V krajinke doplnenej o biblický motív úteku do Egypta, je možné vidieť väčšinu z Bruegelových základných techník práce s textúrnym gradienom, farebnými kontrastmi a typickú škálu s ktorou pracoval. Brueghel zobrazoval Flámsku krajinu veľmi špecifickým spôsobom, a práve jej prenesenie do filmového obrazu patrilo medzi najväčšie výzvy s ktorými sa musel Lech Majewski pri tvorbe filmu vysporiadať.

Na tomto obraze vidíme aj jeho typickú prácu z perspektívou a výškou vo vizuálnom poli.  
(obr.20)



Na detaile babylonskej veže je možné vidieť, akým spôsobom Brueghel pracoval pri kombinovaní a nanášaní farieb, prácu zo svetelnými kontrastami a detailami obrazu. (obr.21)

*“ Flámski maliari vytvárali priestorovú hĺbku pomocou nanášania lazúry.*

*Pieter Brueghel st. vytváral priestorový efekt pomocou farby, a to modifikáciou jej hustoty.*

*Zistil, že pokiaľ nanesie farbu v tenkej vrstve ľahkými dotykmi štetca, pôsobí maľba kludným dojmom a vznikne jemná krajinomaľba.*

*Pri nanesení farby v hrubej vrstve to dodá obrazu expresivitu. Farba sa stala zjednocujúcim prvkom Brueghelových diel.*

*Často vytváral miniatúrnu drobnomaľbu vedľa voľných ťahov širokým štetcom.*

*Starobylosť jeho výtvarných prejavov bola zámerným archaizovaním, premysleným využívaním starých foriem k novému účinku.“<sup>21</sup>*

Ďalším špecifickým prvkom Brueghelových malieb je nadhľad z „vtácej“ perspektívy, ktorú používal vo väčšine jeho obrazov.

Veľkosť a umiestnenie objektov v obraze však nezodpovedalo reálnym optickým pravidlám, ale Brueghel vyžíval výšku vo vizuálnom poli, aby mohol do kompozície vtisnúť čo najviac prvkov.

To bola unikátna kombinácia a spôsob zobrazovania. Patrílo to k jedným z hlavných dôvodov, prečo je Brueghel dodnes považovaný za jedného z najvýznamnejších Flámskych maliarov.

21 - NEUMANN, Jaromír. Pieter Bruegel. viz.str.52

obr.21 -BRUEGHEL, Pieter, the elder. Babylonská veža: detail , viz.str. 53



## **II. PRAKTICKÁ ČASŤ**

### 3. MLYN A KRÍŽ – ANALÝZA

Mnoho životopisných filmov o maliaroch vychádza z hĺbkovej analýzy ich diela, ich životných hodnôt, každodenných inšpirácie, technických postupov, spoločenského kontextu v ktorom sa nachádzajú. To sa snažia pretaviť aj do formálnej stránky filmu.

Mlyn a kríž však zašiel v tomto smere najďalej. Najďalej zo všetkých filmov toho typu, ktoré som mal kedy možnosť zhladať.

Nie som si istý, či je možné film definovať ako životopisný film Pietra Bruegela, úvahu nad jeho tvorbou, či ako a analýzu jedného obrazu.

Film rozoberá Nesenie kríža tak podrobne v mnohých rovinách výtvarných, filozofických a spoločenských, že zároveň je skrz tento film zreflektovaná celá Bruegelova životná tvorba, spôsob akým tvoril a z časti aj spôsob akým premýšľal.

Takáto miera hĺbkovej analýzy obrazu je z môjho pohľadu v kinematografii unikátna, a v určitom ohľade sa jedná o dokonalú syntézu výtvarného a filmového umenia z ktorej by mohli čerpať ďalší tvorcovia.



obr.22

Lech Majewski je momentálne jedným z najvýznamnejších a najviac oceňovaných súčasných poľských filmárov.

Poetika a mystika jeho filmov ich vyčlenila a spomedzi ostatnú kinematografiu, a jeho úspechy mu tak umožnili v ďalších dielach stále odvážnejšie experimentovať.

Vďaka týmto jeho kvalitám tak bolo umožnené vzniknúť filmu Mlyn a kríž, ktorého realizáciu označuje sám Majewski za najnáročnejšiu no zároveň najkrajšiu.

Prvotný impulz ktorý započal túto dlhú cestu, však pochádzal od amerického spisovateľa a filmového kritika Michaela Francis Gibsona, ktorý bol podobne ako Majewski fascinovaný Brueghelovou tvorbou. To ho viedlo k napísaniu knižnej eseje o tomto maliarovi a jednom z jeho obrazov. Ako Majewski sám uviedol v rozhovore, bol z nej tak nadšený, že sa rozhodol ju adaptovať do podoby filmového diela.

To však bol len začiatok dlhej a strastiplnej púte do stredovekého Flámska.

*„Som fascinovaný starým umením, obohacuje ma a núti premýšľať. Na rozdiel od umenia moderného, ktoré tak z duše nenávidím.*

*Skôr ste naozaj musel niečo dokázať, aby ste sa stal umelcom. Dnes filmy točí každý a navyše hrozne rýchlo.*

*Nemáte čas sa zastaviť, skúšať si rôzne varianty, ako to robil Bruegel a jemu podobní maliari.*

*Z obyčajného zátišia s jablkom a hroznom, alebo z dámy čítajúcu list, potom dokázali urobiť hru symbolov a vložiť do jedného obrazu treba štyri symbolické roviny naraz.*

*Pri pozornom čítaní, ktoré je ale dnes skôr výnimočné, to tam nájdete aj po všetkých tých rokoch.“<sup>21</sup>*



obr.23 -MAJEWSKI, Lech. The Mill and the cross , viz.str. 53

21 -VLASÁK, Zbyněk. Lech Majewski: O sedmi perspektívách. viz.str.52

### 3.1 Scenáristický koncept a konštrukcia filmu

Raz za mnou prišiel priateľ na návštevu a opýtal sa na obraz položený na stole.

*„Je to to Nesenie kríža“, vravím, „povedz mi či dokážeš nájsť Krista“.*

Dve a pol minútý ho nedokázal nájsť, až kým som mu ho neukázal.

Druhy raz ma navštívil iný priateľ, ktorému som položil rovnakú otázku.

Rukou naznačil uhlopriečky obrazu a do ich priesečníku položil prst a vraví:

*„Tu je...vieš, ja som študoval históriu umenia“<sup>22</sup>*

Kratučká historka, ktorú Gibson porozprával v jednom z rozhovorov o svojej knihe, mi prišla ako najpríznačnejšia pre začlenenie do úvodu tejto kapitoly.

Tento obraz je totiž veľmi náročné čítať bez predchádzajúcich znalosti v oblasti ranného renesančného umenia a spôsobu, akým Brueghel pracoval.

Gibson (ktorý spolupracoval aj na scenári filmu) a Majewski si boli plne vedomí tohto problému, aký môže nastať v komunikácii s divákom filmu ktorý pravé takýmito znalosťami nedisponuje.

Film sa tak z časti stáva analýzou obrazu, niekedy až explicitne vysvetľujúcou maliarske postupy ktoré Brueghel používal.

obr.24



22 - GIBSON, Michael. Art writer Michael Francis Gibson on Peter Bruegel, viz.str.49

obr.24 -MAJEWSKI, Lech. The Mill and the cross , viz.str. 49

Ďalším aspektom filmu *Mlyn a kríž*, kvôli ktorému vlastne vznikla celá táto práca, je spôsob akým Majewski pracoval z percepciou Brueghelových obrazov vo filmovom médiu

Najväčší rozdiel medzi maliarskym umením a kinematografiou z hľadiska percepcie pozostáva v samotnej podstate média.

Filmová kamera vedie divákove oko doslova „za ručičku“ skrz časový rozmer filmu, a vo veľkej miere mu určuje na čo má zamerať pozornosť.

Pre pochopenie renesančného výtvarného umenia a obzvlášť komplikovaných Brueghelových obrazov, je potrebné si samostatne predstaviť jednotlivé momenty filmu nachádzajúce sa na časovej osi a poukladať ich v bezčasovom priestore maliarskeho plátna.

To, čo divák vníma v rozsahu približne deväťdesiatich minút filmu, uvidí divák obrazu v jedinom ultimátnom momente.

Dokonalý nadhľad nadvedomia na dianie v realite, ktoré je inak vnímané skrz priezor individuálneho vedomia jednotlivca v čase.

Majewski tak použil naopak reverzný postup, kedy nadčasovému momentu obrazu dal skrz individuálneho mikropozorovateľa iluzívny dojem času.



Brueghel vo svojej tvorbe reflektoval dianie a svet okolo seba. V tomto filme zohráva úlohu akéhosi pozorovateľa, ktorý má však zároveň absolútnu moc nad celou filmovou realitou okolo seba.

Tú vytvára, transformuje a manipuluje s ňou.

(obr.25)

### 3.1.1 Zámer a ciele filmu

„Človek vo svojej najhlbšej kríze.

Tuto tému znázornil Brueghel na obraze a tak aj my v scénach filmu viackrát.

*Kristus padajúce pod krížom, Saul, ktorý padá z koňa, a Ikarov boj o život.*

*Tri motívy, ktoré vystihujú to isté. Všetci padli, a už nemohli ďalej.*

*Zaborili sa pod neznesiteľnou ťarchou do prachu zeme, klesli na samé, absolútne dno.*

*Hlbšie sa už padnúť nedá. Je to extrémna situácia.*

*Napriek tomu však musíme konštatovať, že tieto tri osobnosti - Ježiš, Pavol a Ikarus - sú symboly dynamiky smerom nahor. Smerom k životu.*

*To je skutočné, jedinečné a pozitívne posolstvo, ktoré chce Brueghel sprostredkovať.*

*Je možné, že si na dne, že trpíš, že si veľmi hlboko klesol, že si na konci.*

*Ale to ešte neznamená, že už je koniec.*

*Pozri sa hore, vzhliadni na týchto troch mužov, oni na tom boli oveľa horšie, a predsa zakúsili dynamiku smerom nahor, tú dynamiku sily života, zakúsili transcenciu ... „<sup>23</sup>*



Film vrcholí scénou ukrižovania krista. Majweski tak časovo posunul a dokončil motív, ktorý bol v pôvodnej maľbe zobrazený v procese, dokonale skrytý pred zrakmi divákov. (obr.26)

Tento film je mnohvrstevné dielo, ktoré podobne ako stredoveké výtvarné umenie počíta s premýšľavým divákom, ktorý sa k jednotlivým momentom bude opakovane vracat', vstrebávať ich a hľadať stále nové súvislosti snažiac sa o hlbšie porozumenie autorovho zámeru.

K tomu patrilo neodmysliteľne aj reflektovanie spoločenskej situácie, ktoré bolo neustále prítomné v Bruegelových maľbách.

Pre sledovanie tohto filmu nie je však potrebné mať akademické znalosti z európskej histórie. Cieľom tohto filmu, na rozdiel od iných filmov tohto typu, nie je podať realistický obraz o dianí v renesančnom Flámsku ale sprostredkovať subjektívny vnem skrz Bruegelove vedomie, ktorý bolo toho všetkého bezprostredným svedkom.

Spolu s tým aj myšlienky a filozofické postoje, ktoré boli prítomné v jeho maľbách a ktoré okrem reflexie Bruegelovej osobnosti dávali oveľa hlbší vľad do myslenia terajších ľudí než je možné vyčítať s ktorýchkoľvek historických prameňov.



obr.27



obr.28

Detail na Krista nesúceho kríž v pôvodnej maľbe. Má na sebe jednoduchú róbu a farebne splýva z ostatnými, bežnými obyvateľmi Flámska. Naopak, španielska inkvizícia v červených mundúroch je postavená do role rimanov ktorí ho týrajú, mučia a nakoniec popravia.

### 3.1.2 Postavy a štruktúra príbehu

Štruktúra Filmu je jasne definovaná už v prvom zábere, i keď môže na prvý pohľad pre bežného diváka súčasného filmu pôsobiť vcelku chaoticky.

Nesmierne množstvo postáv rozhodných v kompozícii, množstvo detailov v ktorých sa ťažko orientuje a celková divácka nerozhodnosť na čo sa skôr zamerať vyvoláva v pocity veľmi podobné prvému zahliadnutiu akéhokoľvek Bruegelovho obrazu.

Prvotný zaber filmu tak využíva ešte spôsob percepcie výtvarného umenia, podobne ako som o tom písal v úvode tejto kapitoly.

Práve z posadenie diváka do pozície pozorovateľa obrazu vychádza konštrukcia celého filmu ktorý bude nasledovať.

Film vychádza z predpokladu percepcie výtvarného diela a na nich stavia kosru celého filmu, ktorá pozostáva z drobných výsekov reality. Tie si pri pozorovaní obrazu vyberá sám divák, no tu mu ich predkladá autor filmu. Každý kúsok obrazu je zároveň rozvynutý a obohatený o vlastný mikropríbeh, dávajúci jednotlivé postavy do pozície akéhosi symbolu a tvoriaci tak celkovú mozaiku obrazu.



Film je zobrazený z niekoľkých rôznych perspektív, vychádzajúc pri tom z postáv či objektov na maľbe. Prvá kapitola filmu zobrazuje príbeh muža mučeného a popraveného španielskou inkvizíciou.

Koleso, nachádzajúce sa v pravej časti obrazu, predstavuje „strom smrti“ v opozitúre stromu života v ľavej časti obrazu. Postavu muža tak Majewský vytvoril, aby skrz neho mohol prerozprávvať kolobeh života a smrti, ktorý ohraničoval a tvoril koncept celej maľby. (obr.29-30)





Ďalšou, neustále prítomnou postavou okrem samotného Brueghela je jeho priateľ a obdivovateľ jeho tvorby Abraham Ortelius, ktorý s ním vedie rozpravu v ktorej predstaviť svoj vlastný pohľad na aktuálnu politickú situáciu, no zároveň skrz svoje otázky umožňuje divákovi nahliadnúť do spôsobu akým Brueghel myslel a tvoril.

Ich konverzácia je takmer jediným hovoreným slovom vo filme, a tvorí jeho tak jeho kostru.

Jedná sa o pomyselný rozhovor maliara a diváka pred rozpracovaným plátnom, akurát s tým rozdielom, že teraz sa obaja nachádzajú vo vnútri tohoto plátna.

(obr.31)

Druhý plán konštrukcie filmu tvorí proces Brueghelovej tvorby obrazu.

Po úvodnej titulkovej sekvencii (kde sú titulky dosadené do prázdneho náčrtníka) sa vraciame na začiatok, ešte pred vznik samotného obrazu.

Symbolicky je to zobrazené v práci s filmovým časom, kedy film začína skoro ráno keď sa všetko ešte len zobúdzá, podobne ako sa zobúdzá vedomie samotného Bruegela hľadajúceho inšpiráciu.

Zároveň je pomocou drobných indícií predznamenané schyľovanie sa k neblahému koncu filmu, ktorý bude zasadený do večera a následne noci.

Hmlisté, pochmúrne, ráno je v kontraste zo záverečnou scénou filmu.

Spolu z nahliadnutím do hĺbky jednotlivých postáv vo filme, je zároveň divák prenesený aj do ďalších prostredí, ktoré nie sú v pôvodnej maľbe viditeľné, no úzko s ňou súvisia a zároveň s nej vychádzajú. Jedná sa o akési rozšírenie maliarskeho plátna o väčšiu plochu, pričom rámovanie konečného obrazu ostáva zachované.

Zároveň sa dostávame sčasti aj do Bruegelovho súkromia, keď sa ocitáme v izbičke jeho chatrče, ktorá je súčasťou rozšíreného plátna a tým zároveň aj obrazu.

Deň začína, krajina je exponovaná a Brueghel sedí pred prázdny m plátnom. Nasleduje jeho pozorovanie okolia, ktoré je zároveň prvým náznakom spôsobu jeho tvorby.

Príchod jazdcov španielskej inkvizície pomaličky buduje napätie.

Tieto postavy majú hneď niekoľko funkcií. Sú výkonnou mocou cirkvi a zároveň v symbolickej rovine aj výkonnou mocou smrti, ktorá je v obraze aj vo filme všadeprítomná.

Zároveň reprezentujú spoločenskú situáciu tejto doby a v určitom aspekte aj samotnú tému tohto obrazu, filmu, a jednu z častých tém v ďalších Brueghelových obrazoch.

Sú oblečení v sýtej, okrovej červenej, rovnako ako je tomu v pôvodnom obraze.

Vo filme dokonale zachovaná symbolika farieb pôvodného diela, kedy na červené objekty ako prvé zameria divák svoju pozornosť.

Postava mlynára, ktorý ovláda božie mlyny a je zosobnením Božej moci, bola vytvorená Majewským.

Vychádza však práve z hlbokého pochopenia Brueghelovej tvorby a symboliky v jeho obrazoch. Mlyn, netradične a neprirodzene nasadený na ostrú, ihlanovitú skalú, skutočne reprezentoval božie mlyny rovnako ako kolobeh života, reprezentovaný všadeprítomnými motívmi kola či ľudí pohybujúcich sa v kruhu, ktoré je tiež častý motív v mnohých Bruegelových maľbách a druhou témou tohoto obrazu.

Úprimne si myslím, že táto postava je natoľko symbolická a hereckým výberom podmanivá, že by ju aj samotný Bruegel, keby žil, Majewskému schvaľoval.



Ďalšia perspektíva rozprávania, je sprostredkovaná skrz postavu mlynára. Je prítomný už od počiatku filmu, pripravujúc múku a skrz jeho perspektívu Božieho oka nahliadame na dej v krajine. Tento jeho skutočný význam vysvetľuje divákovi samotný Brueghel až neskorších kapitolách. Jedná sa o jednu z najdôležitejších postáv filmu, rovnako ako bol mlyn jedným z najdôležitejších symbolických objektov tejto a mnohých iných Brueghelových maľbách.

Postava matky Božej, je exponovaná pomocou postavy Brueghela. Vo filme je zobrazená v dvoch personifikáciách - ako mladá žena a manželka, z láskou sa starajúca o svoje malé deti, a ako staršia žena z bolesťou v tvári sledujúca utrpenie svojho syna.

Je postavená do role akéhosi pozorovateľa, ktorý nehodnotí, len mlčky trpí pri pohľade na ne-spravodlivosť a bolesť, ktoré si jej deti spôsobujú medzi sebou.



Ďalšou hlavnou postavou je Kristova matka, zobrazená v dvoch fázach života. Podľa historických prameňov Brughel využíval svoju manželku ako model pre pannu Máriu. Tak tomu bolo aj v prípade tohto obrazu, a presne tak je zobrazená aj vo filme. Ako mladá manželka, starostlivo a láskyplne vychovávajúca jeho synov.

V druhej časti filmu je zobrazená ako stará žena zlomená bolesťou, keď musí sledovať utrpenia a popravu svojho syna. Utrpenie, ktoré prežíva, nie je len symbolikou utrpenia panny Márie, ale stáva sa parafrázou neskutočného utrpenia žien tej doby, ktoré boli španielskou inkvizíciou neoprávnené a často veľmi kruto trestané.

Jej monológ je zároveň druhým hovoreným slovom vo filme. (obr.33-36)

Úzke prepojenie obrazovej zložky filmu s pôvodnou výtvarnou predlohou je vo filme neustále prítomné.

Či už sa jedná o zadný plán, ktorý počas celého filmu tvoria postprodukčne doplnené časti pôvodnej maľby, alebo práca s atmosférou (napríklad hmlisté ráno) ktoré vychádzajú z iných maľieb a celkovej Bruegelovej tvorby.



Vrcholný moment filmu nastáva, keď je procesia z Kristom na chvíľočku zastavená v čase skrz Brueghela (a mlynára/Boha). Toto je moment ktorý zachytáva maľba, všetko čo sa dialo predtým bola príprava predchádzajúca momentu v maľbe, a všetko čo sa udeje potom sú dôsledky. Majewsky takto rozšíril maľbu o rozmer času.(obr.37,38)

Celkovo tak lokácia filmu, napriek rozľahlým scenériám a ďalekému horizontu, budí dojem komorného javiska. Akýsi náhľad do Bruegelovej mysle, kde sú zreflektované všetky jeho zážitky a dojmy transformované do snovej reality plnej symbolických motívov.

Vrchol filmu tvorí unikátna scéna, kedy Bruegel pokynom zastaví čas.

Z postavy pozorovateľa reality sa stáva postava ktorá realitu okolo seba ovláda. Tým sa prelomí aj posledná bariéra a divák už plne chápe, že celá filmová realita je kreáciou Bruegelovej mysle. Zároveň sa jedná o vrcholný moment syntézy výtvarného diela s filmovým umením.

Po Kristovom ukrižovaní bol skrz veľkú búrku zobrazený moment najväššej temnoty a mizérie, aby potom mohol vyvstať nový deň a kolobeh života a smrti začal odznova.  
(obr.39)



Závěrečný záber filmu z formálnej stránky pracuje s výtvarným umením, ako objektom vo filmovom obraze.

Z živého a dynamického sveta Bruegelove mysle sa dostávame do prítomnej reality, ktorá má až dokumentárny charakter, a kde je odraz tohoto sveta zmrazený v jednom krátkom okamžiku zachytenom na plátne.

*„Nesenie kríža je najväčší Bruegelův obraz, a je na ňom cez päťsto postáv pričom veľmi zreteľne vidno autorové taktické zámery. Čo chcel, aby ľudia v jeho obraze kedy a ako našli.*

*Použil celkom sedem rôznych perspektív, ktoré vôbec nejdú v realite poskladať - moja predstava bola, že si rozostavím osoby a rekvizity do krajiny a budem sa medzi nimi s kamerou prechádzať, ale to jednoducho nešlo. Bruegel použil podobnú techniku, akou funguje ľudské oko, a ktorá v umení preslávili stovky rokov po ňom kubistických maliarov.“<sup>24</sup>*



Nekonečný kolobeh života je zobrazený záverečným tancom všetkých postáv na plátne.  
(obr.40,41)

Film je ukončený záberom na reálny obraz vystavený v umelecko-historickom múzeu vo Viedni.

Vo zvukovej zložke ešte stále počujeme ozveny hlasov z minulosti, navždy zachytené a zakliate v Bruegelovom plátne. (obr.42,43)



24 - VLASÁK, Zbyněk. Lech Majewski: O sedmi perspektívách. viz.str.52

obr.40-43 MAJEWSKI, Lech. The Mill and the cross , viz.str. 53

### 3.2 Formálna stránka filmu

V tejto časti sa budem venovať Majewského prístupu k formálnemu poňatiu tohto filmu.

Z hľadiska koncepčných štandardov terajšej aj súčasnej kinematografie sa jednalo o veľmi odvážny počin. Majewsky sa totiž pri práci z vizuálnym stvárnením tohto filmu pokúšal preniesť okrem farebnej škály, práce so svetlom a kompozíciou aj perspektívne riešenia a línie pôvodnej výtvarnej predlohy, čomu prispôbil celú mizanscénu.

Stal sa tak priekopníkom v takomto spôsobe filmového zobrazenia.



Majewski prepojil maľbu a kinematografiu dovedy nevídaným spôsobom.

Na obrázku vidíme kombináciu jednotlivých plánov, kedy sa takmer rozplývajú hranice medzi reálnym terénom a textúrou maľby. Vo filme je možné vidieť fragmenty pôvodnej maľby, rovnako ako pohľady na jednotlivé objekty kompozície z rôznych perspektív a častí krajinky, imitujúc pri tom pôvodnú maliarsku techniku. Takto je dosiahnuté vytvorenie akejsi mapky tejto krajinky.

Film rozširuje tento mikrosvet aj o ďalšie lokácie, ktoré sú v maľbe len naznačené, napríklad les, interiér domov alebo prostredie ulíc Antverp, ktoré sú prepojené z realitou maľby pomocou priezoru okien či dverí. (obr.44-46)





obr.47

### 3.2.1 Vizuálny koncept filmu

Expozícia filmu, tvoriaca akúsi predtitulkovú sekvenciu, priamo nadväzuje na záverečný záber. Je v nej ukázané všetko.

Všetky postavy vystupujúce vo filme, rovnako ako tí, ktorí diváka filmom sprevádzajú.

Je zobrazená celá scéna, na ktorej sa bude odohrávať nasledujúca hodina filmu.

Všetko v jednom zábere, v jednom obraze, v jednej maľbe.

Záber neodkazuje, ani nie je inšpirovaný pôvodnou maľbou ale jedná sa o jej priamu citáciu.

Zadný plán obrazu dokonca tvorí pôvodná maľba doplnená do záberu postproduktne.

(viz obr.48,49)

Ďalšie plány sú dokonalou parafrázou Nesenia kríža.

Vrátane perspektívneho riešenia, ako je výška vo vizuálnom poli jednotlivých postáv.

Aby toho Majewsky dosiahol, rozmiestnil postavy do stupňovitého terénu ktorý pôsobí pri hlbšom zamyslení v podstate značne nerealisticky, no dokonale odpovedá pôvodnému riešeniu maľby.

Práve tento terén pozvoľna prechádza z reálneho materiálu do postproduktne tvorenej pôvodnej maľby.

Vzdušná perspektíva je sčasti ešte pôvodná súčasť originálnej maľby, a sčasti je jemne načrtnutá v postavách v zadných plánoch (mierne postproduktne znížený kontrast, desaturácia..)

Rovnako je zachovaný textúrny gradient pôvodnej maľby, pričom veľkosť jednotlivých postáv je taktiež korigovaná postproduktne a ich umiestnenie v kompozícii je riešené rovnako. Autorovi to tak dáva dokonalú kontrolu nad obrazom.

Bruegel, ktorý sa ukradomky pohybuje medzi postavami a občas im napraví oblečenie alebo posunie niektorú rekvizitu, zároveň reprezentuje Bruegela vykonávajúceho posledné úpravy na plátne pred dokončením obrazu.

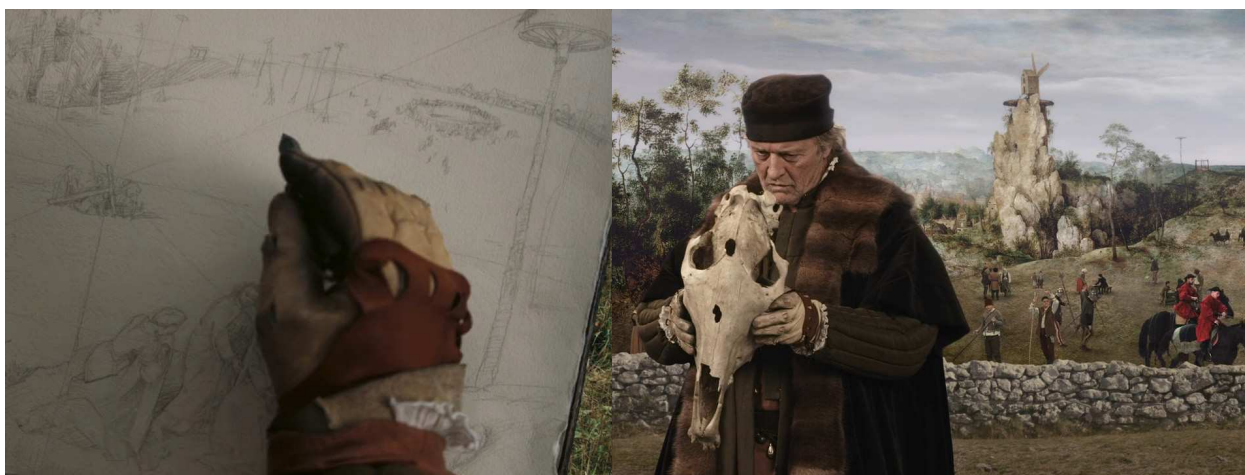
Na porovnaní pôvodnej maľby a úvodného záberu filmu je možné vidieť, že pomocou digitálnej kompozície kombinujúcej maľbu a reálny obraz dosiahol mimoriadnu podobnosť s predlohou.

Je možné vidieť jemné rozdiely vo výške vo vizuálnom poli a konečnom využití farieb.

Avšak, aj na priek tomu, že sa jedná o kinematografický obraz, tento záber filmu využíva divácku percepciu výtvarného umenia narozdiel od zvyšku filmu, kedy je divák vedený skrz jednotlivé fragmenty tohto prvotného záberu. (obr.48,49)







V mnohých momentoch filmu je možné vidieť, akým spôsobom pravdepodobne Brueghel skladal dohromady jednotlivé komponenty obrazu. (obr.50,51)



Záver filmu poskytuje oveľa osobnejší náhľad do postáv obrazu skrz ich statické portréty. Nachádzajúc sa v dekompozícii, ich pohľad smeru mimo rám obrazu do neistej budúcnosti. (obr.52,53)



Film rozširuje výtvarnú predlohu o element dynamickej prírody, využívajúc striedanie dňa a noci, hmlistej atmosféry či veľkej búrky v závere filmu. (obr.54,55)

### 3.2.2 Postprodukčné efekty a práca z výtvarnou predlohou

Jeden z ďalších dôvodov, prečo je tento film unikátnym dielom, je práca z Brueghelovou maliarskou predlohou priamo v kompozícii filmového obrazu.

Cesta k takémuto výtvarnému zobrazeniu bola značne komplikovaná.

Majewsky chcel pôvodne nájsť vhodné lokácie, kde by krajinka korešpondovala s pôvodným obrazom, no vzhľadom na veľmi špecifickú prácu z tvarom jednotlivých skalnatých objektov v Brueghelových maľbách bola tato možnosť vopred odsúdená na neúspech.

Nádej na realizáciu priniesol až nástup nových technológií postprodukčných postupov, kedy je možné manipulovať prakticky s každým objektom v kompozícii.

Toho kreatívne využil Majweski, a tak je veľká časť filmu natočená pred modrým kľúčovacím pozadím.

V niektorých prípadoch využíva v prvom niekedy aj v druhom pláne reálnu krajinu, no zadný plán je z pravidla nahradený matte-paint obrazom využívajúcim výtvarnú predlohu.

Dochádza tak k akejsi syntéze medzi maľbou a realitou, kde sú hranice len ťažko definovateľné.



Takmer každý záber vo filme bol realizovaný na nejakej forme kľúčovacieho pozadia. Kompozície ktoré nevyžadovali prácu z terénom bolo možné realizovať v prostredí ateliéru, čo umožňovalo oveľa väčšiu slobodu vo svetelnom modelovaní v snahe priblížiť sa pôvodnej výtvarnej predlohe (obr.56)



Jednotlivé plány záberu sú postprodukčne vrstvené na seba.

Jeden záber tak pozostáva z desiatok vrstiev plniacich rozličné funkcie vo výslednom spojení.

Ako prvé je umiestnený zadný plán. Statické pozadie, pozostávajúce z fragmentu pôvodnej Brueghelovej maľby, alebo vytvorenej úplne novej kompozícii na korešpondujúcej z pôvodným obrazom.

Vďaka tomu objavujeme nové časti plátna, doteraz pre diváka maľby skryté.

Ďalej je umiesňovaná vrstva neba a vrstvy nesúce jasové informácie, vytvárajúce tak rozdiely svetla tieňa. Stredný plán väčšinou pozostáva z reálne nasnímaného terénu krajiny. Ďalej sú doplnené atmosférické vrstvy(hmla, dym), farebné korekcie, obrysové linky a vzdušná perspektíva.

(obr.57-64)

### 3.2.3 Zvuková zložka

Na záver by som rad upriamil pozornosť na zvukovú zložku filmu, a hoci sa jedná o interpretáciu výtvarného umenia, pretavenie vizuálneho vnemu do zvukového zážitku je rovnako dôležité.

Toho si bol vedomý aj Majewski.

Z hudbou tu pracuje minimálne, samotný hudobný motív je tvorený jednoduchými tónmi alebo spevmi priamo odkazujúcimi na chorálové spevy a terajšiu kresťanskú tradíciu.

Práve použitie hudby len v kľúčových momentoch umocňuje ich efekt a emočný náboj.

obr.65



Takáto minimalistická a citlivá práca s hudobnými motívmi z môjho pohľadu odkazuje na Majewského hlboké pochopenie mysle stredovekého človeka, ktorého jediný kontakt s hudbou bolo skrz nástroje pouličných muzikantov alebo vlastnú performáciu na niektorý z dobových nástrojov či spev. Hudba väčšinou oslavovala prírodu, život a Boha.

Spev a tanec, ako jeden z hlavných spôsobov vyjadrenia pocitov, bol realizovaný a zdieľaný kolektívne.

Záverečná scéna, kde pomocou až komických pohybov, obyvatelia tancujú na jednoduchý hudobný motív dokonale vyjadruje vnímanie terajšieho človeka a spojenie hudby s kolobehom života.

Zvyšok zvukovej stopy filmu tvorí modelovanie atmosféry.

Práca z filmovým tichom, alebo len s jemnou atmosférou v úzadí jednak reflektuje divákovu percepciu výtvarného umenia, kedy obraz sledujeme „v tichu“ a celková zvuková zložka sa nám tvorí v hlave, a jednak z filmového hľadiska slúži na budovanie napätia a akéhosi „ticha pred búrkou“.

Hovoreného slova je v tomto filme minimálne, v skutočnosti tam rozprávajú len tri postavy.

Až archaická vetná skladba dáva týmto textom poetický charakter.

Hoci majú aj informačnú funkciu, ako napríklad dotvorenie obrazu spoločenskej situácie a postupu práce samotného Bruegela, ich sekundárna ale nemenej dôležitá funkcia je práve doplnenie celkovej atmosféry filmu.

## ZÁVER

Cieľom tejto práce, bolo divákovi, ale predovšetkým mladým tvorcom priblížiť možnosti a smery, akými je možné sa nechať inšpirovať a následne interpretovať výtvarné dielo do filmovej podoby. Vnímanie výtvarného umenia z emotívneho hľadiska je individuálnou záležitosťou každého tvorca, no existujú určité záchytné body v podobe výrazových prostriedkov ktoré sa, pri ich správnom dešifrovaní a následnej reinterpretácii, môžu stať výraznou pomôckou na dosiahnutie požadovaného cieľa.

Už od začiatku som si bol vedomý, že sa jedná o značne rozsiahlu tému zahŕňajúcu nespočetné množstvo filmov, preto som zvolil orientáciu len na jeden konkrétny film interpretujúci jeden obraz, do ktorého sa režisérovi však podaril preniesť vizuálny koncept celého maliarovho diala, a dovoľím si povedať že aj spôsob jeho myslenia.

Dúfam, že jeho prístup k spracovaniu výtvarného diela sa stane dobrou pomôckou pre iných tvorcov, ktorí sa rozhodnú vydať týmto smerom.

Netreba však zabúdať, že možných prístupov k reinterpretácii výtvarného diela je nekonečne množstvo, rovnako ako prístupu k samotnej kinematografii.

Dvere sú otvorene dokorán....

## Zoznam literárnych prameňov a publikácií:

**JÍLEK, Jan.** Výtvarný obraz zahrnutý do filmového obrazu: **Typologie zahrnutí na základě konstruktivistické teorie prostorové percepcie**. Olomouc, 2016. Disertační práce (Ph.D.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta.

**PONDELÍKOVÁ, Renáta.** **Metódy a formy interpretácie výtvarného diela a ich využitie v procese výtvarnej edukácie** [online]. 1. Ševčenkova 11, Bratislava: Metodicko pedagogické centrum, 2015 [cit. 2018-04-28]. ISBN 978-80-565-0641-7. Dostupné z: [https://mpc-edu.sk/sites/default/files/publikacie/metody\\_a\\_formy\\_interpretacie\\_vytvarneho\\_diela\\_2912015.pdf](https://mpc-edu.sk/sites/default/files/publikacie/metody_a_formy_interpretacie_vytvarneho_diela_2912015.pdf)

**ŠVEC, Štefan.** **Gramatika filmového jazyka: Výklad základných pojmov**. [online] 1. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2011. ISBN 978-80-89437-24-9. Dostupné z: <http://www.vsmu.sk/elektronicka-kniha/gramatika-filmoveho-jazyka-vyklad-zakladnych-pojmov/>

**NEUMANN, Jaromír.** **Pieter Bruegel**. 2. Praha: Odeon, 1975. ISBN 381120078X.

**Pieter Brueghel st.** [online]. 22.05.2015 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <http://www.vytvarnavychova.sk/maliari/69-pieter-brueghel-st>

**VLASÁK, Zbyněk.** **Lech Majewski: O sedmi perspektívách**. [Http://www.pravo.cz/](http://www.pravo.cz/) [Online]. čtvrtok 4. srpna 2011 [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/240598-lech-majewski-o-sedmi-perspektivach.html>

**ŽALOUDEK, Petr.** **Die Mühle und das Kreuz: Obraz Pietra Brueghela, film režiséra Lecha Majewského**. [Http://www.orik.cz/](http://www.orik.cz/) [Online]. 15. March 2012 - 19:54 [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: <http://www.orik.cz/node/1270>

**ARTMUSEUM.** **Pieter Bruegel starší**. [Artmuseum.cz](http://www.artmuseum.cz) [Online]. 6. 1. 2008 [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=189](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=189)

## Zoznam citovaných výtvarných obrazov:

**KUPKA, František. Katedrála** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Franti%C5%A1ek\\_Kupka\\_-\\_Katedr%C3%A1la\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Franti%C5%A1ek_Kupka_-_Katedr%C3%A1la_-_Google_Art_Project.jpg)

**BOSCH, Heronymus. Záhrada rozkoší: Detail** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Garden\\_delights.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Garden_delights.jpg)

**REMBRANDT, van Rijn. Krajinka z mostom** [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <https://www.art-prints-on-demand.com/a/rembrandt/rembrandtlandscapewithdra.html>

**CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. Volanie sv. Matúša** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Calling\\_of\\_Saint\\_Matthew-Caravaggio\\_\(1599-1600\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Calling_of_Saint_Matthew-Caravaggio_(1599-1600).jpg)

**SCHIELLE, Egon. Muž a žena** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: <https://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-1293-401-304923-view-expressionism-profile-schiele-egon.html>

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Maliar a kupec** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Pieter\\_Bruegel\\_\(I\)#/media/File:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder\\_-\\_The\\_Painter\\_and\\_the\\_Buyer,\\_1565\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_(I)#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Painter_and_the_Buyer,_1565_-_Google_Art_Project.jpg)

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Lesná krajinka z mlynom** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Pieter\\_Bruegel\\_\(I\)#/media/File:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder\\_-\\_1552\\_-\\_Wooded\\_Landscape\\_with\\_Mills.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_(I)#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_1552_-_Wooded_Landscape_with_Mills.jpg)

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Včelári** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: <http://innman.blogspot.cz/2009/06/ancient-beekeeping-by-pieter-bruegel.html>

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Slepec vedie slepých** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder\\_-\\_The\\_Parable\\_of\\_the\\_Blind\\_Leading\\_the\\_Blind\\_-\\_WGA3511.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Parable_of_the_Blind_Leading_the_Blind_-_WGA3511.jpg)

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Obilné žne** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder\\_-\\_The\\_Corn\\_Harvest\\_\(August\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Corn_Harvest_(August).JPG)

**FUZZ. Antwerp's cathedral, and urban smog** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Antwerp#/media/File:OLV-Kathedraal.jpg>

**BRAUN, George a Frans HOGENBERG. Antverpia: bird's-eye view of the city of Antwerp (Brabant)** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/City\\_of\\_Antwerp%2C\\_1572.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/City_of_Antwerp%2C_1572.jpg)

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Pád rebelujúcich anjelov** [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder\\_-\\_The\\_Fall\\_of\\_the\\_Rebel\\_Angels\\_-\\_RMFAB\\_584\\_\(derivative\\_work\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Fall_of_the_Rebel_Angels_-_RMFAB_584_(derivative_work).jpg)

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Triumpf smrti** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/TheTriumphofdeath.jpg>

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Nesenie kríža** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Bruegel\\_\(I\)\\_-\\_The\\_Procession\\_to\\_Calvary\\_\(1564\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_(I)_-_The_Procession_to_Calvary_(1564).jpg)

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Útek do Egypta** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/World\\_landscape#/media/File:Pieter\\_Bruegel\\_der\\_%C3%84itere\\_-\\_Landschaft\\_mit\\_der\\_Flucht\\_nach\\_%C3%84gypten.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/World_landscape#/media/File:Pieter_Bruegel_der_%C3%84itere_-_Landschaft_mit_der_Flucht_nach_%C3%84gypten.jpg)

**BRUEGHEL, Pieter, the elder. Babylonská veža: detail** [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder\\_-\\_The\\_Tower\\_of\\_Babel\\_%28detail%29\\_-\\_WGA3415.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Tower_of_Babel_%28detail%29_-_WGA3415.jpg)

## Zoznam citovaných filmov:

**IÑÁRRITU, Alejandro González. Revenant** [DVD]. USA, 2016 [cit. 2018-04-29].

**SANT, Gus van. Milk** [DVD]. USA, 2008 [cit. 2018-04-29].

**JARMUSCH, Jim. Limits of control** [DVD]. USA, 2009 [cit. 2018-04-29].

**KURZEL, Justin. Macbeth** [DVD]. GB;USA, 2015 [cit. 2018-04-29].

**HOLZHAUSEN, Johannes. The Great Museum** [DVD]. 2014 [cit. 2018-04-29].

**MAJEWSKI, Lech. The Mill and the cross** [DVD]. Poland; Sweden, 2006 [cit. 2018-04-29].

**MAJEWSKI, Lech. The world according to Brueghel: The Making of „The Mill & The Cross“** [Online]. U.S., 2006 [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=4n\\_jQyIjNM](https://www.youtube.com/watch?v=4n_jQyIjNM)

**GIBSON, Michael. Art writer Michael Francis Gibson on Peter Bruegel** [Online]. [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mktAiFDQXE8>