

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Katedra výtvarné výchovy

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**VYUŽITÍ PORTRÉTU V PLAKÁTOVÉ TVORBĚ**

**Usage of portrait in poster creation**

Vedoucí diplomové práce: doc. PaedDr. Matouš Vondrák, CSc.  
Autor diplomové práce: Jiří Kačo  
Studijní obor VV-OV/ZŠ  
Rok obhajoby 2011

ČESKÉ BUDĚJOVICE 2011

Prohlašuji, že jsem svoji diplomovou práci na téma „Využití portréту v plakátové tvorbě“ vypracoval samostatně pod vedením pana doc. PaedDr. Matouše Vondráka, CSc. K práci jsem použil literaturu uvedenou v seznamu.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích 20. listopadu 2010

.....  
Podpis

Na tomto místě bych rád poděkoval panu doc. PaedDr. Matouši Vondrákovi CSc. za ochotu, cenné připomínky a návrhy. Dále také rodičům za materiální a psychickou podporu.

## **Anotace**

### **Využití portrétu v plakátové tvorbě**

Diplomová práce obsahuje dvě části, praktickou a teoretickou. Praktická část zahrnuje sérii plakátů, kde je využito portrétu jako ústředního motivu provedení, portréty jsou vytvořeny v grafickém zpracování v kombinaci s rukodělným dopracováním a tematicky se praktická část orientuje na filmový plakát. Teoretická část pojednává o portrétu v jeho historickém vývoji a o plakátu jako žánru užité grafiky. Kapitoly věnované portrétu si všímají především jeho role ve vývoji výtvarné kultury, jeho proměny a formy. Kapitoly teoretické části věnované plakátu pojednávají o jeho historickém vývoji, který je zaměřený na oblast českého plakátu, dále se zaměřuje na jeho funkce v oblasti reklamní propagace a zahrnuje i oblast vývoje českého filmového plakátu, která se váže k praktické části. K diplomové práci budou přiloženy návrhy plakátů.

## **Annotation**

### **Usage of portrait in poster creation**

The thesis includes two main parts, practical part and desk study. Practical part include set of posters, where is portrait use as a main motive. This portraits are make in graphics in combination with hand make refinishing. Practical part is oriented on movie poster. Desk study treat about portrait in his historical evolution and about poster as genre of applied graphic art. Chaps of portraits are situated in part of development art culture in his changing forms. Chaps on desk study ensued historical evolution of posters. This evolution is specialized on Czech poster and on his status in advertisement promotion, that include zone of development Czech movie poster. Into thesis will be attached posters projects.

## OBSAH

1. Úvod .....	3
2. Portrét – charakteristika a význam .....	3
3. Portrét a jeho význam ve vývoji výtvarného umění – počátky.....	4
4. Vývoj ve středověku .....	4
5. Renesance – zlatá éra portrétu .....	5
6. Další významné osobnosti portrétní tvorby .....	6
7. Užitá grafika .....	7
8. Plakát .....	7
9. Plakát – mediální komunikace .....	8
10. Historický vývoj českého plakátu a jeho koncepce .....	9
11. Vývoj českého filmového plakátu .....	13
12. Realizace práce – plakát k filmu Spalovač mrtvol .....	16
13. Realizace práce plakátu k filmu Něžný barbar.....	20
14. Závěr .....	23
15. Seznam literatury .....	24
16. Přílohy .....	25

## Úvod

K zadání tohoto tématu diplomové práce mně přivedl především zájem o grafiku a také fasciace portrétní tvorbou. Rozhodl jsem při zpracování portrétů využít grafickou techniku suché jehly. Tyto portréty jsem zasadil do plakátového formátu a tematicky jsem je sjednotil k plakátu filmovému. Filmy, ke kterým jsem plakáty zpracoval, jsem vybral na základě svých osobních vztahů a pocitů, k těmto dílům, spojovacím prvkem obou dvou zpracovávaných filmů je jistá dávka výtvarnosti, jenž je inspirativní ke zpracování. Dalším spojovacím prvkem obou filmů je dominance hlavních představitelů, ať už jde o Rudolfa Hrušínského ve *Spalovači mrtvol*, Boleslava Polívku, Arnošta Goldflama či Jiřího Menzela v *Něžném barbarovi*. Ač jsou oba filmy velmi výtvarné, každý z nich je poněkud jiný žánr, to jsem se také snažil vnést do plakátů. Celkové pojetí plakátu bylo zadáno, že půjde o rukodělnou práci, s ohledem na čistotu práce a dobrou čitelnost jsem však také použil při práci počítač. Počítače jsou dnes velkým pomocníkem při tvorbě plakátů, chtěl jsem však zpracovat plakáty především rukodělným způsobem s využitím jak již zmiňované grafiky v provedení suché jehly, tak také dalších výtvarných materiálů.

### **Portrét – charakteristika a význam**

Spojovacím prvkem všech plakátů je tedy portrét. Portrétování má velice bohatou historii, která sahá až do starověku, jedná se o jednu z nejrozsáhlejších kapitol výtvarného umění. Portrétní tvorbou se více či méně zabýval snad každý výtvarný umělec a tím nemyslím tvorbu, která daného umělce proslavila, ale snad každý si minimálně vyzkoušel toto zachycení lidské osobnosti. V některých epochách vývoje výtvarného umění byl portrét zavrhován či opomíjen, avšak téměř vždy hrál svou roli při ověřování výtvarnickových schopností. Ve svém mnohaletém vývoji se tento žánr však ne vždy těšil náležité vážnosti a zájmu o toto disciplínu. Ve 20. století byl tento žánr avantgardními proudy poměrně zdiskreditován, byl považován za překonanou výtvarnou formu, která je pouze konvencí a je spojena s akademickou tvorbou, svou roli v tomto případě určitě sehrál objev fotografie a umělci přestali být vázáni zachycováním reality. Způsoby portrétování mají velkou vypovídající historickou hodnotu, kdy spatřujeme v uměleckých výtvorech portrétistů i jisté módní vlivy, ať už jde o idealizované společenské modely určené k okázalé reprezentaci nebo touhu po obecném uznání umělcovy práce a snahu vytvořit dílo závazného typu. Význam portrétní tvorby se v každé epoše lidského vývoje mění, avšak spojujícím prvkem pro všechny etapy vývoje

může být touha po zachycení lidské osobnosti a zvěčnění její podoby, ať už jde o osobitý styl portrétisty a jeho pohledu na portrétovanou osobu či kalkulace se snahou zalíbení a splnění požadavků portrétované osoby nebo uspokojení nároků společensky předepsaných. Způsobů a forem portrétování můžeme v historii nalézt celou řadu, často na nás působí rozměry uměleckého díla v přímém styku s ním, u děl zobrazujících jedince v nadživotní či životní velikosti na nás dýchne reprezentativní majestátnost, díla menších rozměrů vyvolávají pocity intimnosti. V obecných charakteristikách se objevuje u termínu portrét vysvětlení, že jde o popisné zobrazení jedince či případně zvířete a hledání nějaké rovnováhy mezi portrétní věrohodností nebo osobitostí výrazu.

### **Portrét a jeho význam ve vývoji výtvarného umění - počátky**

Dnes vnímáme portrét jako žánr, který se nějakým způsobem proměňuje už od starověku, čímž se posouváme do doby, kdy ještě nebyl jako žánr definován, ale může zde konkrétně sledovat jeho funkci a potřebu. Ve starověkém Egyptě spatřujeme provázanost portrétního zobrazování s mytologií, obřady či vztahem s bohy. Kult mrtvých se v Egyptě proměňuje z prehistorického animismu, vyvíjí se ve víru lidského *dvojníka Ka*, k čemuž patřilo i zachování nezměněného těla na Zemi a ve výtvarném umění hraje svou roli symbolika přežití duše. V egyptském umění můžeme pozorovat snahu o portrétní realismus, stejně usilovnou snahu nalézáme i v umění Etrusků, kde se portrétním realismem vyznačují etruské sakrofágy. Portrét se rozvíjel za pomoci snímání posmrtných masek a vytváření tak masek terakotových či kovových. Realismus společně se zájmem o portrét přejali od Etrusků také Římané. Římané i z dalších vlivů vyspělých starověkých civilizací vytvořili svůj vlastní portrét, nejvýrazněji v sochařství, jenž měl zřejmý cíl a to vyjadřovat moc říše. Nový styl portrétování v sobě spojoval symboliku náboženskou a víru v posmrtný život se značným sklonem k realismu, kterým se vyznačuje i portrétování řecké, což reprezentuje helénistický typ vladařského portrétního, jenž věrně zachycoval nejen podobu, ale i povahové rysy portrétovaného a také jeho duševní život.

### **Vývoj ve středověku**

Ve středověku má pojetí moci náboženský charakter a tím i výsostné postavení získává, zástupce Boží moci, papež. Obyčejný smrtelník jaksi ztrácí na významu a tím i poněkud mizí žánr portrétního. Z hlediska nazírání křesťanské církve na obrazy dochází k popírání představy o přežívání duše prostřednictvím obrazů a tím se i vylučuje jedna ze základních funkcí portrétního

tvorby, význam portrétování byl považován za nedůležitý. Středověké výtvarné umění je protkáno náboženskou tematikou, dominují podobizny světců a podobizny papežů jsou odůvodňovány právě náboženskými potřebami.

Středověk příliš tomuto žánru nepřál, avšak za zmínku stojí *Parléřova huť*. Do konce třetí čtvrtiny 14. století byla centrem českého gotického sochařství a její sochařská výzdoba pražské katedrály je v Evropském měřítku naprosto výjimečná. *Na ikonografickém programu sochařské výzdoby pražské katedrály se podílel sám císař Karel IV. :přízemí bylo vyhrazeno přemyslovské minulosti (socha sv. Václava v jeho kapli, 1375, kameník Jindřich, šest přemyslovských náhrobků v ochozových kaplích, v nich náhrobek Přemysla I. vytesal Mistr Petr Parléř, na ostatních se podíleli němečtí a francouzští kameníci, členové huti), triforium lucemburské současnosti (21 portrétních bust císařovy rodiny, pařížských arcibiskupů, ředitelů stavby a obou architektů) a tzv. horní triforium nebeských ochránců království a dynastie (10 bust Krista, P. Marie a českých patronů), také na trifóriích se podíleli cizí kameníci.*(Mráz, 2002, 131) Jedná se tak o unikátní portrétní galerii, které neměla v tehdejší době konkurenci a je v evropské měřítku svou koncepcí i rozsahem velmi výjimečná. Pražské sochařství se tak dostává na vrchol výtvarného umění tehdejší doby a je patrné, že se snaží zobrazovat člověka realistickým způsobem a nezapomíná na jeho charakterové či duševní vlastnosti.

Středověk tedy zformoval směry ve stylu zobrazování lidské podoby, až už šlo o zpodobňování světské, druhou možnost vytvořil král a šlechta, která tuto možnost využila v podobě zobrazování v okázalých pózách, renesance dokázala tyto proudy spojit a tím dala prostor ke vzniku svobodného portrétu.

### **Renesance – zlatá éra portrétu**

V renesanci dochází k zásadní proměně pohledu na tento výtvarný žánr. Poprvé zde můžeme spatřit svobodné pojetí bez nutnosti odůvodňování náboženského, mytologického či jiného. Lidstvo zaznamenalo celkově posun ke svobodě, ale zachovávalo si i tradici z dob předešlých, náboženství stále hrálo podstatnou roli ve společnosti, ale může sledovat jistý druh odklonění od Boha, do popředí zájmu se staví člověk, jeho schopnosti, dovednosti a rozum. Jedná se o celospolečenské změny spojené také s ekonomickou situací, pozice panovníka se oslabuje, silnou vrstvu začíná představovat buržoazie, která má dostatek finančních prostředků k nákupu uměleckých děl. V Itálii, která se je také kolébkou renesance,



se objevuje humanismus, který jde proti proudu myšlenek středověku, který kladl důraz na posmrtnou spásu duše, v humanismu se staví do první pozice zájem o člověka, jeho pozemský život a pokrok v utváření lidské společnosti.

Základními měřítky výtvarného umění v renesanci se stávají dobrý vkus a jeho estetická hodnota. Patrně nejslavnější umělec období renesance Leonardo da Vinci, vtiskl způsobu portrétování nový rozměr, kdy se zaměřil na teoretickou složku tvorby portrétu, vycházel ve své tvorbě z dokonalé znalosti lidské anatomie a zkoumání lidské bytosti jako celku, nevyhýbal se portrétování jakéhokoliv typu obličeje, jeho studie se vyznačují skvěle zvládnutou anatomickou stavbou, zabýval se také vztahy mezi pozadím a postavou.

### **Další významné osobnosti portrétní tvorby**

Obsáhnout do této kapitoly všechny výtvarníky od doby renesance, kteří se ve své tvorbě zabývali portrétem, by byl velmi obsáhlý úkol. Zaměřil jsem se proto na ty umělce, kteří se v literatuře uvádějí nejčastěji, pokud jde o vývoj portrétní tvorby, a jenž vtiskli portrétní tvorbě nějaké nové myšlenky a ovlivnili tak další umělce.

V 16. století byl zásadní osobností německý malíř Hans Holbein mladší, který se také ve své tvorbě nechal ovlivnit mistry renesančního umění, ať už jde o Leonarda da Vinciho či další mistry italské renesance. Vliv na jeho uměleckou práci měli i němečtí mistři jako např. Matthias Grünewald nebo Hans Baldung. Při malování portrétů vycházel také z dokonalé znalosti tvarů lidského obličeje, jeho studie jsou naprosto bezchybné a dobře se také vyrovnal s prostorovou perspektivou a světelnými efekty. U Holbeina je patrné, že se často nechal inspirovat dalšími výtvarníky, jeho přínos ve vývoji výtvarného umění spočívá především v tom, že ve svých portrétech uplatňuje jemnou psychologii a dokonalou charakterizaci portrétovaného, 17. století nabízí také nepřehledné množství portrétních umělců, mezi nejdůležitější malíře této doby můžeme počítat Petera Paula Rubense, Antoona van Dycka, Diega Velázqueze nebo Rembrandta. Právě Rembrandt van Rijn je považován za jednoho z největších portrétistů všech dob. Nebyl samozřejmě jenom portrétistou, ale při vyslovení jeho jména se nám určitě vybaví nějaký jeho obraz zachycující člověka. Velmi typické pro jeho tvorbu jsou autoportréty. Rembrandtových autoportrétů se dochovalo asi šedesát, v těchto obrazech se ztvárňoval v nejrůznějších převlecích a někdy měly tyto převleky až maskární charakter. Rembrandtovi v jeho tvorbě nelze upřít snahu o realističnost a smysl pro detail. V modelacích tváří používal často kontrastní světlo, které můžeme sledovat také v jeho

asi nejznámějším obrazu *Noční hlídka*, jenž je velice detailně propracovaná. Kromě členitého a detailního zpracování svých obrazů se předvedl také až revoluční jednoduchostí provedení při zpracování portrétu svého syna při čtení.

Francisco Goya byl dalším novátorským tvůrcem patřící mezi nejvýznamnější portrétisty výtvarné historie, bývá označován předchůdcem moderního umění, jenž se formuje celé devatenácté století. Při pohledu na obrazy s portrétní tematikou významných umělců, můžeme také často sledovat, jakým způsobem ovlivňuje čas tvorbu umělců. Uměleckou evoluci často spatřujeme v tvorbě autoportrétů. Jako příklad by mohly posloužit autoportréty Paula Cézanna, který zachycoval svou tvář po celý život a tímto způsobem zaznamenával tekoucí čas. Další umělec, jehož autoportréty se také staly slavné, je Vincent Van Gogh, jehož autoportréty doprovází mnoho otazníků, na které existuje mnoho teorií. Malířem, který dokázal zahrnout do svých portrétů velké množství informací a tím portrétovanou osobu dokonale popsat byl Pablo Picasso. Posledním umělcem, kterého bych rád uvedl je Andy Warhol, jehož proslavily pestrobarevné podobizny slavných osobností. Reprodukce jeho obrazů bývají oblíbenou součástí interiérů.

## **Užitá grafika**

Vzhledem k tomu, že jsem se rozhodl, že budu zpracovávat plakát, nezbytnou součástí teoretické práce je část věnovaná užitě grafice. Jak již z názvu lze odvodit jedná se o grafiku s praktickým využitím. Kromě plakátu sem ještě můžeme zařadit ex libris, pozvánky, novoročenky, knižní obálky, obaly desek či kompaktních nosičů. Užitá grafika nás doslova obklopuje, kromě zmíněných příkladů řeší také grafické uspořádání novin nebo časopisů. Pole působnosti užitě grafiky je tedy neobyčejně široké, zahrnující oblasti jak kulturní, tak také společenské nebo hospodářské. Při tvorbě užitě grafiky dochází k obohacování výrazových prostředků v umění a tvůrce užitě grafiky se tak stává součástí tvorby materiálních či duchovních hodnot.

## **Plakát**

Plakát je označován za jednu z nejrozšířenějších a nejživějších forem současné výtvarné tvorby, přičemž vznik plakátu byl podmíněn potřebou manipulace, upozornění na výrobek v konkurenci, přesto však i dnešní velice široce zastoupené mediální komunikaci má plakát

stále svou popularitu i své místo. Reklamní funkce plakátu, které se jasně utvářely v 19. století, využívají i dnešní média, ať je to televize či internet. *Plakát, na rozdíl od tradičního umění, není záměrně tvořeným mýtickým obrazem, hledaným pólem smyslu naší existence, je spíše jeho látkou, je nevyčlenitelnou součástí reality moderního života.* (Český plakát, 1971, 5)

### **Plakát – mediální komunikace**

Rozvoj techniky a průmyslu, ke kterému dochází v polovině devatenáctého století, se stávají velké evropské a světové výstavy důležitým komunikačním prostředkem. Plakát má prostředky nejrůznějších komunikačních kódů, jimiž může být forma, jazyk, móda, kterými navazuje kontakt s určitou sociální skupinou, kterou má upoutat. Plakát nesměřuje ke skutečnosti, ale ke komunikačním kanálům, které tvoří most se svým zákazníkem. Ve správné realizaci funkčního plakátu jeho autor musí pomýšlet na fakt, že se nejedná o samostatně stojící dílo, ale práci, která bude vždy vnímána v nějakém kontextu. *„Struktura plakátu je tvořena vztahy mezi agresivními mýty (jednorozměrnými komutacemi) a kontradiktorními způsoby a prostředky vyjádření (směřujícími k nekonečnosti reality). Pole těchto vztahů prolíná pole objektivních nositelů významů dělící se na symboly, patřící jazykovým formám komunikace, a na formy vizuální komunikace, jazykovým formám je to jen podobné.“* (Český plakát, 1971, 16).

Plakát, možná na rozdíl od jiných forem výtvarného umění, specifitěji komunikuje se svým okolím. Jedná se o jistou dávku srozumitelnosti pro větší množství lidí, nutnou potřebu zalíbení či oslovení, aby byl plakát opravdu účinný. Avšak takové tvrzení můžeme vyčíst pouze v obecných charakteristikách tohoto žánru. Tomáš Vlček se ve své knize věnované českému plakátu v letech 1890-1914 se nad tímto tématem mediální komunikace plakátu také zamýšlí a problematiku účinnosti vidí poněkud složitěji. *Utopický ideál, aby plakát byl prostým účinným sdělením lidem je jen intencí progresivní plakátové tvorby. Její obrácenou stranou jsou negativně tvořivé přístupy (negativně tvořivé vzhledem k reklamnímu účelu mystifikovat), mající kontradiktorní charakter. Jsou to přístupy, které chápou mýtů banality, leitmotivů vizuální kultury, snů, módních výrazů a klišé, aby jich použily jako prostředků kritického výrazu.* (Český plakát, 1971, 16)

## Historický vývoj českého plakátu a jeho koncepce

Plakát by nevznikl bez vynálezu litografie. Počátky sahají až na konec 18. století, kdy pro společnost pražský rodák Alois Senefelder litografii objevil, konkrétně v roce 1796. Litografie měla od počátku především osvětový účel a měla rozšiřovat myšlenky, vzdělání či zprávy. Plakát sice nestojí jako hlavní myšlenka tohoto vynálezu, přesto však dokázal využít nové možnosti litografie například výhody vyšších nákladů. Alois Senefelder, který umírá v roce 1834 v Mnichově, se ještě za svého života dočkal rozmachu svého vynálezu a to především ve dvacátých letech 19. století, přičemž velké popularitě se těšily kreslené anekdoty, módní listy nebo výjevy z obyčejného života. To se promítlo i do tvorby kreslířů a malířů, kteří začínají opouštět ideální alegorie a začínají si více všimnout života kolem sebe. Dalším významným krokem ve vývoji plakátu byl objev fotografie, který byl oficiálně vyhlášen v 1839. Fotografie také sehrála významnou roli v oblasti portrétu, která je součástí mojí práce.

Plakát se stává součástí každodenního života a doplňujícím článkem každého města či vesnice. Tvůrci plakátů začali brát ulici jako otevřenou společenskou scénu, umocňovala to také změna situace ve společnosti, ve druhé polovině 19. století, a to jak v hospodářské, demografické, sociální či duchovní oblasti té doby. Města se rozrůstala ve vysokém tempu např. Paříž, která měla v roce 1800 přibližně 500 000 obyvatel, dosáhla roku 1900 počtu obyvatel asi 2,5 milionu. Soustředění lidí do měst přinášelo také soustředění informací, což pomáhalo rozvoji nových komunikačních prostředků, tedy i plakátu, který navazuje na své předchůdce v podobě malovaných vývěsních štítů nebo typografických či ilustrovaných reklamních tisků. Plakát se stává prostředkem rychlého veřejného oznamování a již v roce 1839 dochází v Londýně k založení první plakátovací společnosti pro inzerci a reklamu. Londýn je profilován jako město průmyslu, obchodu a velké koncentrace lidí a založení takové společnosti se stalo nevyhnutelnou událostí, avšak první plakáty měly charakter spíše vývěsních cedulí a forma uměleckého zpracování se začala objevovat až později, šlo tedy primárně o sdělování určitých informací a stránky estetické či reklamní poutavosti nebyli příliš brány v potaz. V Londýně se také objevuje další novinka a tou je plakátovací sloup, který byl patentován v roce 1824. *Estetika umění a estetika doby, k níž patří právě ulice a plakát, to jsou v 19. Století dva nesmířitelné protiklady. Na jedné straně existuje historismus a různé formy, na druhé se pak živelně rozvíjí městský folklór, novinová ilustrace, první fotografie a samozřejmě i plakát. Přitom nejde jen o rozdíl kvality, o vysoké umění a jeho*

*protiklad – pokleslé žánry. Problém je složitější, salónní obrazy jsou nakonec stejně banální jako reklamní barvotisky. (Krouťvor, 1991, 9)*

Počátky plakátové tvorby patří Londýnu, ale svůj rozkvět poznala plakátová tvorba v Paříži. Barevné plakáty se objevují v ulicích Paříže ve čtyřicátých letech 19. Století, upozorňují kolemjdoucí na nejrůznější výrobky či akce, významným tvůrcem té doby byl tiskař Jean Alexis Rouchon, který začíná používat komerční typ plakátu vyznačující se barevnou křiklavostí a počítá se vkusem široké střední vrstvy a nenáročnou představitivostí. Rouchovy plakáty se až do 1. světové války objevují i u nás. Další významnou postavou je Jules Chéret, jenž je považován za první velkou osobnost nového druhu umění a považován za objevitele nového barevného poutače, který již plně nahrazuje staré vývěsky. Chéret ve své plakátové tvorbě věnuje velkou pozornost ženám, jedná se o tanečnice či pařížské krasavice. Jules Chéret vytvořil v roce 1889 plakát pro tančírnu *Moulin Rouge*, o dva roky později se o podobnou věc pokusil i Henri Toulouse Lautrec a jeho plakát způsobuje revoluci v pojetí plakátu, jedná se o čitelný, úsporný a účinný výraz plakátové podoby tento plakát přichází ještě s další inovací plakátu, kdy se zde objevuje třikrát napsaný titul. Na konci 19. století o sobě dává vědět Alfons Mucha, kdy se jeho plakát *Gismonda* pro představení Sarah Bernhardtové stává velice populární. Muchu inspirovalo umění Byzance, které také považoval za základ slovanského umění. Mucha vytvořil pro Sarah Bernhardtovou i několik dalších plakátů. Inspirujícím prvkem v Muchově tvorbě pro ostatní tvůrce byl motiv rozpuštěných vlasů žen, který v různých prstencích a pramenech pokrývá celou plochu papíru. Mucha stírá rozdíly mezi krásným uměním a reklamou, stejným stylem propaguje spotřební zboží, jako to dělal předtím u divadelních her. *Muchova tvorba neznamena žádný revoluční čin ve vývoji moderního umění ve smyslu posunu k novým obsahovým a tvárným systémům, ale hlubokou rezonancí se svou dobou. Mucha dokázal se zvláštní citlivostí vnímat a reagovat na sny a představy banálního života své doby. (Český plakát, 1971, 22)* Zachovává si stejnou formu, ač obsah sdělení plakátu směřuje jiným směrem, jeho plakátům dominují ženy odpovídající ideálům doby a využití maximální plochy plakátu ke svému výtvarnému zpracování. Motiv ženy je charakteristický pro celou secesní plakátovou tvorbu, ať už jde o jakoukoliv myšlenku tohoto reklamního prostředku, motiv mužské postavy se objevuje zřídka a jeho role na plakátu je daleko prozaičtější. Grafický design v době secese neexistoval, tudíž secesní plakát vycházel spíše z obrazu a podoba užité grafiky působí jen jako součást dekorace. Grafika tak

začíná nabývat na významu, jenž vyhovuje potřebám plakátové tvorby ve vyjádření konkrétního vztahu mezi barvou, tvarem či písmem.

U nás jsou počátky moderního plakátu spojeny se vznikem československého státu, u moderního plakátu se více rozvíjí grafické řešení, které se oprošťuje od ornamentálního zpracování. Zlatým věkem pro český moderní portrét by se dala označit doba mezi léty 1928-1934. Významnou osobností této doby je postava Josefa Čapka, který vytvářel promyšlené plakáty s náležitým citem. Podoby plakátu vytváří vlivy kubismu a expresionismu, které Čapek sledoval, svou tvorbu orientoval však spíše na menší formáty, ať už šlo např. o knižní obálky, ale i plakát nenechal opominutý. Společenský neklid, který vládne v této době v Praze, tedy dokresluje popularitu expresionismu. Reprezentantem kuboexpresionistické moderny je skupina *Tvrdošijní*, jejíž členy byli např. Josef Čapek, Jan Zrzavý nebo Václav Špála, její způsob zpracování plakátu je nekompromisně moderní, používá písmo odvozené z kosočtverce a nebojí se použití jednoduchého symbolu. Po této skupině přichází avantgardní skupina *Devětsil*, který se zakládá 5. Října 1920 v kavárně Union. U této skupiny se objevuje značný zájem o plakát a to zejména prostřednictvím svého mluvčího Karla Teigeho, tato skupina v pojetí plakátu upřednostňuje funkci reklamní a hodnoty grafického umění poněkud odsouvá do pozadí. Oproti expresionistickým či kubistickým zpracování apeluje na vtištění pozitivní atmosféry do konceptu zpracování. Moderní plakát v podobě konceptu skupiny Devětsil upozorňuje na to, že plakát musí být v první řadě především dobrou reklamou. V roce 1926 spatřuje světlo světa Osvobozené divadlo, které je nazýváno divadelní sekci Devětsilu, kromě pánů Voskovce, Wericha a Ježka se významnou měrou podílí na úspěchu tohoto divadla autor plakátů, grafik programů a tištěných písniček František Zelenka. Reklamní poutače v té době, které se objevují v ulicích měst, mají veselý charakter, což umocňuje atmosféra doby, s čímž kalkuluje i Osvobozené divadlo, které nezastíralo svůj vřelý vztah k filmové grotesce či prostředí cirkusu. V portrétní tvorbě se uplatňují prvky karikatury, kterou Zelenka dále rozvíjí, František Zelenka pracoval i pro Národní či Vinohradské divadlo, jeho smýšlení o vtípnosti a hravosti provedení plakátu se, ale pro tyto scény příliš dobře neuplatnilo, Osvobozené divadlo bylo zkrátka přesným typem divadla, které vyhovovalo jeho smýšlení o plakátu. Předválečné období bylo pro vývoj plakátu nesmírně bohaté, osobností které se zde objevily, byla velká řada, většina výtvarníků či výtvarných skupin vtiskla podobě něco originálního a to bylo způsobeno zejména tím, že se na plakát začalo nahlížet důsledněji jako na obrazovou komunikaci.

Vývoj plakátu od roku 1948 zažívá těžké doby. Nemůže být řeč o nějakém navazování na předválečné období, moderní umění je zavrženo novou estetikou reálného socialismu, zrušení soukromého vlastnictví v podstatě ruší reklamu, její funkce je ve společnosti nadbytečná. Komunistická propaganda útočí ze všech směrů a ani plakáty nejsou výjimkou. Prostor pro kreativitu, která by nesplňovala podmínku poplatnosti režimu přebírá zejména filmový plakát, který ční mezi průměrem. (viz. kapitola Historický vývoj českého plakátu a jeho koncepce) Asi nejzajímavější portrétní tvorbu komunistické éry nacházíme v uvolněných šedesátých letech, kdy své dílo představuje např. Jiří Balcar, který se nechává ovlivňovat informelem, pop-artem nebo lettrismem a slavil i úspěch na mezinárodní scéně, kdy dostal za plakát Bílá velryba v roce 1962 v Paříži celou Toulouse – Lautreca. další zajímavou osobností je postava Karla Teissiga, který se velmi výrazně zapsal také do historického vývoje plakátu filmového. Teissig vnášel do svých plakátů, kde používal kolážové techniky, pocit reality. Tento pocit poněkud potlačuje samotnou iluzivnost jeho plakátů. Technika koláže ovlivnila plakátovou tvorbu Karla Vacu, kterou využil i při tvorbě plakátu ve svém osobitém výtvarném projevu. Plakátů vytvořil celou řadu, jako příklad lze uvést plakát k filmu *Sladký život* režiséra, který je obecně považován za jednu z největších postav světové kinematografie Federica Felliniho. Karel Vaca zde použil kolážového portrétního, který nepostrádá jistou dávkou bizarnosti, což výborně koresponduje s charakterem filmového díla. V šedesátých letech se jedná skutečně o zlatou éru českého filmového plakátu. Objevují se zde jména jako Milan Grygar, Josef Vyleťal či Zdeněk Ziegeler jejichž tvorbě se blížeji věnuji v kapitole Vývoj českého filmového plakát. Poněkud odlišná situace je oblasti tvorby plakátu divadelního. Ač jsou tyto léta mimořádně spjata s novými divadly jako např. Semafor nebo Divadlo Na zábradlí, v plakátové tvorbě možná trošku chybí výrazné osobnosti, jako byl např. František Zelenka, jenž pracoval pro Osvobozené divadlo. Ve způsobu zpracování se filmový plakát začíná odlišovat od toho divadelního především tím, že poněkud opouští malovanou formu a zaměřuje se především na kresbu, která je často spojovacím prvkem v kolážích a zpracování filmového plakátu se nevyhýbá ani fotomontážím.

Invaze vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 maří všechny naděje na demokratizaci Československa a přináší velký zlom také oblasti vývoje českého plakátu. Komunistická strana svazuje tvůrčí činnost umělců a normalizace sedmdesátých a osmdesátých let svazuje jejich svobodné myšlenky, které mohli částečně realizovat v šedesátých letech. Vliv na vývoj českého filmového plakátu má také široké rozšíření televize, které u nás začíná především

v sedmdesátých letech a vážně konkuruje návštěvnosti kin. Člověk v období normalizace možná tím trochu zpohodlněl a začal sledovat filmy podle nabídky televize, tím se také vytrácí role filmového plakátu ve společnosti.

### **Vývoj českého filmového plakátu**

Filmový plakát je tedy jedním ze žánrů plakátové tvorby a v některé literatuře bývá označován za jednu z nejtěžších disciplín tohoto zpracování. Film z hlediska výroby dnes není vůbec levnou záležitostí a v tomto ohledu můžeme sledovat jistou svázanost tvůrců vzhledem ke vkusu současného diváka. Divácky úspěšné filmy dnes často bývají spojovány s masivní propagací a v následující kapitole jsem se věnoval tomu, jak se propagace formou plakátu vyvíjela v naší zemi, od počátku, kdy se u nás film poprvé objevil. V této kapitole jsem čerpal především z knihy *Český filmový plakát ve 20. Století*, kde je tato problematika zpracována velmi podrobně.

Film se tedy objevuje v polovině devadesátých let 19. století v Paříži a paralelně s tím také v New Yorku, přičemž nepostradatelnou součástí propagace se stává filmový plakát. Prvním filmem, který odstartoval celou filmovou éru němého filmu byl krátký dokument s názvem *Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*Dělníci odcházející z Lumièrových továren*), jenž promítali bratři Lumièrové v Grand Café na bulváru des Capucines 28. prosince 1895, film natočil Léon Bouly v roce 1894. První veřejné promítání filmu v Čechách se odehrálo v Praze 18. a 22. října 1896 (systém Edison) a 23. Října (Kinematograf bratří Lumièrů), následovalo promítání průkopníka české kinematografie Jana Kříženeckého na Výstavě architektury a inženýrství v roce 1898, kde byly uvedeny i první české filmy. K promítání filmů dochází v dalších českých městech a vesnicích, v roce 1907 bylo zřízeno první stálé kino, které se jmenovalo Ponrepo a nacházelo se v Praze v Karlově ulici.

První ztvárnění filmových plakátů se vyznačovala pouze textovým obsahem, objevily se i obrazové plakáty, jednoznačně však převažovaly typografické plakáty, které byly občas doplněné zjednodušeným stylizovaným ornamentem v duchu doznívající secese nebo také v duchu „národního dekorativismu“.

V éře zvukového filmu můžeme nalézt značné odlišnosti ve zpracování a především v tom, že zmizel jednolitý, celistvý „obraz“, který využíval celou plochu plakátu, vzniká forma plakátu, která je složená z částí s využitím více výjevů, portrétů apod. detail tváře hlavních představitelů (obvykle muže a ženy) je často vysunuta do popředí, pozadí nebývá malované,



ale pouze někdy doplňuje plakát velkými „čistými“ barevnými plochami. Velkými písmeny je upozorňováno na hlavní herecké „hvězdy“, což někdy předčí i velikost písma názvu filmu a nově se objevuje také jméno režiséra a dalších tvůrců filmu, přičemž je patrné, že předlohou sloužily fotografie z filmů, někdy v plakátovém zpracování převedeny až do hyperrealistické podoby, jednoznačná je inspirace americkou tvorbou. Ve třicátých letech 20. století se toto schéma mění, objevují se koláže fotografií, jen spoře doplněné malbou, především u významných tvůrců té doby Františka Zelenky nebo Antonína Pelce. V předválečné éře filmových plakátů můžeme sledovat jisté rysy, které v podstatě platí dodnes. V kapitole knihy Český filmový plakát ve 20. století, jenž se věnuje období moderny, se můžeme dočíst charakteristiky, které vtiskují povahu plakátu do dnešních dob, jedná se tedy o:

1. *Volba barev.* Zde autor upozorňuje na fakt, že barevné poutavosti, která by zaujala pohledy lidí, v plakátové tvorbě nemusíme dosahovat pouze volbou křiklavých odstínů a přehnané barevnosti, která by zvyšovala jeho nepřehlédnutelnost. Jde především o účinek na dálku, kterého dosahujeme správnou volbou barev, jde tedy o sladěnost jednotlivých barev mezi sebou a tím vzniklý barevný koncept.
2. *Kompozice plakátu.* „ *Kompozice plakátu je diktována požadavkem minimálního času v horním hesle. Plakát nesmí mít mnoho detailů, aby příliš tříštil pozornost. Individualita talentu pak vyhovuje plakátové kompozici nejrůznějšími prostředky jako zjednodušením kontur, koncentrací kresby atd.*
3. *Málo textu.* Zde autor upozorňuje na to, že text je jen doprovodem myšlenky a v některých případech plakátového zpracování bývá dokonce zbytečný.
4. *Originalita v myšlence plakátu.* *To je základ každého plakátu, měněný podle umělcových schopností, podle motivu filmu nebi i vkusu publika, to je podstata úspěchu plakátu a zároveň jeho nejtěžší složka.* (Český filmový plakát 20. století, 2004, 32)

V poválečných letech můžeme sledovat další změny ve vývoji. Jedná se především o využívání více výtvarných stylů a nechybí ani reprodukce, které jsou zakomponované do plakátů a přitiskem vložené písmo. Portrétní zpracování formou fotografie můžeme sledovat např. v plakátu k *Dva ohně*, který zpracoval neznámý autor. Významnou postavou tohoto období je Bedřich Lipenský, který využil stylizovaných portrétů pro filmy komiků Laurela a Hardyho nebo zpracoval působivý plakát pro film *Krakatit*, jenž vznikl podle románu Karla

Čapka. V druhé polovině čtyřicátých let sledujeme provázanost plakátové tvorby se silnou pozicí KSČ a hlavním výtvarným stylem se stává socialistický realismus, který byl vyhlášen oficiálním uměním v roce 1949. Plakát byl na začátku padesátých let srovnáván s tankem, který asociuje s velkou dávkou důraznosti. Filmový plakát se stává v padesátých letech rutinní záležitostí, jisté oživení nastává v roce 1958, kdy se pojetím plakátů a zvýšení jejich úrovně začala zabývat sekce užitého umění Svazu výtvarných umělců. Inspirací k tomuto kroku byly výstavy polských tvůrců plakátů a Ústřední půjčovna filmů začala více spolupracovat s výtvarníky, kteří se prezentovali volnou tvorbou. Nejvýraznější období plakátové tvorby období socialismu tedy nacházíme v šedesátých letech 20. století. V těchto letech se začínají obnovovat jeho funkce a své funkce začíná dokonce přerůstat, kdy se stává svébytným uměleckým dílem. Období šedesátých let je nesmírně plodné ve filmové tvorbě, objevuje se nová vlna českého filmu, stejně plodná je také plakátová tvorba. Filmy z těchto let jsou nesmrtelné a často taky považovány za nejhodnotnější českou filmovou tvorbu, ať už jde o filmy Miloše Formana, Věry Chytilové, Pavla Juráčka nebo Jiřího Menzela. V šedesátých letech začíná také točit své první filmy Juraj Herz, jehož film jsem se snažil zpracovat. V plakátové tvorbě můžeme najít celou řadu významných jmen. Je těžké seřadit tyto jména podle nějaké významnosti, ale můžeme jmenovat např. Karla Teissiga a jeho osobité pojetí plakátů, kde využíval techniku koláže, Jiřího Šalamouna, který byl na počátku své kariéry a uplatňoval expresivní kresebnost. Zajímavě kresebné zpracování portréту uplatňuje také Kamil Lhoták v plakátu k filmu *Morálka paní Dulské* režiséra Jiřího Krejčíka z roku 1958. Objevují se i další slavní výtvarníci např. Adolf Born, který v plakátu k filmu *Valčík pro milión* z roku 1960 ještě neuplatňuje svou typickou kresbu a z dalších významných osobností lze uvést Jaroslava Fišera, Zdeňka Zieglera nebo Stanislava Dudu. V druhé polovině let šedesátých zasahovaly do tvorby plakátů vlivy surrealismu a imaginativního umění. Autoři plakátů zde hojně využívali kolážové techniky a plakáty byly koncipovány formou imaginativního sdělení. K významným osobnostem tohoto období patří Karel Teissig, Zdeněk Ziegler, jenž mimo jiné zpracoval plakát, k filmovému hororu *Psycho*. Ziegler ve svém plakátu také použil portrét, v tomto případě šlo o portrét režiséra a osobnost, která je s hororem naprosto neodmyslitelně spjatá, tedy Alfreda Hitchcocka. Zdeněk Ziegler ve své tvorbě uplatňuje detaily lidského obličej, čímž dosahuje neobyčejnou míru vyjádření lidských emocí, takovéto ztvárnění použil např. v plakátu k filmu Františka Vláčila *Markéta Lazarová*. S lidskými dojmy či pocity také mistrně pracoval ve svých imaginativních plakátech Josef Vyleťal.

Období normalizace po srpnové okupaci v roce 1968 přineslo velké společenské změny a tedy i změny na poli filmové tvorby a filmového plakátu. Autor knihy *Český filmový plakát ve 20. století* pro toho období používá vystihující metaforu z básně Pavla Zajíčka *Apokalyptickéj pták*, který zakrývá křídly oblohu, jenž se stala písňovým textem undergroundové skupiny *The Plastic People of the Universe*. V sedmdesátých letech ve své plakátové tvorbě pokračují ve spolupráci s Ústřední půjčovnou filmů již někteří zmínění umělci například Milan Grygar, Karel Teissig, Jaroslav Fišer či Zdeněk Ziegler nebo mladší výtvarníci Josef Vyleťal, Olga Vylaťalová, Antonín Sládek či Petr Poš. Neodmyslitelnou postavou české plakátové tvorby je také Kája Saudek. Mezi nejznámější filmové plakáty tohoto autora, jenž je bezpochyby nejvýraznějším představitelem české komiksové tvorby, patří práce k filmům *Kdo chce zabít Jessii?* nebo *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*. K těmto filmům nezpracoval pouze plakáty, ale podílel se na nich i jako tvůrce. Z filmových plakátů, kde Saudek použil zachycení lidské tváře ve svém typickém stylu komiksové karikatury lze jmenovat např. *Kit a spol.* režiséra Konrada Petzolda nebo novější snímek režiséra Zdeňka Trošky *Kameňák*. Z významných tvůrců, kteří se objevují ještě před listopadem lze jmenovat Aleše Najbrta, který vytvořil plakát k filmu *Kouř* Tomáše Vorla. Využil zde autorského písma, k portrétnímu zpracování posloužila fotografie Tono Stana. Najbrt si na začátku devadesátých let otevřel studio a spolupracuje s celou řadou významných režisérů a zpracovává také plakáty Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. „*V dnešní době je filmový plakát jen jedním z marketingových produktů systému filmové reklamy. Součástí grafické zakázky je i tvorba filmových titulků, bigboardy na obchodních domech, trička a další reklamní předměty, webové stránky, obaly k nosičům pro soundtrack a video, televizní reklama atd.*“ (Český filmový plakát 20. století, 2004, 60)

### **Realizace práce – plakát k filmu *Spalovač mrtvol***

*Spalovač mrtvol* je působivý snímek režiséra Juraje Herze, natočený v roce 1968 podle stejnojmenné novely Ladislava Fukse. Žánrově bývá tento film označován jako psychologický horor, sám režisér však přiznává, že se snažil vnést do filmu i jistou dávku humoru, což pro hororový žánr nebývá zcela typické. Ač se v nejrůznějších žebříčcích objevuje na čelních místech českého filmu a obecně bývá považován za jeden z nejhodnotnějších českých snímků, nelze však říci že by se těšil nějaké masové popularitě. Svůj podíl na tom také má určitě televize, která ho tak trochu ignoruje a po listopadu 1989 se v televizi objevil jen několikrát, bývá však s oblibou promítán na různých filmových

festivalech. Před listopadem 1989 o osudu filmu rozhodla komunistická cenzura a film se stal trezorovou záležitostí, podle komentáře herečky a filmové představitelky Lakmé Vlasty Chramostové, to bylo především z důvodu tématu filmu a také prý z důvodu, že ve filmu hráli herci a podíleli se tvůrci, kteří měli po roce 1968 problémy s komunistickým režimem.

Role hlavního představitele se tedy ujal Rudolf Hrušínský, který prý tuto roli původně nechtěl přijmout, avšak zhostil se jí naprosto bravurně. Ztvárnění postavy Karla Kopfrkingla, bývá neskromně označováno za životní roli tohoto vynikajícího herce. Dominance hlavního představitele je tak výrazná, že se Hrušínský objevuje ve všech scénách. Dostal také jedinečný prostor pro mluvený projev, jehož byl opravdovým mistrem, jeho práce s hlasem má neuvěřitelně působivý efekt, který způsobuje až mrazení, což je poněkud odlišný styl hororu od těch, které si většinou vybavujeme z americké produkce, to celé také dokresluje vynikající hudba Zdeňka Lišky. Rudolf Hrušínský má ve filmu veliké množství textu, přičemž ostatní herci se ke slovu dostávají jen velmi málo. Psychologický ráz filmu tedy dodává filmu postava právě Rudolfa Hrušínského, ve které můžeme sledovat neuvěřitelnou změnu osobnosti, kdy se z člověka, jenž příkladně pečuje o svou rodinu, je oddaný své práci pracovníka krematoria, miluje krásu a úzkostlivě dodržuje všechny svoje zásady, stává vraždící psychopat, který podlehne fašistické ideologii.

Obzvláště působivá je kamera Stanislava Miloty, který utvořil z filmu mimořádně bohatou a nápaditou výtvarnou kompozici. Kameraman trval na tom, že chce natáčet černobíle, režisér Herz chtěl udělat film barevně, nakonec však zvítězila vůle Stanislava Miloty. Velmi zajímavým prvkem je použití filmového objektivu „rybí oko“, deformující tváře herců, to dodává originální živost a výtvarnost. Milota se také ukázal jako kameraman s mimořádným citem pro detail, prostřihy tváří herců jsou neuvěřitelně působivé.

Při realizaci plakátů jsem si všiml především zachycení tváře Rudolfa Hrušínského, který je jak už jsem napsal, jednoznačně nejvýraznější postavou snímku a zobrazení jeho tváře na filmovém plakátu mi přišlo jako jednoznačná podmínka. Zpracování jeho portréту se zde nabízelo v nepřeberných možnostech, od stylizovaného zpracování, inspirovaného záběry kde je osvětlen prudkým světlem, či také ve filmu se objevujícím detailnímu vykreslení tváře, nebo použitím deformací obličejů způsobených originálním zpracováním kamery. Hrušínský nebyl rozhodně hercem, který by při hraní používal nějakou přehnanou mimiku či pitvořivé výrazy obličejů, jeho tvář působí statickým dojmem, avšak jeho oči dokážou vždy spolehlivě

přesvědčit o pravdivosti role. Oči jsem bral jako hlavní část jeho obličeje, které dávají portrétu patřičný výraz. Do portrétování jsem se snažil zahrnout charakter jeho osobnosti ve filmu, ať už jde o jistou dávku úlisnosti, portrét vraždícího maniaka či groteskní postavičku.

V jednom z prvních návrhů (příloha č. 3) jsem použil motiv ze záběru „rybím okem“, kde Hrušínský stojí před členitým obrazem. Využil jsem tam zmiňovanou deformaci tváře, která vystupuje do popředí a za ní se také odehrává nějaký děj. Na tomto návrhu jsem také použil tvář Hrušínského filmové dcery (Jana Stehnová), která si zoufale zakrývá obličej při vražedném pokusu jejího filmového otce. Návrh plakátu je proveden černobíle, rozlíváním černých skvrn jsem se snažil dodat plakátu jistou dávku živosti a poutavosti. Na tomto plakátu se tedy objevují dva grafické obrázky, které uprostřed rozděluje nápis s názvem filmu.

V dalším návrhu z prvních pokusů (příloha č. 1) jsem použil motiv ze scény, kdy Rudolf Hrušínský vede svého filmového syna (Miloš Vognič) do krematoria a ukazuje mu náhrobek, tato scéna je velmi zajímavá, je jasné, že syna čeká smrt, Hrušínský vše komentuje s dávkou černého humoru a snaží se odbourat jisté synovy obavy ze situace. Tento motiv se objevuje v horní části plakátu. Stejně tak jako ve všech třech případech prvního zpracování návrhů (příloha č. 1, 2, 3) k tomuto filmu, jsem také zde rozdělil plakát ve středu formátu nápisem s názvem filmu. V dolní části jsem použil šest malých portrétů, které zachycují pět herců, kteří se ve filmu objevují, a také portrét režiséra. Při zpracování těchto portrétů jsem se nechal inspirovat formátem černobílé fotografie s bílým okrajem, zejména proto, že Rudolf Hrušínský také ve své roli o fotografii několikrát mluví jako věčné konzervě. Pozadí návrhu plakátu jsem použil černé, jenž jsem se snažil oživit zásahy bílé tužky.

Ve svém třetím návrhu (návrh č. 2) jsem použil profil tváře Hrušínského z úvodní scény, kdy stojí před leopardí klecí. Obličej není příliš členitý, avšak části obličeje mají poměrně výrazné tvary, podoba se dá zachytit nalezením několika hlavních rysů, jde především o kulatý tvar obličeje, oči a umístění úst a nosu, vybízí tedy k určitému schematizování. Jak jsem již zmínil, film provází mnoho záběrů, kde jsou obličejové herců zachyceny v různých detailech, chtěl toto také použít do plakátu a vybral jsem si oči hlavní ženské představitelky Vlasty Chramostové. Ve třetím návrhu plakátu jsem použil do pozadí tvary připomínající ženská těla, tento motiv se také objevuje v úvodních titulcích filmu, které jsou udělané ve stylu koláže, objevují se v nich také fotografie s otrhanými okraji, což je další prvek, který jsem se snažil vnést do zpracování plakátů. Tyto první tři návrhy jsem vytvářel v podstatě

pouze rukodělně, používal jsem pouze písmo, které jsem si vytiskl a do plakátů vlepil. Tento způsob jsem později opustil, jelikož nesplňoval mé představy a výsledky poněkud postrádaly plakátový charakter. Pro další návrhy jsem se rozhodl více využít počítače a to zejména pro lepší zasazení písma do formátu. V návrzích jsem neopustil techniku suché jehly, která není pro zpracování plakátů příliš obvyklá, ale přitahovaly barevné variace, které při této technice vznikají.

V dalších návrzích jsem zpracoval varianty na čtyři další grafiky, přičemž ve všech jsem použil portrét Rudolfa Hrušínského. V té první (grafika č.3) jsem využil pouze tvář hlavního představitele, původně jsem chtěl plakát udělat pouze černobílý, ale pro oživení plakátů a jeho výraznost jsem použil červené a růžové tóny v podobě skvrn a zásahů do obličejové části. K tomuto plakátu jsem chtěl použít písmo, které by bylo jednoduché, což jsem udělal u prvních dvou případech, ve třetím případě šlo v záměru o písmo, jež by se hodilo k hororovému žánru, volil jsem tedy nápis, který budí iluzi stékající krve. Červeným nápisem jsem upozornil na jméno herce hlavní role. V grafice (příloha č.1) jsem se nechal inspirovat scénou z filmu, kde Hrušínský drží kočku a zkoumavě si ji prohlíží. Do této grafiky jsem nezasahoval barvami do tváře, ale pouze na zmíněnou kočku. Samotné provedení plakátů (příloha č. 6) jsem také směřoval k jednoduchosti, s využitím větší plochy pro písmo, tuto plochu jsem vyzkoušel v černém a bílém provedení, nejprve s písmem Tiverton, jenž je velmi kontrastní, ve třetí variantě návrhu jsem nahradil toto písmo pro název filmu písmem Berlin Sans FB. U tohoto plakátu jsem také vyzkoušel zpracování plakátu na šířku, kde bylo mou snahou zasadit více písmo do obrázku a okraje plakátu jsem vyřešil vložением černých ploch a také vložением dvou postraních pásů. V grafickém zpracování (příloha č. 18) jsem se nesoustředil pouze na zachycení tváře pana Hrušínského, ale dal jsem prostor znázornění také jeho ruky, ve které drží zakrvácený kapesník. Pozadí jsem řešil použitím kouře, do kterého jsem vepsal rozdělené první slovo názvu filmu. Ve druhé variantě tohoto návrhu plakátu jsem volil menší písmo umístěné do pravého horního rohu. Při práci na posledním plakátu k tomuto filmu, jsem při tvorbě grafiky (grafika č. 2) použil zachycení tváře, již zmíněným, rybím okem. Původním záměrem při této tvorbě plakátu bylo zachycení filmové scény, kdy Hrušínský stojí před členitým obrazem, od tohoto záměru jsem později upustil, jelikož plakát se stával příliš nepřehledný a do návrhů jsem se rozhodl pro pozadí černé. Jako oživující prvek pozadí jsem použil bílé nápisy se jménem hlavního představitele a červené nápisy s názvem filmu, které jsem umístil v pásce přes oči a v dolní části druhé varianty plakátu. V následném zpracování

jsem se nechal inspirovat úvodem filmu, kde jsou použity koláže a tvář Hrušínského jsem zde použil třikrát v různých barvách, přičemž jsem prostřední tvář otočil.

Ve všech případech jsem využil techniku suché jehly. Techniku suché jehly jsem prováděl do rentgenových snímků, především s ohledem na dobrou manipulovatelnost s tímto materiálem při stříhání, protože jsem chtěl použít otrhané okraje fotografií, jak jsem již zmínil, se objevují v úvodních titulcích filmu a působí jako dynamický prvek. Na začátku jsem počítal s tím, že plakáty budou černobílé, přišlo mi to jako jednoznačná spojitost, i když na originálním plakátu Antonína Dimitrova k tomuto filmu se objevuje barevné zpracování, ale později jsem od tohoto záměru upustil.

V celkovém pojetí plakátů k tomuto filmu se snažil obsáhnout jistou dávku ponurosti a hororovosti, která by korespondovala se snímkem. V obecných charakteristikách plakátu se objevuje, že plakát musí především získat oko diváka svou poutavostí, ať už jde o barevnost, údernost či jednoznačnost, při realizaci černobílého plakátu se složka barevné poutavosti možná trochu potlačuje, ovšem ne každého člověka dokážou oslovit křiklavé formy plakátu. Snažil jsem se, aby z plakátů dýchala mrazivost stejně jako z celého filmu.

### **Realizace práce plakátu k filmu Něžný barbar**

Možná trochu zapomenutý film režiséra Petra Kolihy, jenž vznikl podle autobiograficky laděné knihy Bohumila Hrabala. Hrabalovy práce pro film používal především režisér Jiří Menzel, Petr Koliha zde také projevuje velký cit pro práci tohoto autora a Jiří Menzel se ve snímku objevuje jako herec. Titulní roli ve filmu představuje Boleslav Polívka, společně s ním mají ještě ve filmu podstatné role Arnošt Goldflam a již zmiňovaný Jiří Menzel. Ač filmové postavy nejsou ve snímku jmenované celými jmény, poměrně jednoduše se dá odvodit, kterými reálnými postavami jsou inspirovány ty filmové. Boleslav Polívka představuje výtvarníka Vladimíra Boudníka, Arnošt Goldflam básníka a filozofa Egona Bondyho a Jiří Menzel spisovatele Bohumila Hrabala. Film byl natočen v roce 1989, avšak dějově se odehrává v padesátých letech v Praze. Žánrově má tento film asi nejbližší ke komedii, obsahuje mnoho humorných situací, avšak nechybí jistá dávka poetičnosti, pohledu na bohémský způsob života v padesátých letech či filozofické rozpravy o životě nebo o umění.

Při realizaci plakátů jsem se zaměřil na portrét titulního představitele filmu, tedy Boleslava Polívky. Ve filmu je jeho postava ztvárněna jako pohled do duše člověka, kterému nechybí

obrovská dávka naivismu, na kterou ho upozorňuje i jeho okolí, avšak on sám je hluboce přesvědčen o své pravdě a snaží se přinutit okolí, aby se na svět dívalo jeho perspektivou nebo spíše ukázat lidem krásy v obyčejnosti, všechny jeho umělecké představy popisuje a komentuje s velkou dávkou osobitosti. Polívka představuje Boudníka jako člověka, který má neuvěřitelný zájem o výtvarné umění, snaží se ho hledat na každém kroku a upozorňovat lidi kolem sebe na možnosti představivosti. Způsob jeho života je tedy protkán uměleckou tvorbou, kde není dovoleno připouštět si starosti obyčejného života. V samotné realizaci plakátů jsem také použil suchou jehlu ke tvorbě portrétů.

Ve svém prvním návrhu (příloha č. 5) je plakát inspirován Boudníkovým zájmem o oprýskané omítky, kde jsem použil oranžové tóny barev, které korespondují se záběry z filmu při tavení kovů. Veřejná debata u oprýskané omítky se také objevuje ve filmu samotném, kde se rozpoutává velmi emotivní situace u jedné skvrny na omítce. Na návrhu plakátu je portrét Boleslava Polívky, který nezachycuje celou hlavu herce, ale pouze obličejovou část. Alespoň k částečnému zachycení podoby jsem se tedy snažil především využít jeho nejvýraznější části obličeje a tou je nos, který je tohoto herce neobyčejně výrazný. Chtěl jsem, aby Polívkovu tvář na plakátu ozařovalo prudké světlo, které by vytvářelo prudký kontrast v jeho obličejí. Při tvorbě tohoto návrhu plakátu jsem nepoužil písmo vytištěné z počítače, ale vepsal jsem ho do plakátu rukou, přičemž jsem se nechal inspirovat písmem, jež na serveru [www.ceskefonty.cz](http://www.ceskefonty.cz) nese jméno Whoa. Snažil jsem se volit typ písma, které by působilo tak trochu „neučesaným“ dojmem a dodávalo plakátu jistý punc nevázanosti.

Ve druhém případě (příloha č.4) jsem použil portrét provedený z profilu, stejně jako v prvním případě jsem použil tvář Boleslava Polívky. Ačkoliv zmiňovaní herci Arnošt Goldflam a Jiří Menzel hrají ve filmu také podstatné role a děj se neodehrává pouze kolem Boleslava Polívky, zaměřil jsem se v realizaci pouze na jeho postavu, která se ostatně váže k titulu filmu. Také v případě tohoto plakátu jsem použil písmo psané ručně, kterým jsem chtěl dodat plakátu dávku živosti. Na plakátu jsem také použil otisky různých šroubů, matek nebo plechů, jenž se váží ke scénám z filmu, kdy Boleslav Polívka tvoří grafiky.

Po těchto dvou pokusech jsem zavrhl psaní písma do plakátu rukou, poněkud zanikalo v plakátech, působilo nepravdělně a nemělo požadovanou dynamiku, kterou jsem tímto chtěl dosáhnout. Začal jsem tedy postupovat podobnou cestu jako v realizacích k filmu Spalovač mrtvol. Také jsem se více zaměřil na použití počítače, který se osvědčil jako nepostradatelný



pomocník při komponování písma do formátu. Pro další návrhy jsem chtěl také více využít názvu filmu, kde se protikladně k sobě staví něha a barbarství.

Při realizaci návrhů plakátu (příloha č. 9, 10) jsem opět použil motiv oprýskané zdi, ale tentokrát přímo na obličej Boleslava Polívky, tohoto efektu jsem dosáhl ponecháním kapek vody při tisku grafiky. Varianty tohoto plakátu jsem zvolil dvě, jednu v růžovém provedení, kde právě růžová barva má symbolizovat něhu a oprýskaná zeď barbarství. Růžovou barvu jsem použil na písmo, přičemž název filmu je umístěn přes čelo titulního představitele, a jména herců jsou umístěna k pravému dolnímu rohu. Obdobným způsobem jsem postupoval i při realizaci druhé varianty tohoto plakátu. Pro tuto variantu jsem si zvolil, pro její výraznost, barvu oranžovou, která nahradila bílé plochy v první variantě. Oranžovou barvu jsem použil i pro písmo, přičemž pro název filmu jsem udělal kombinaci písem Daubmark a YouMurderer BB. Poslední odlišností obou plakátů je kontrast, oranžovou variantu jsem v počítači poněkud ztmavil, to jsem provedl především s ohledem na lepší čitelnost oranžového písma.

Jak jsem již napsal, tak ve filmu nemá dominantní roli pouze Polívka, proto jsem se v další realizaci použil tváře i dalších dvou představitelů. Hlavy pánů Goldflama, Polívky a Menzela jsem umístil do středové části plakátu, přičemž opět k barevnému ozvláštnění jsem použil temperové barvy. K provedení dolní části plakátu mě inspirovala scéna z filmu, kdy herci Menzel a Polívka staví zeď mezi svými domovy. Motiv cihlové zdi, která by pokrývala téměř polovinu plochy, však nepůsobil dobře a nebyl vhodný k původnímu záměru umístit do této plochy název filmu. Tento prostor se při vložení písma stával velmi nepřehledným, a proto jsem byl nucen zakrýt podstatnou část cihel oranžovou plochou. Prostor nad hlavami herců jsem udělal černý, a také jsem ho vyplnil bílými nápisy se jmény herců.

V následné realizaci plakátu jsem se opět nechal inspirovat scénou z tohoto filmu, která mi přišla jako naprosto přesná k názvu filmu. Jde o scénu, kdy Polívka usíná a kolem obličeje má velké množství myší, tato scéna ve mě vyvolává dokonalou asociaci ke spojení něžný barbar. Podobné představy ve mně vyvolává i spojení růžové a černé barvy, čili použití této barevné kombinace bylo jednoznačnou volbou. K tomuto plakátu jsem udělal dvě varianty, v první variantě mi šlo především o střídmost a zanechání většího podílu horní a dolní barevné plochy. Ve druhé variantě jsem se naopak snažil více tyto plochy zaplnit písmem, celou horní růžovou plochu jsem vyplnil slovem „něžný“ a slovo „barbar“ jsem se pokusil zakomponovat do tváře Bolka Polívky.

V předposlední grafice, pro plakáty k filmu *Něžný barbar*, jsem chtěl udělat vtípnější variantu, která by trošku parodovala budovatelské plakáty z padesátých let. Inspiraci jsem opět našel ve filmu samotném, kdy Polívka hovoří o tom, že si bude k večeři roztloukat kladivem vánočku. V tomto provedení plakátu jsem nechal zaznít především červené a modré tóny, přičemž červené tóny především na tváři Boleslava Polívky a spodní části nalevo jsem umístil kladivo, ruku a vánočku. Celý plakát jsem rozdělil od pravého horního rohu k levému dolnímu rohu červeným pásem, kde jsem použil náležitě úderné písmo. Zpracoval jsem i další dvě varianty tohoto plakátu, které jsem vytvořil o poznání jednodušší a kde jsem nepoužil celou grafiku, tak jak jsem ji použil v prvním případě, ale pouze obličejovou část hlavního představitele tohoto filmu.

Poslední grafiku k filmu *Něžný barbar* jsem chtěl udělat velice jednoduše. Udělal jsem velmi schematickou tvář Bolka Polívky, opět jsem se snažil použít nějaké podobenství s názvem filmu, udělal jsem proto tvář, na kterou ztéká ze sklenice pivo. Plakát jsem vytvořil v zeleném provedení s velmi zajímavým písmem, jenž nese název VTKS study. Ve druhé variantě tohoto plakátu jsem nepoužil část, kde se objevuje sklenice s pivem, ale použil jsem pouze obličejovou část a nápis filmu jsem vepsal na pravý okraj formátu.

## **Závěr**

V diplomové práci mi šlo především o skloubení klasických výtvarných technik s počítačovou grafikou. Při realizaci plátů jsem pracoval s technikou suché jehly, která se na plakátech příliš často neobjevuje, ověřil jsem si, že i tato technika je pro plakátovou tvorbu využitelná, stejně tak jako dopracování temperovými barvami. Snažil jsem se, aby pojetí plakátů bylo současné, ale zároveň i odpovídalo stylu plakátové tvorby, ve které filmy, k nimž jsem plakáty prováděl, vznikly. Toto skloubení současnosti s historickým rázem plakátů jsem si vyzkoušel při tvorbě plakátu k filmu *Petrolejové lampy*, kde jsem se pokoušel o plakát secesní, avšak po úvodních nezdarech jsem, právě díky obtížné kombinaci od této tvorby upustil.

Přínos diplomové práce vidím také v rozšíření si vlastních obzorů, co se týká jak žánru plakátu, tak také portrétování. Pokud jde o mou osobní zkušenost, nesetkal jsem se nikdy v hodině výtvarné výchovy s výukou plakátu. Přijde mi jako velká škoda se tomuto zajímavému žánru nevěnovat jak už praktické, tak také z teoretické stránky. Určitě bych chtěl v pedagogické praxi o plakátu vyučovat, je to velmi živá forma výtvarného umění, se kterou se člověk každý den setkává.

## Seznam literatury:

Král J., [Adjustace grafické tvorby a sbírek : pasparty, knihařské zasklení, desky, krabice, alba](#), Brno : Knihař, 2000

Hockeová J., Česká podobizna v malířství 19. století, Brno: Dům umění města Brna, 1975

[Grafický design ve službách kultury a umění : mezinárodní symposium \[poř. u příležitosti 10. bienále užité grafiky, Brno 16. - 18. června 1982 : sborník přednášek](#). Brno : Moravská galerie, 1982

Český filmový plakát 20. století / odborná koncepce a redakce Marta Sylvestrová ; ideová koncepce Zbyněk Groh ; autoři textů Dana Bartelt ... [et al.], Brno : Moravská galerie ; Praha : Exlibris, 2004

Vlček T., [Český plakát 1890-1914 : katalog výstavy pořádané Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze v prosinci 1971 - únoru 1972](#), Praha : Obelisk, 1971

Marco J., [O grafice : kniha pro sběratele a milovníky umění](#), Praha : Mladá fronta, 1981

Levey M., [Stručné dejiny maliarstva : od Giotta po Cézanna](#), Bratislava : Tatran, 1966.

Parramón J. M., ze španělštiny přeložila Markéta Řapková, Velká kniha o portrétu, Praha : Svojtka a Vašut, 1996

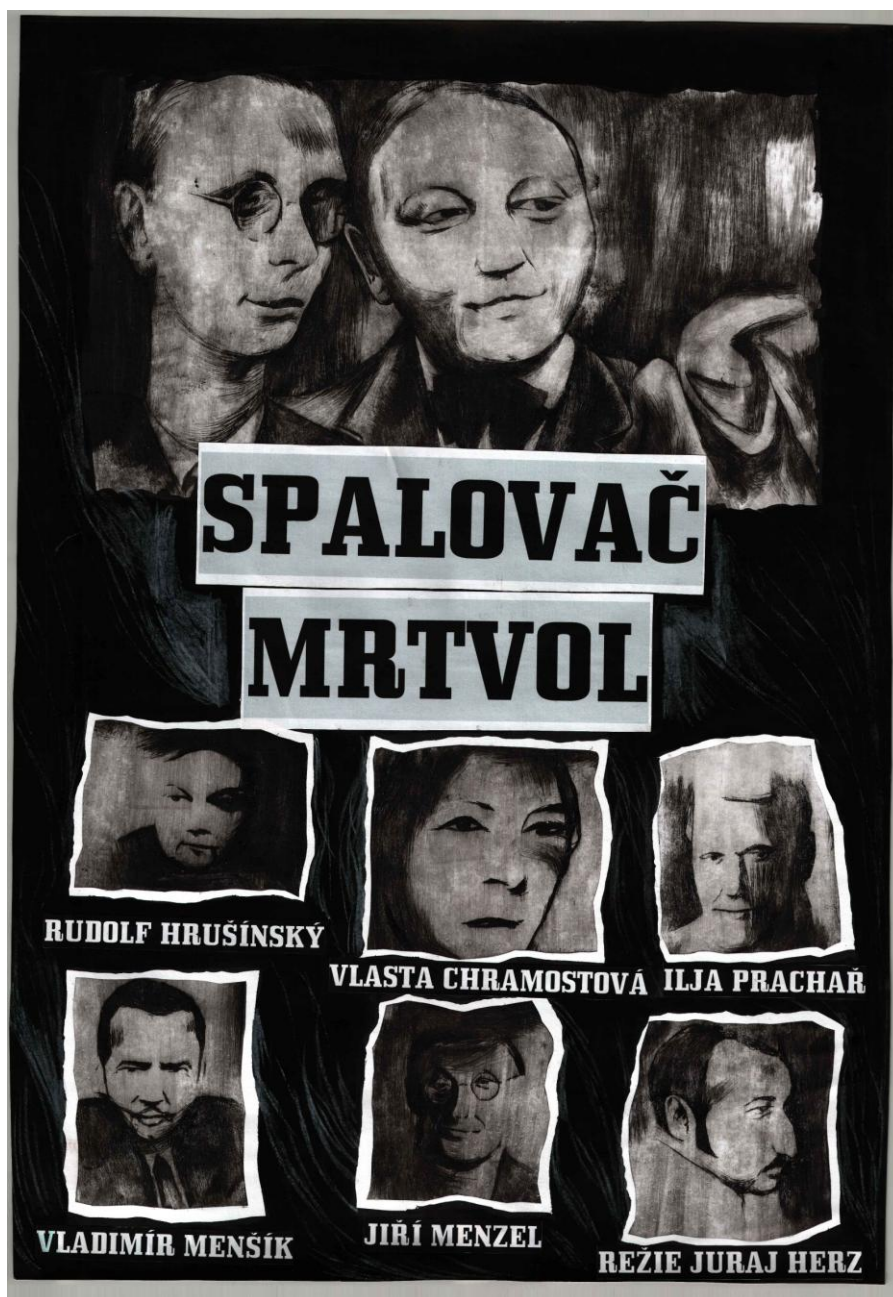
Kroutvor J., [Poselství ulice : z dějin plakátu a proměny doby](#), Praha : Comet, 1991

Holešovský K., [Portrétní miniatura : historie, sběratelství a znalectví](#), Praha : Mladá fronta, 1976

Krejča A., [Techniky grafického umění : průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky](#), Praha : Artia, 1981

Mráz B., Dějiny výtvarné kultury 1), Praha: IDEA SERVIS, 2002

PŘÍLOHA č. 1



Návrh č. 1      Název: Spalovač mrtvol č. 1

/Písmo – PC: Bullpen/Italic/

Formát: 420 x 594 m

PŘÍLOHA č. 2



Návrh č. 1      Název: Spalovač mrtvol č. 2

/Písmo – PC: Vahika/

Formát: 420 x 594 mm

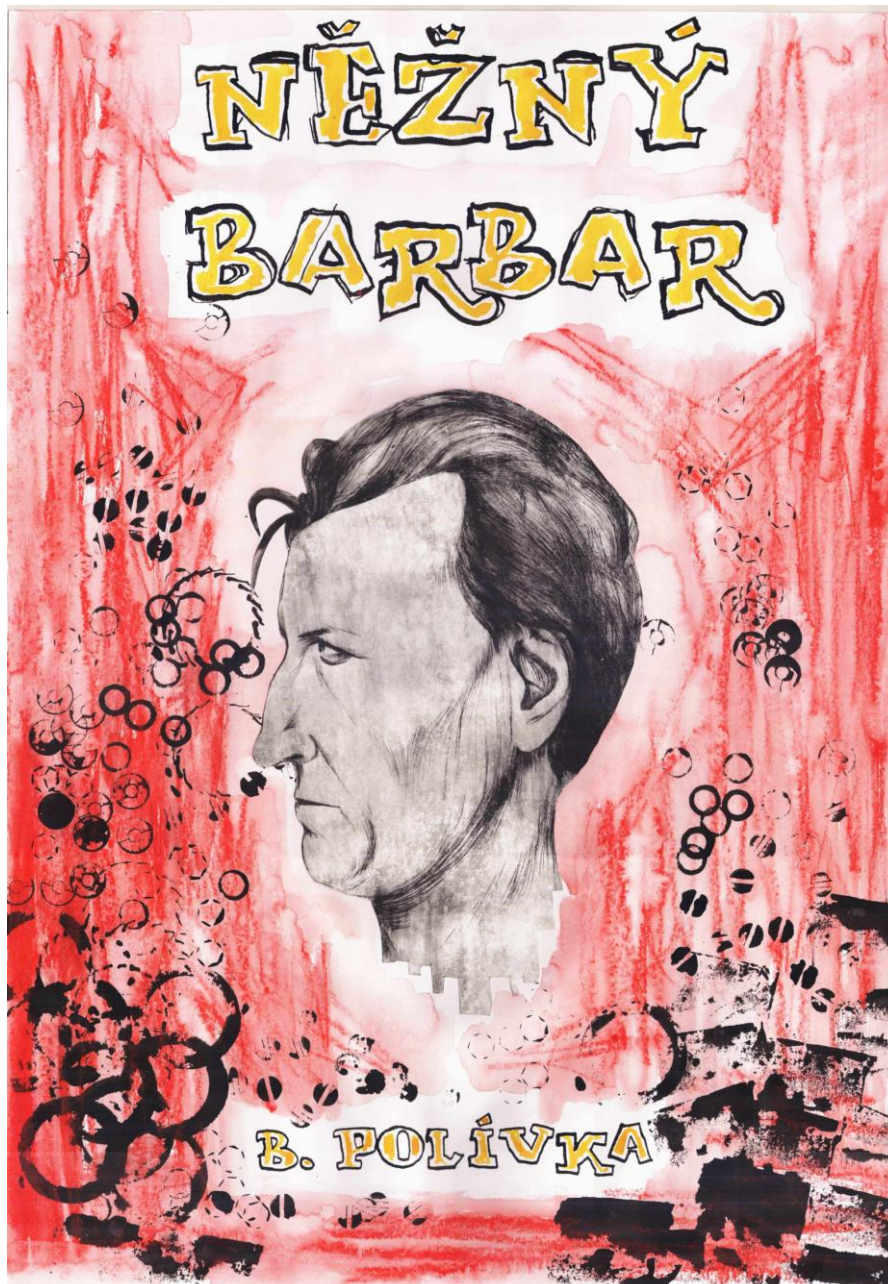
PŘÍLOHA č. 3



Návrh č. 1      Název: Spalovač mrtvol č. 3

/Písmo – PC: Sanserifing/

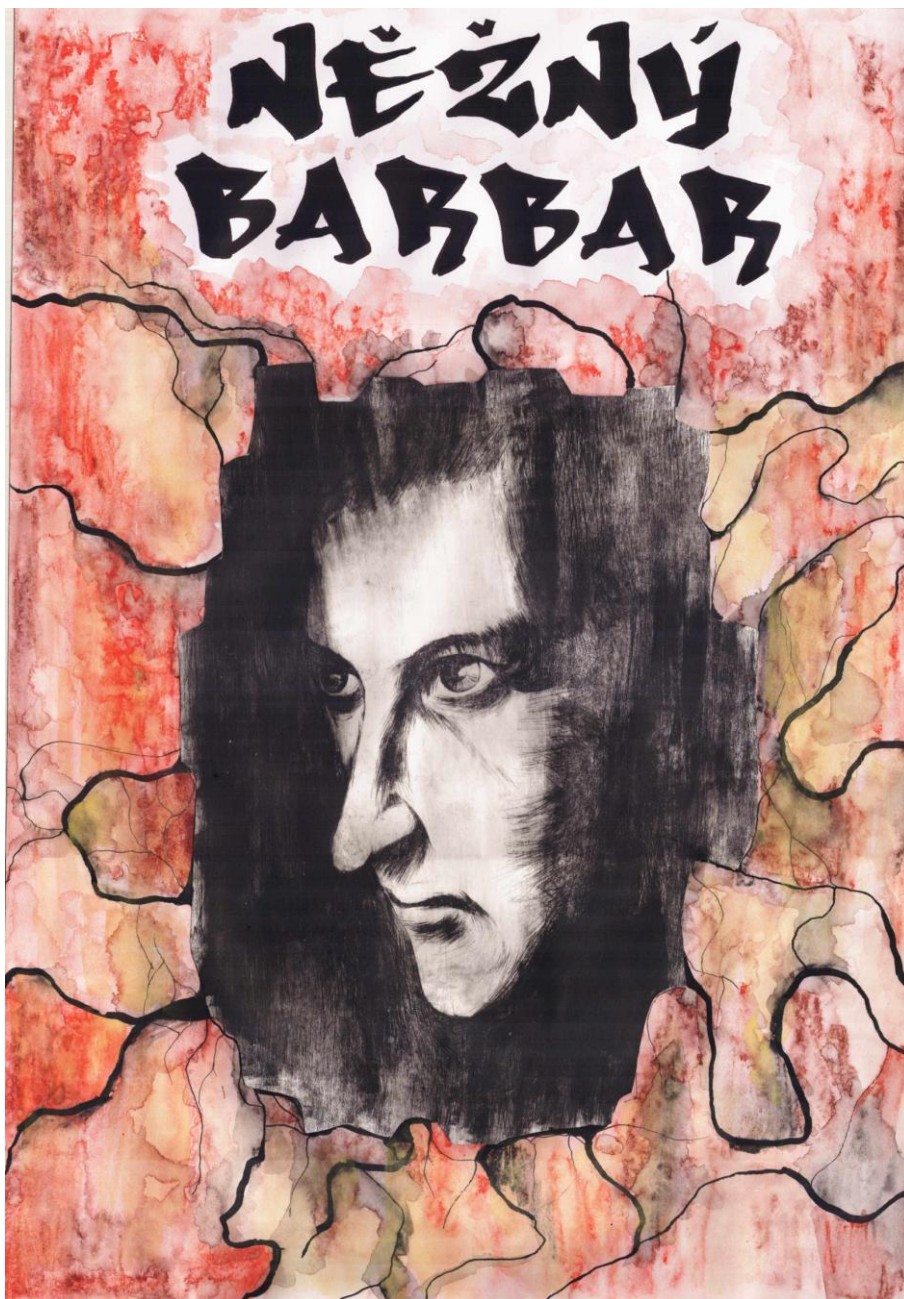
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 1      Název: Něžný barbar č.1

/Písmo – inspirováno písmem My trule/

Formát: 420 x 594 mm

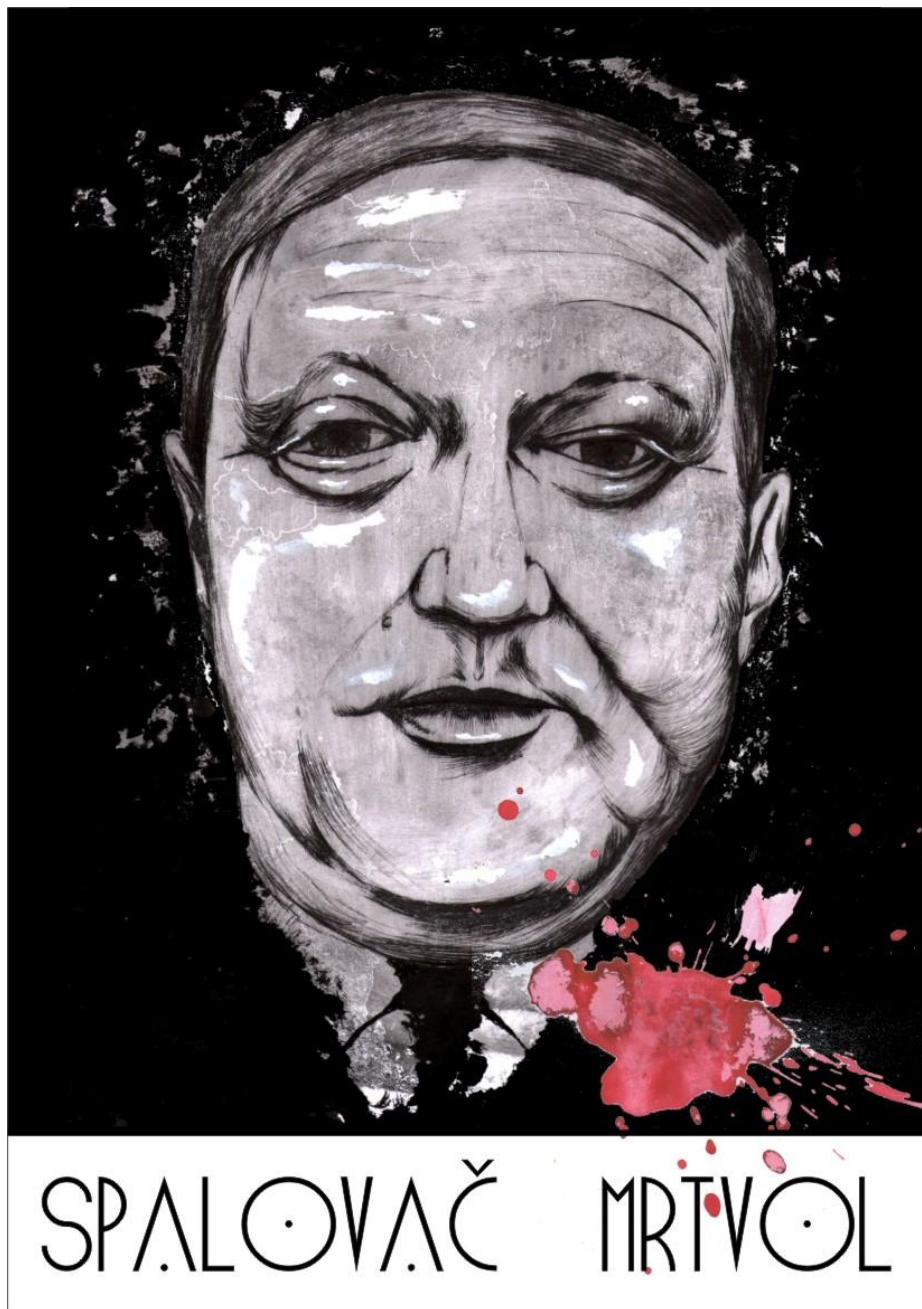


Návrh č. 1      Název: Něžný barbar č. 2

/Písmo – inspirováno písmem Whoa!/  
/

Formát: 420 x 594 mm

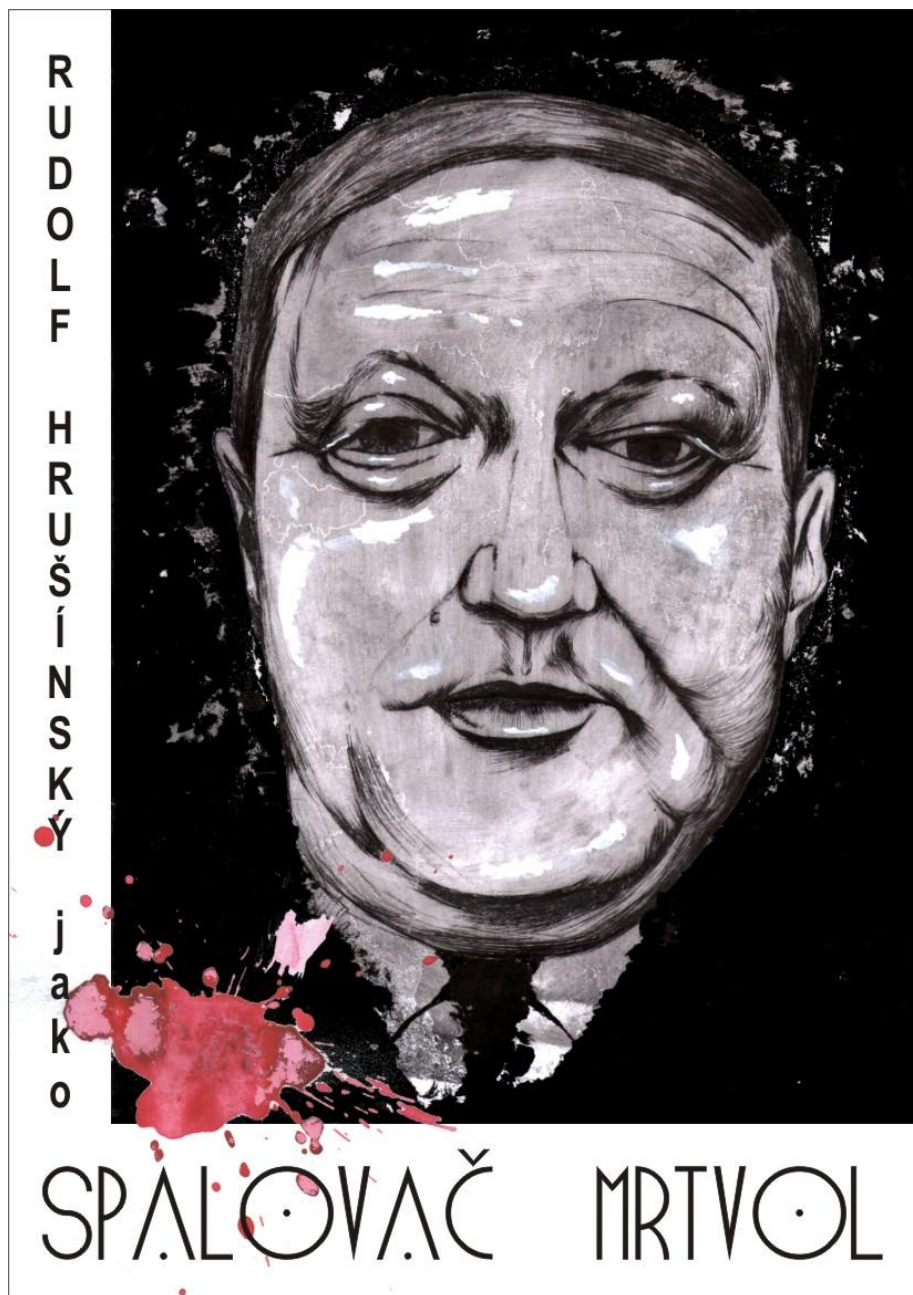




Návrh č. 1      Název: Spalovač mrtvol č. 4 (Grafika č. 3)

/Písmo – PC: Blake/

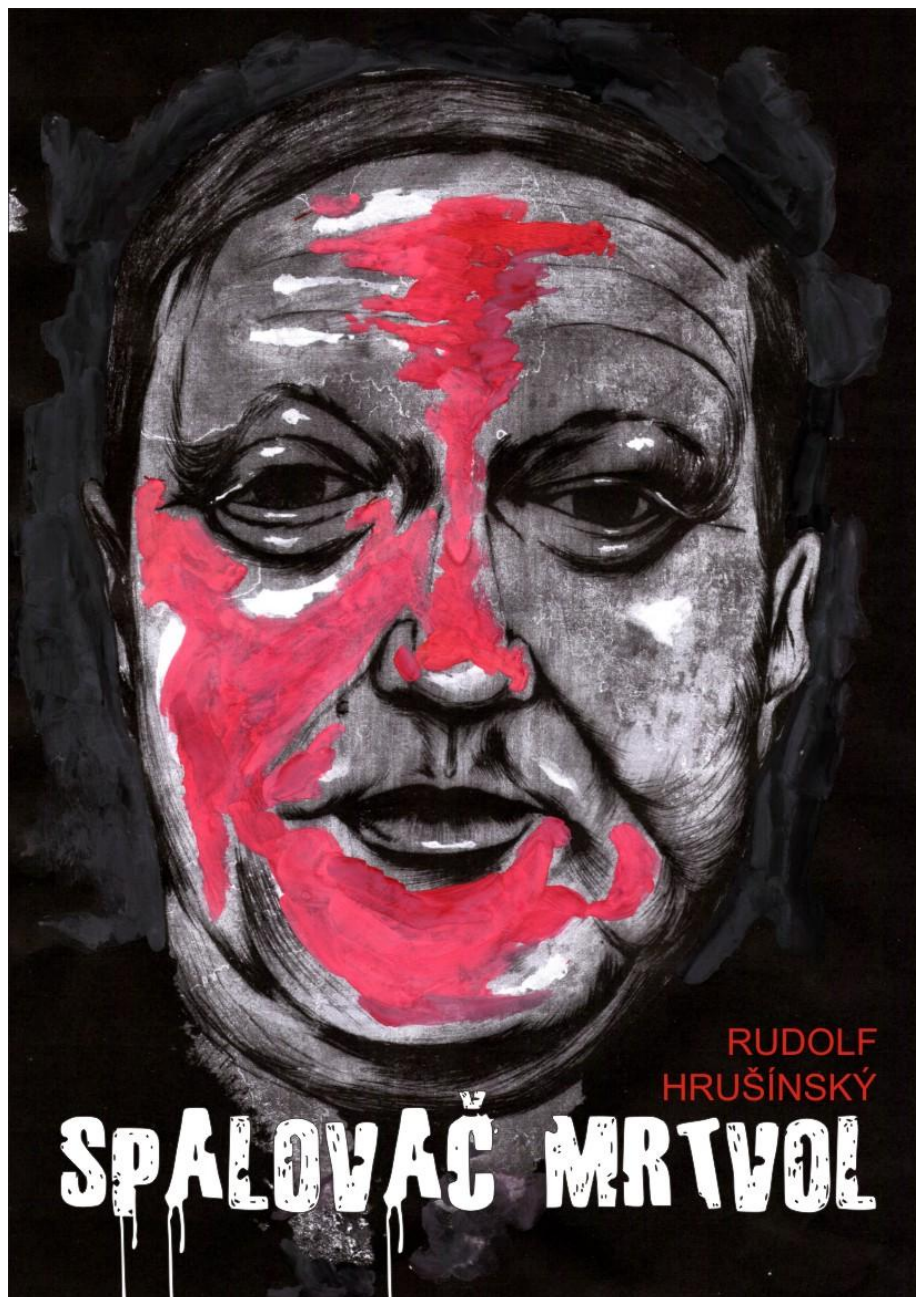
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 2      Název: Spalovač mrtvol č. 4 (Grafika č. 3)

/Písmo – PC: Blake; Arial - zúžené/

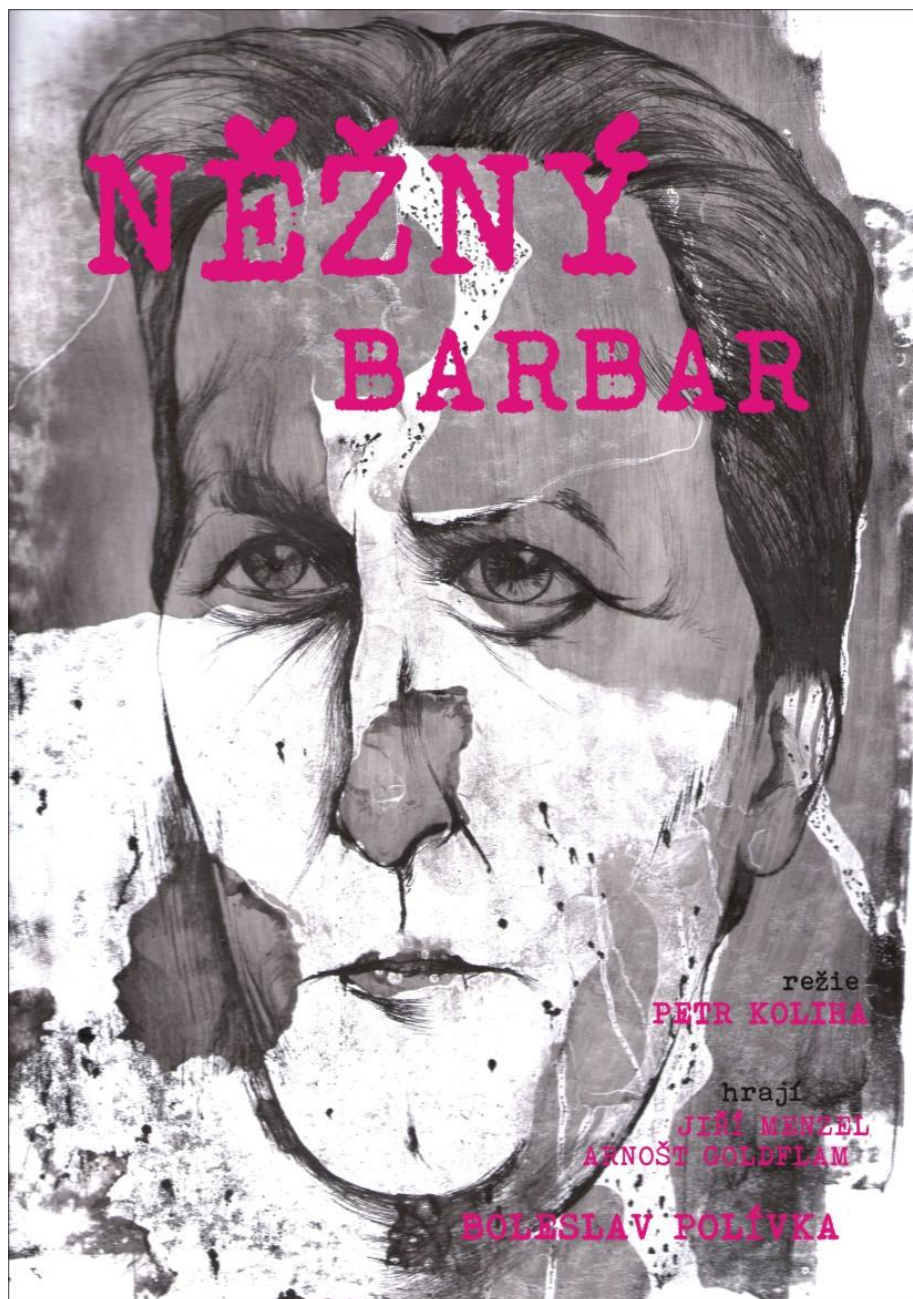
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 3      Název: Spalovač mrtvol č. 4 (Grafika č. 3)

/Písmo – PC:Parents Suck; Arial /

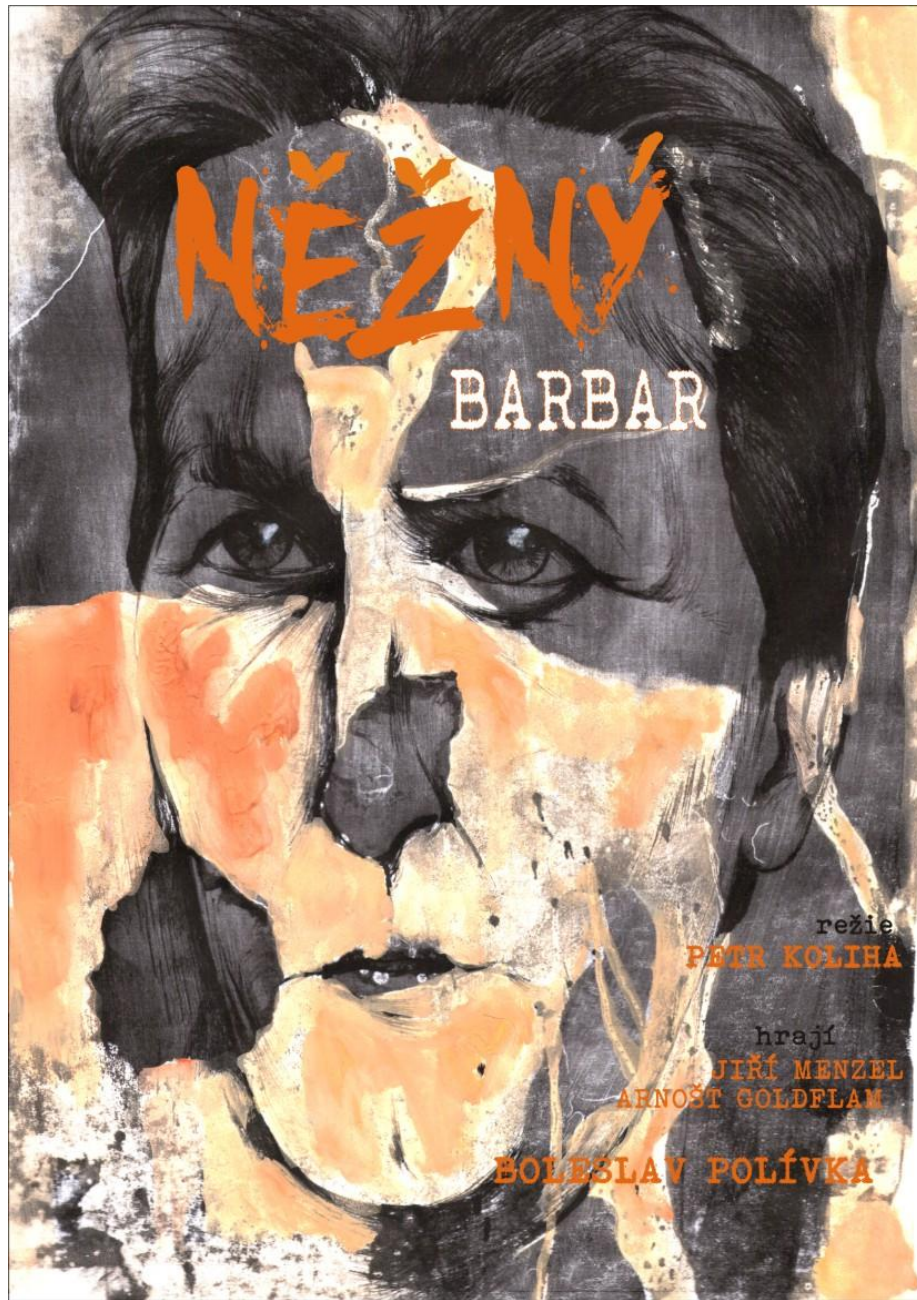
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 1      Název: Něžný barbar č. 3 (Grafika č. 6)

/Písmo – PC: Bohemian typewriter/

Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 2      Název: Něžný barbar č. 3 (Grafika č. 6)

/Písmo – PC: YouMurderer BB, Daubmark /Bohemian typewriter/

Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 1.a    Název: Spalovač mrtvol č. 5 (Grafika č. 1)

/Písmo – PC: Trueblood/

Formát: 594 x 420 mm

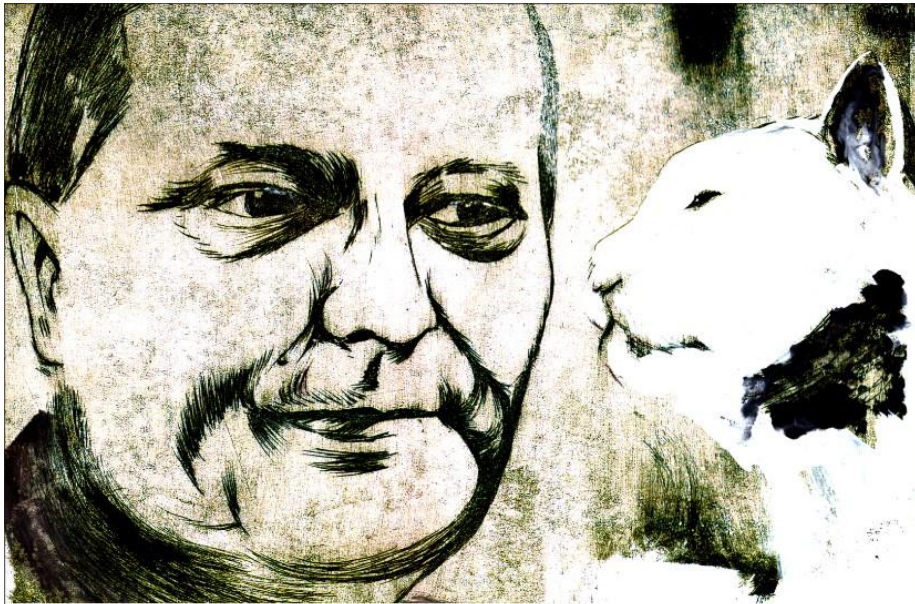
PŘÍLOHA č. 12



Návrh č. 1.b      Název: Spalovač mrtvol č. 5 (Grafika č. 1)

/Písmo – PC: Trueblood/

Formát: 594 x 420 mm



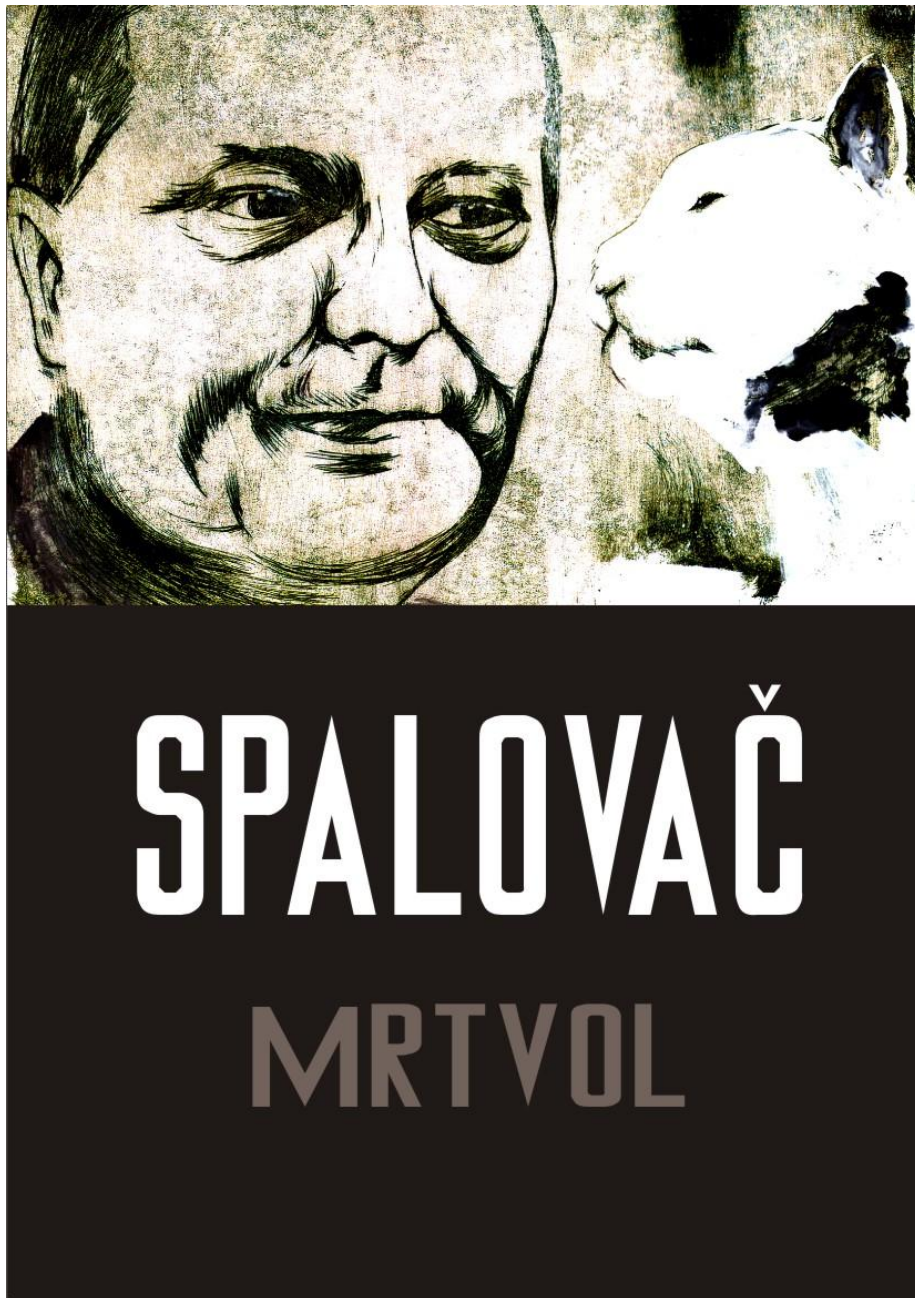
# SPALOVAČ<sup>v</sup> MRTVOL

Návrh č. 2.a      Název: Spalovač mrtvol č. 5 (Grafika č. 1)

/Písmo – PC: Tiverton/

Formát: 420 x 594 mm

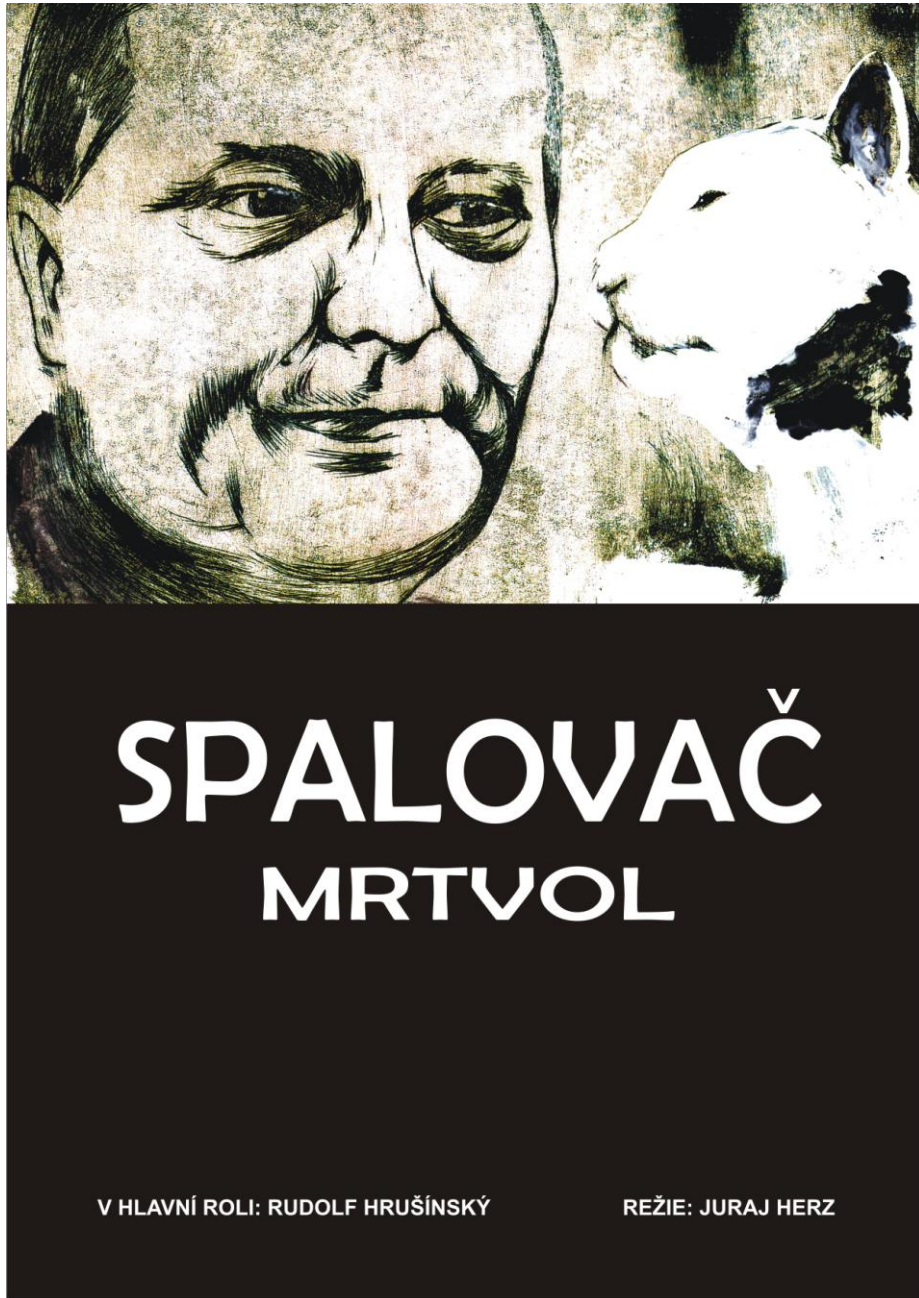




Návrh č. 2.b      Název: Spalovač mrtvol č. 5 (Grafika č.1)

/Písmo – PC: Tiverton/

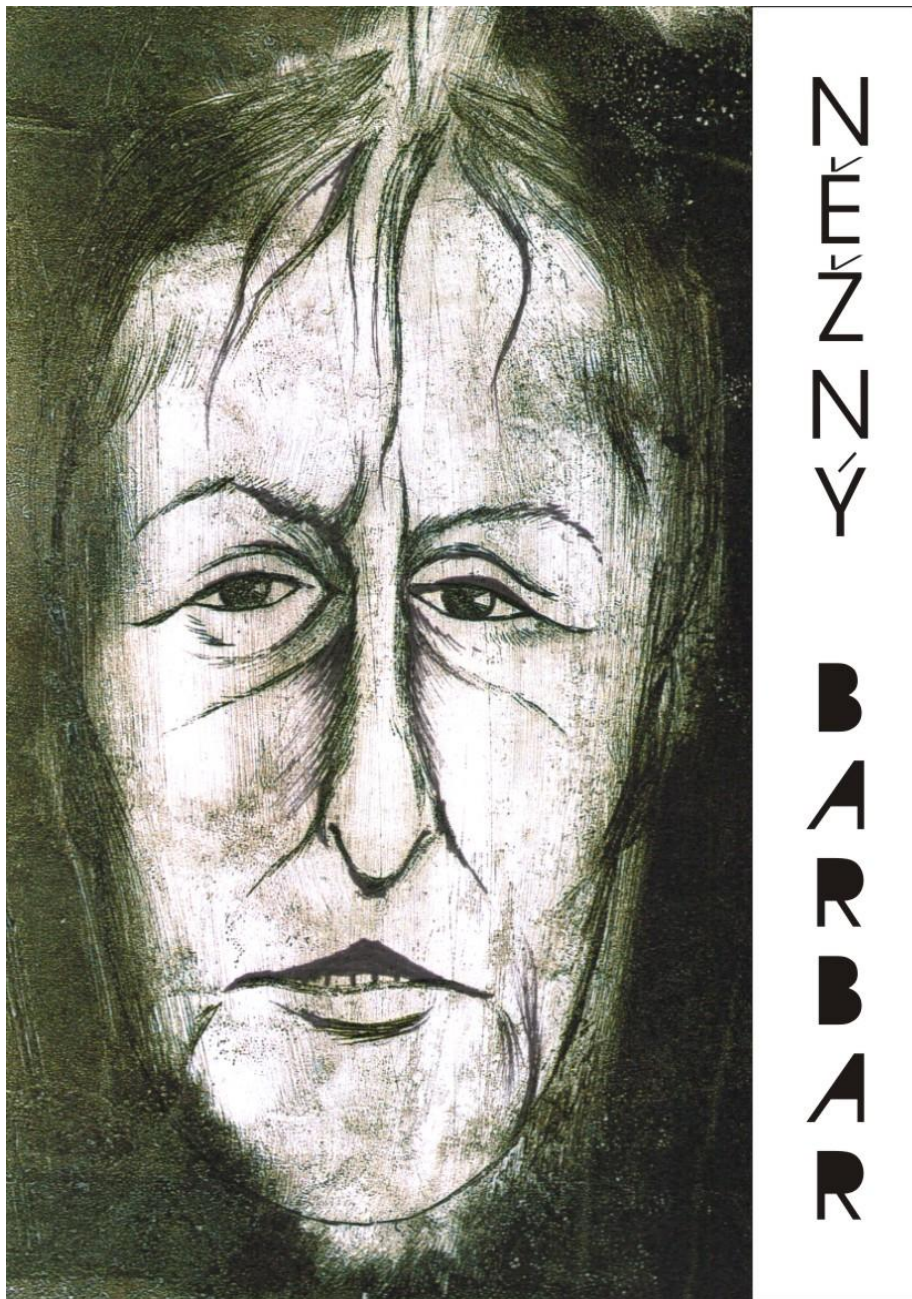
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 2.c    Název: Spalovač mrtvol č. 5 (Grafika č. 1)

/Písmo – PC: Berlin Sans FB; Arial/

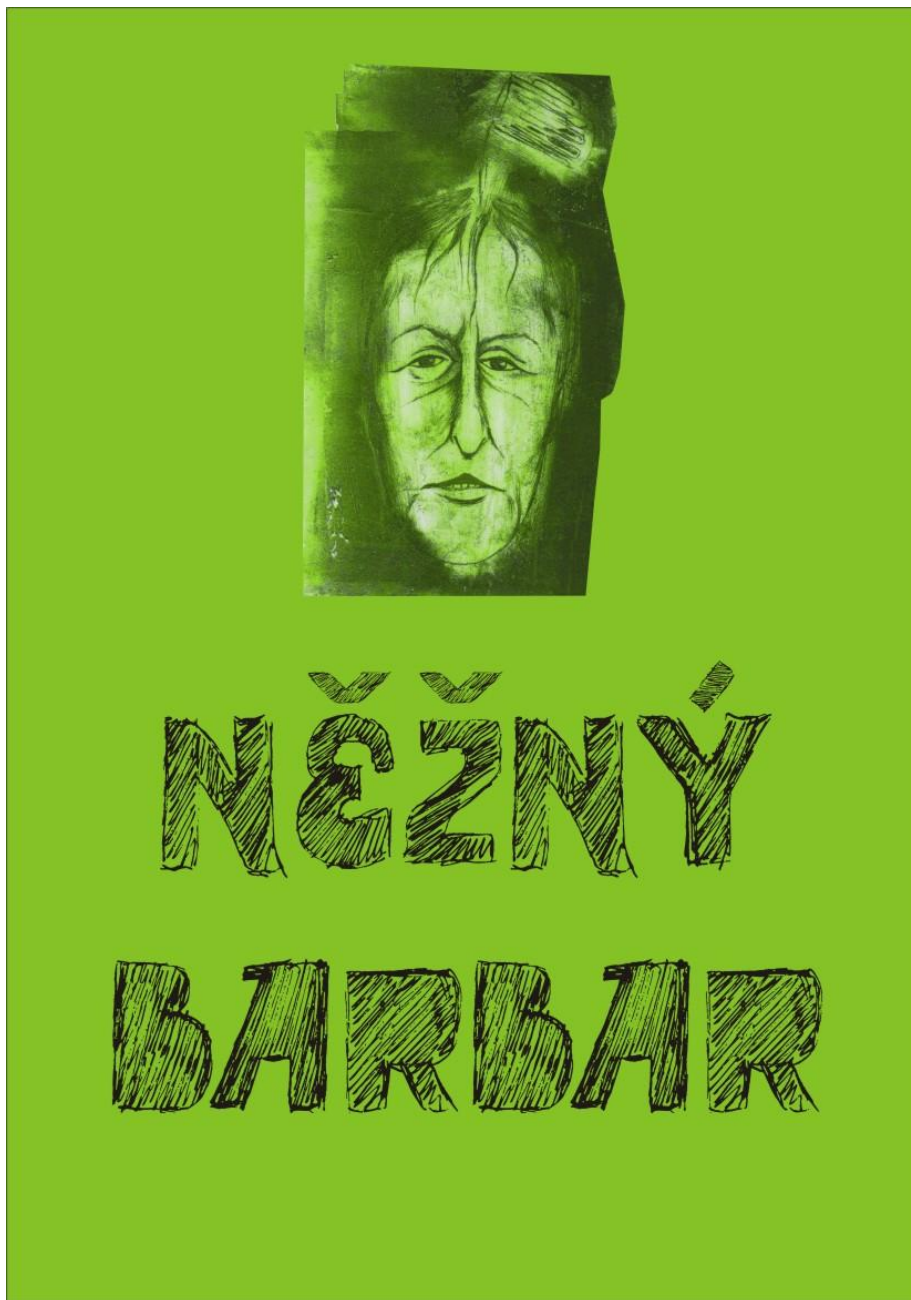
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 1      Název: Něžný barbar č. 4

/Písmo – PC: BM Sham Garde/

Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 2      Název: Něžný barbar č. 4

/Písmo – PC: vtks study/

Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 1      Název: Spalovač mrtvol č. 6

/Písmo – PC: The Deeper/

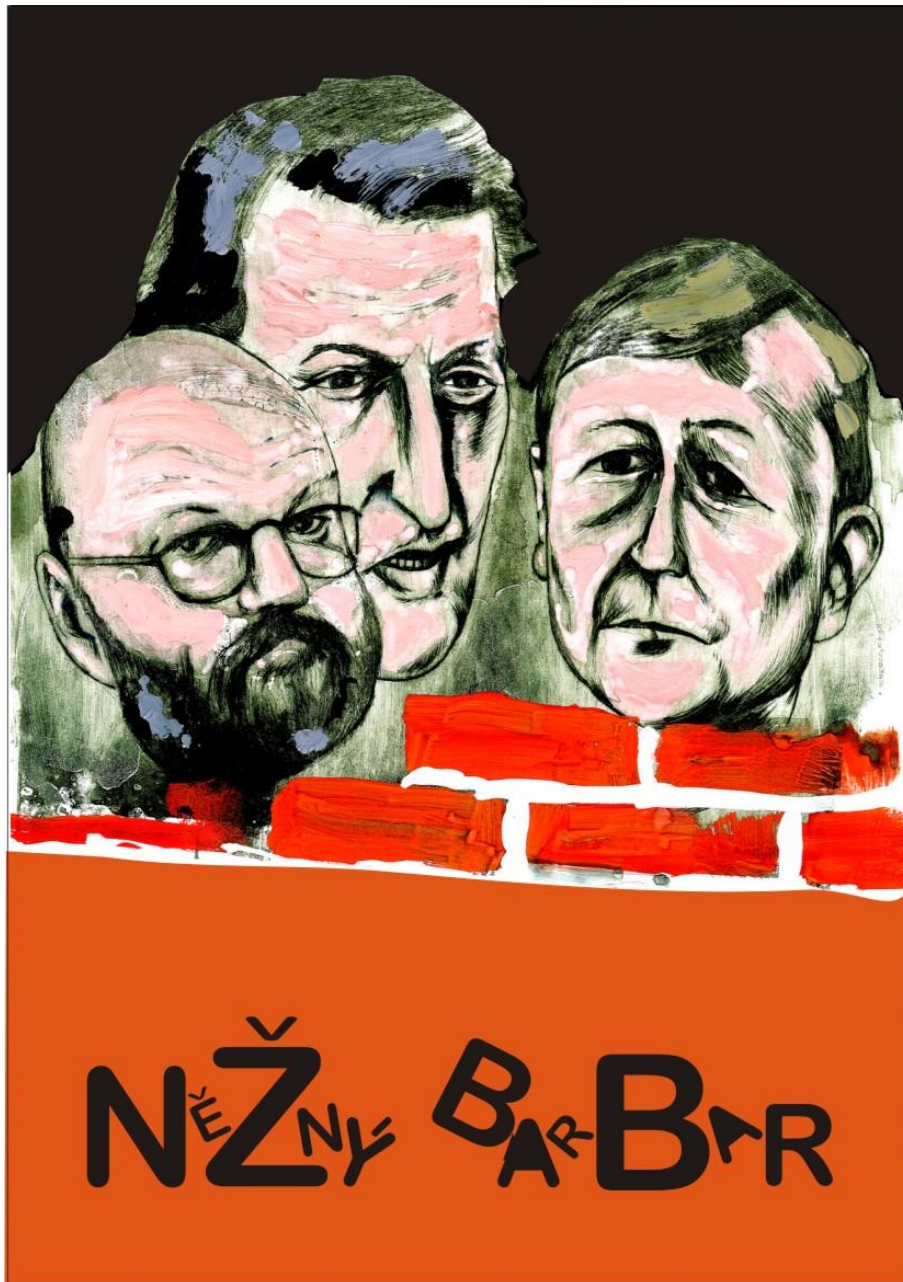
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 2      Název: Spalovač mrtvol č. 6

/Písmo – PC: Parenets Suck, Roadway/

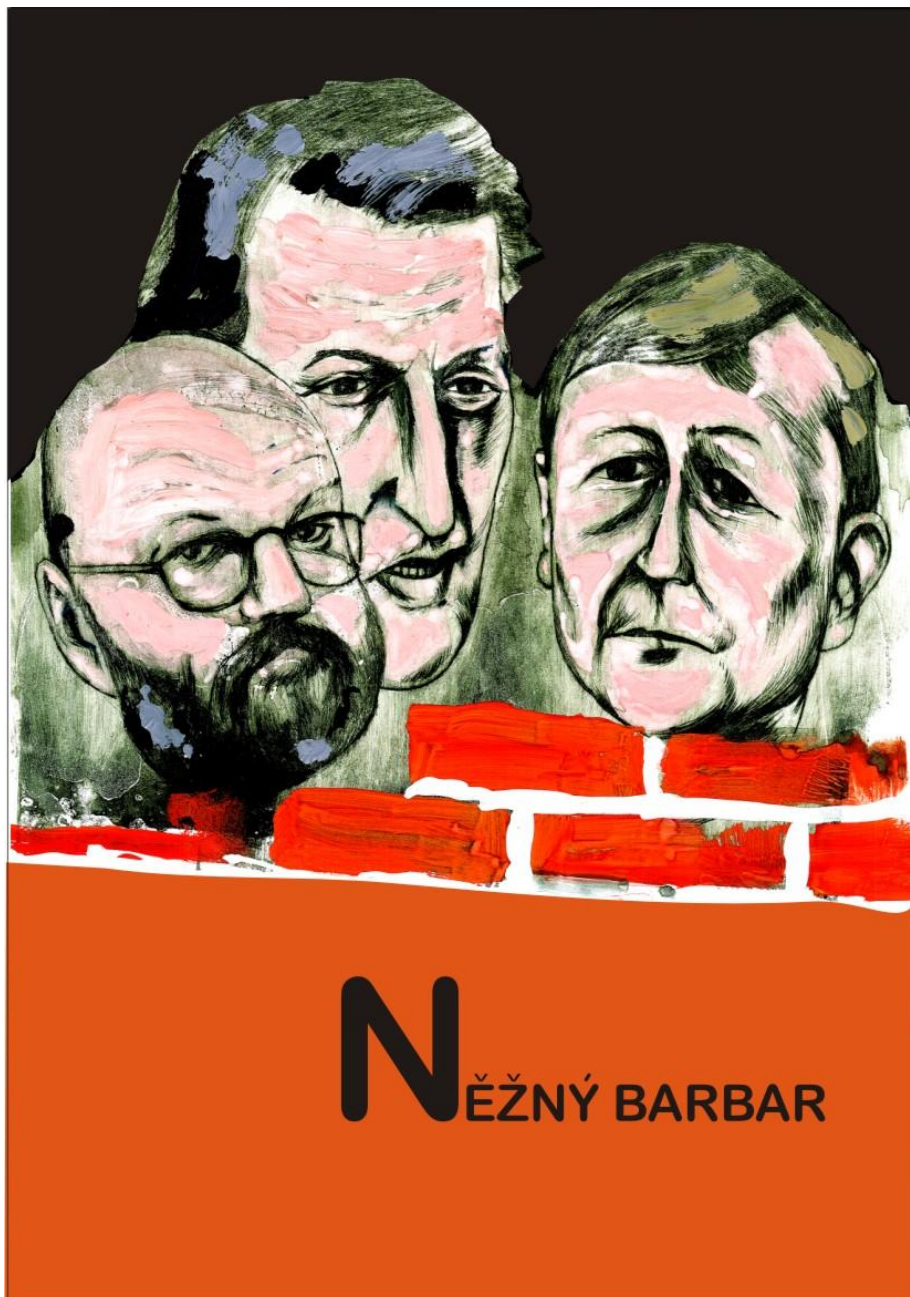
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 1.a      Název: Něžný barbar č. 5 (Grafika č. 7)

/Písmo – PC: Arial Rounded MT Bold /

Formát: 420 x 594 mm

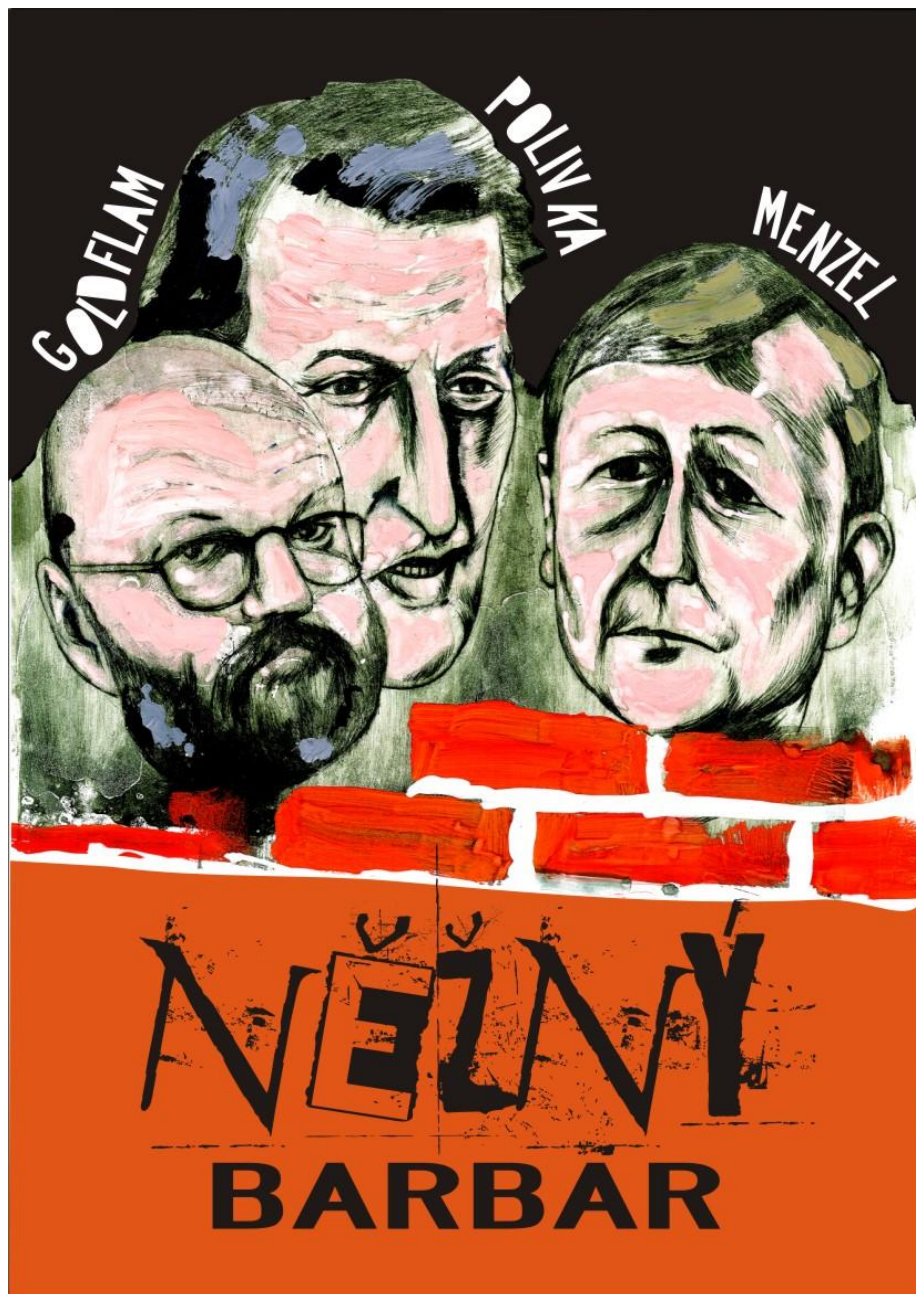


Návrh č. 1.b      Název: Něžný barbar č. 5 (Grafika č. 7)

/Písmo – PC: Arial Rounded MT Bold /

Formát: 420 x 594 mm

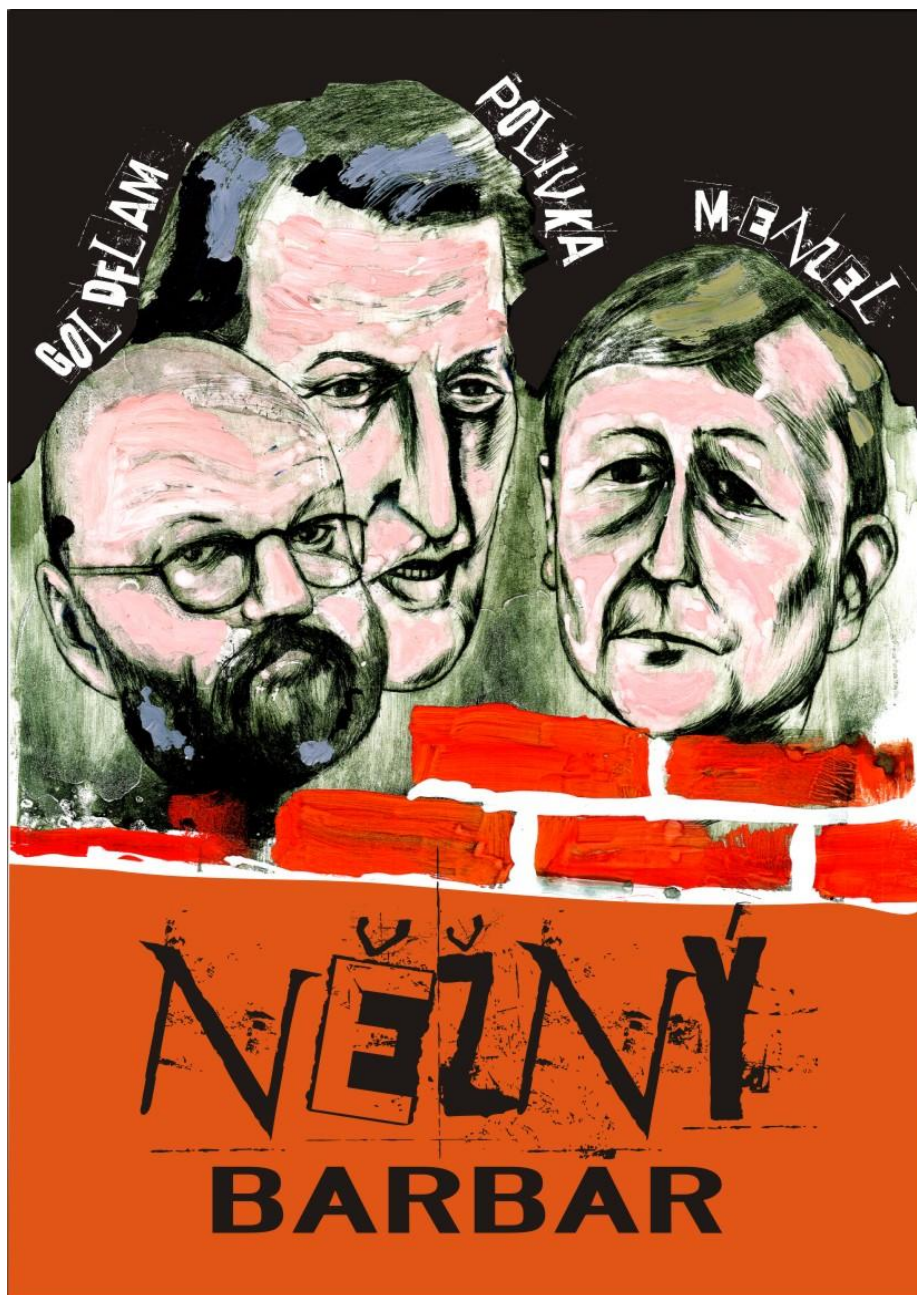




Návrh č. 2.a      Název: Něžný barbar č. 5 (Grafika č. 7)

/Písmo – PC: Got Heroin?, Roadway (+ deformace)/

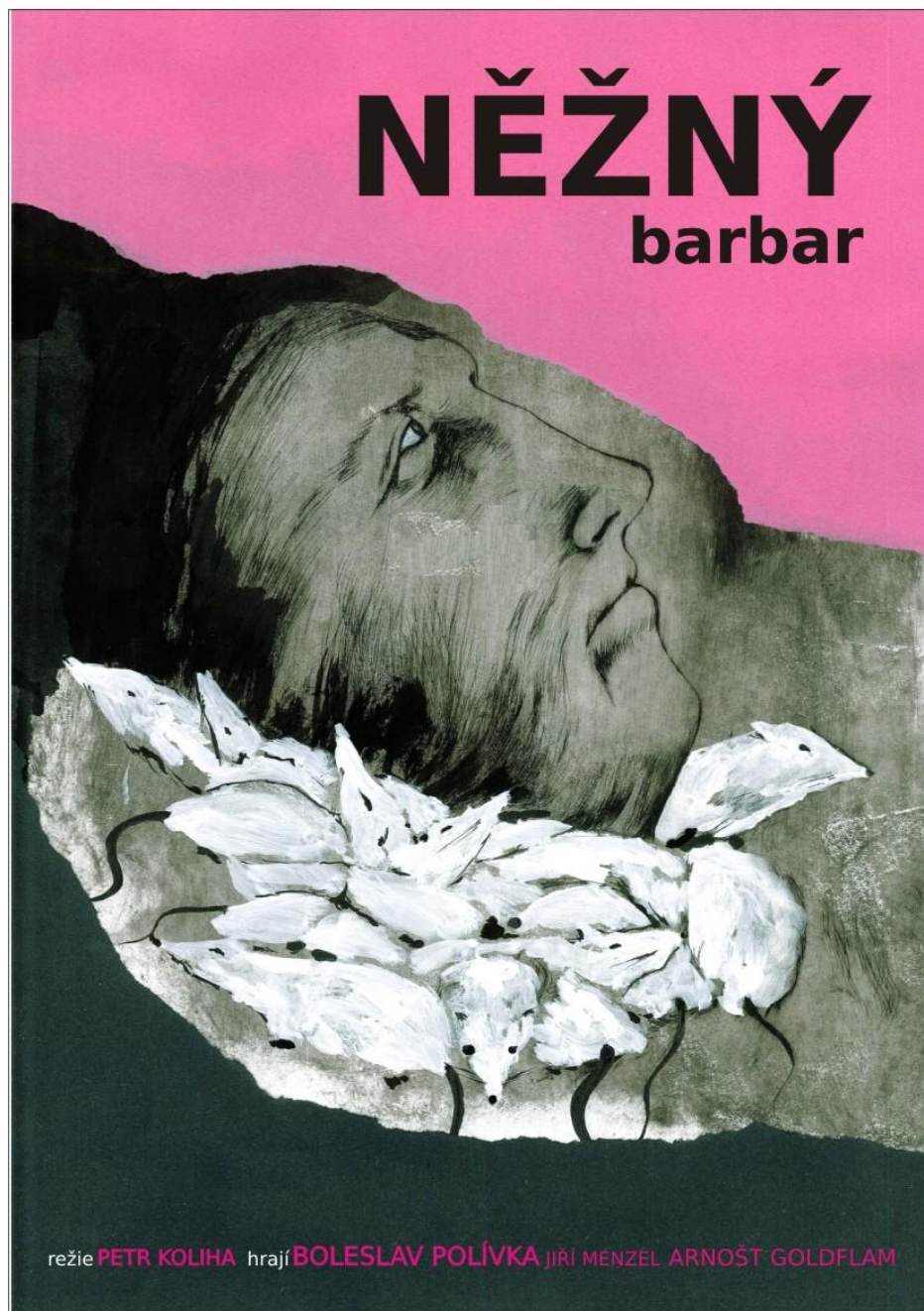
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 2.b      Název: Něžný barbar č. 5 (Grafika č. 7)

/Písmo – PC: Got Heroin?, Roadway - deformace/

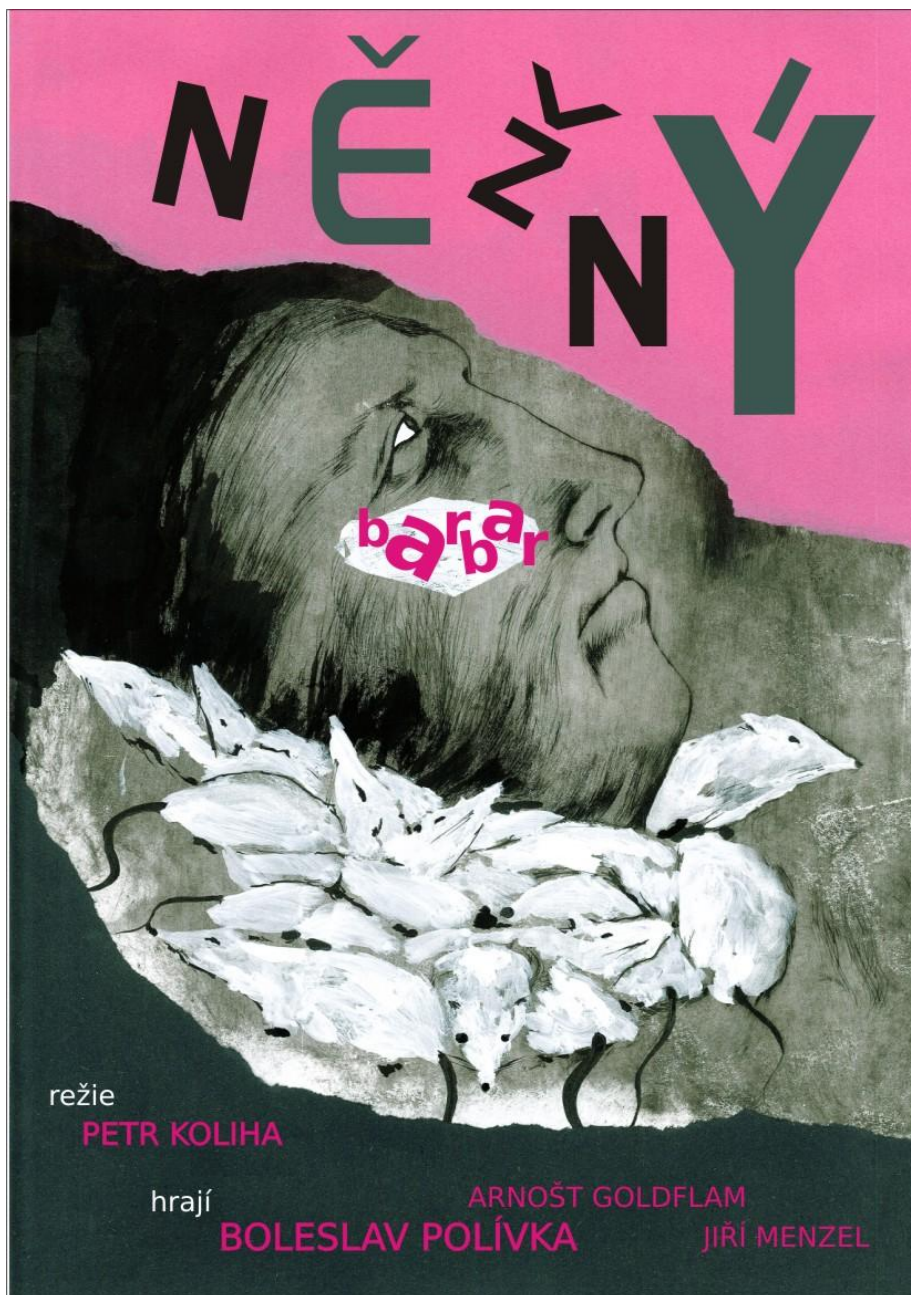
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 1      Název: Něžný barbar č. 6 (Grafika č. 5)

/Písmo – PC: DejaVu Sans/

Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 2      Název: Něžný barbar č. 6 (Grafika č. 5)

/Písmo – PC: DejaVu Sans/

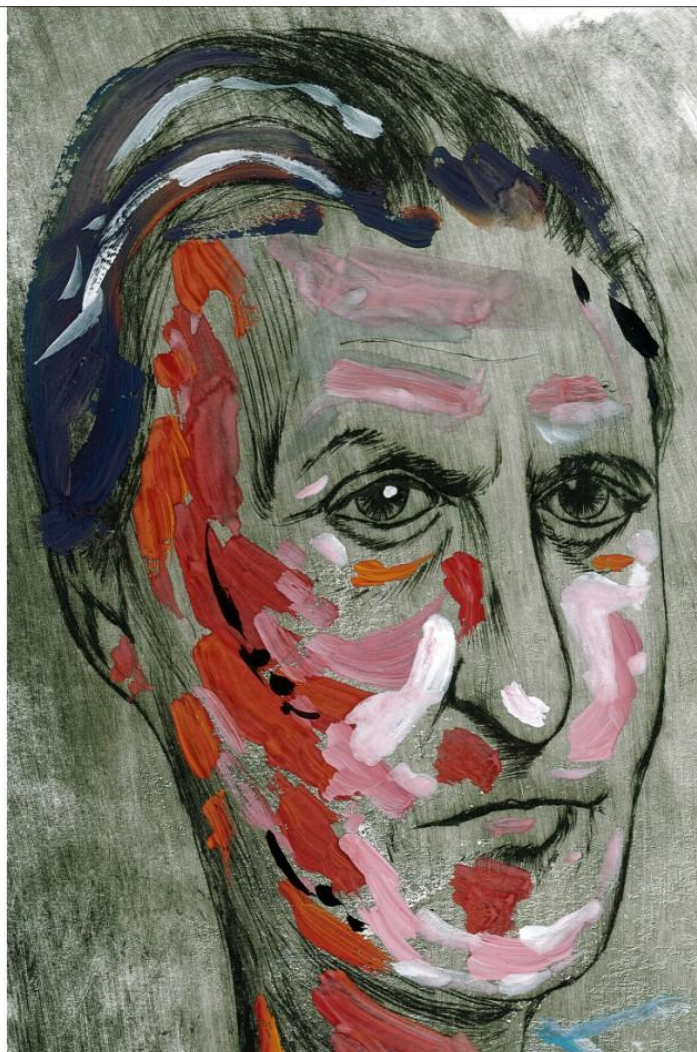
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 1      Název: Něžný barbar č. 7 (Grafika č. 4)

/Písmo – PC:DejaVu Sans, Game Cuben /

Formát: 420 x 594 mm

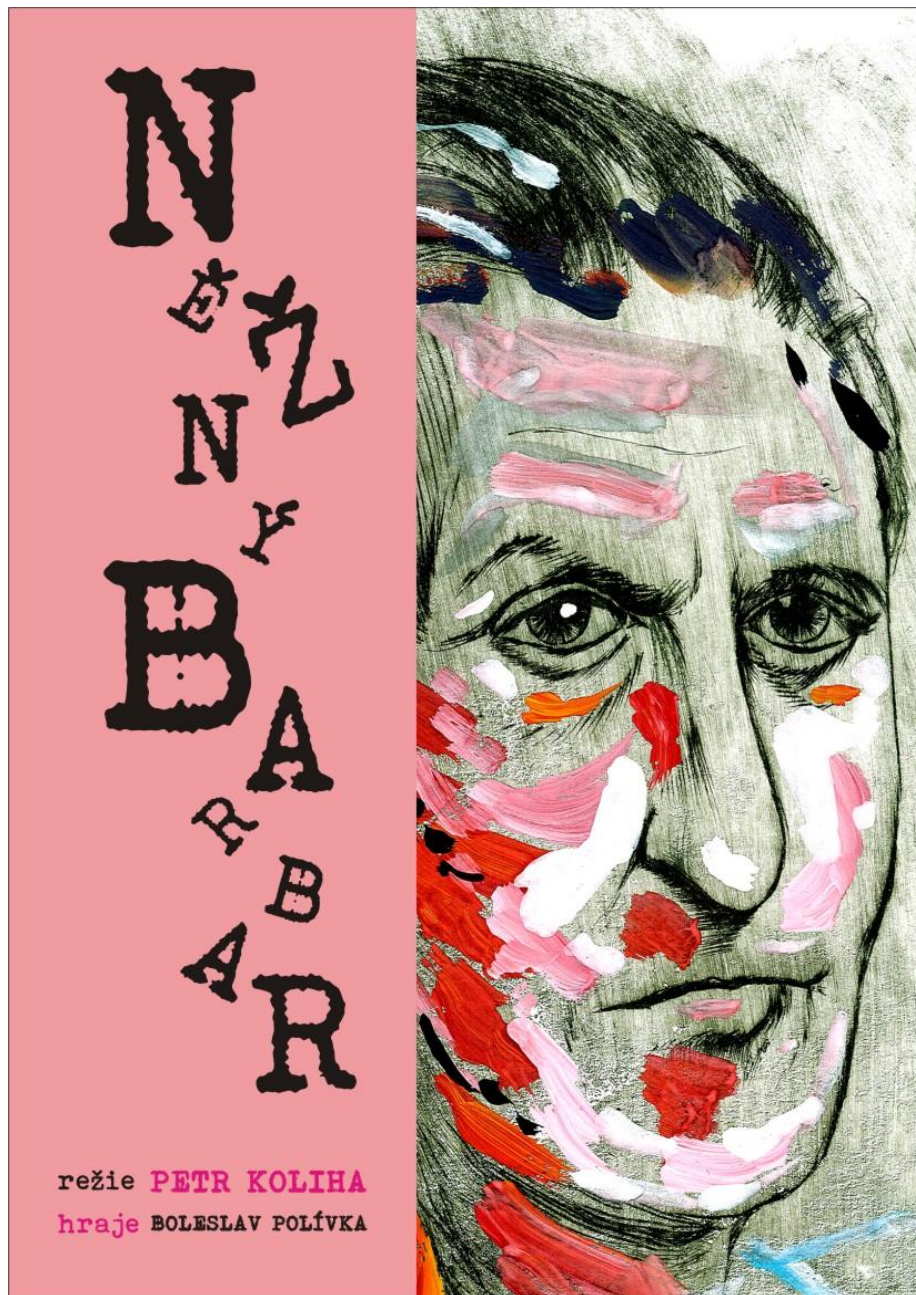


# NĚŽNÝ BARBAR

Návrh č. 2    Název: Něžný barbar č. 7 (Grafika č. 4)

/Písmo – PC: Arial Rounded MT Bold /

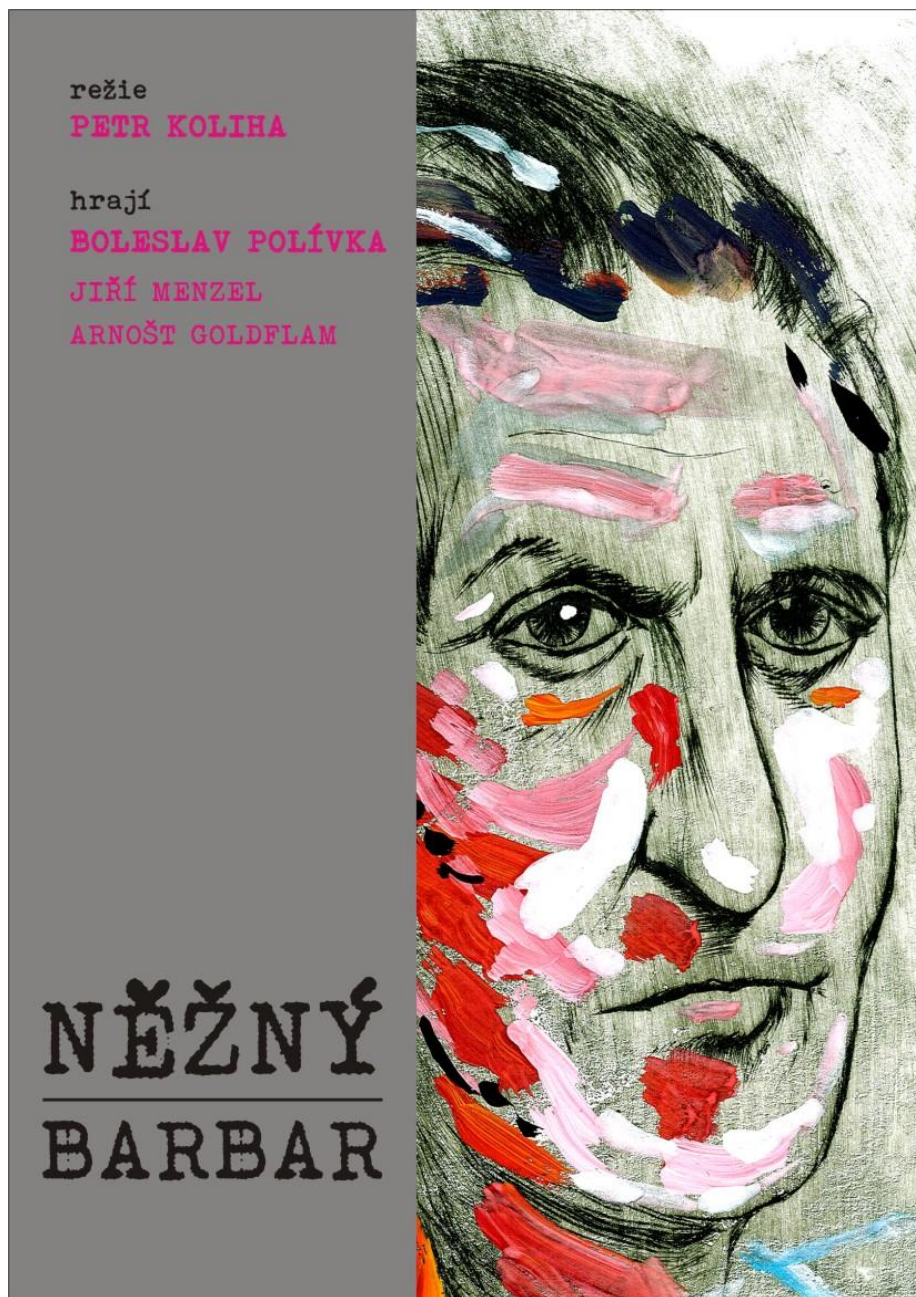
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 3.a      Název: Něžný barbar č. 7 (Grafika č. 4)

/Písmo – PC: Bohemian typewriter/

Formát: 420 x 594 mm

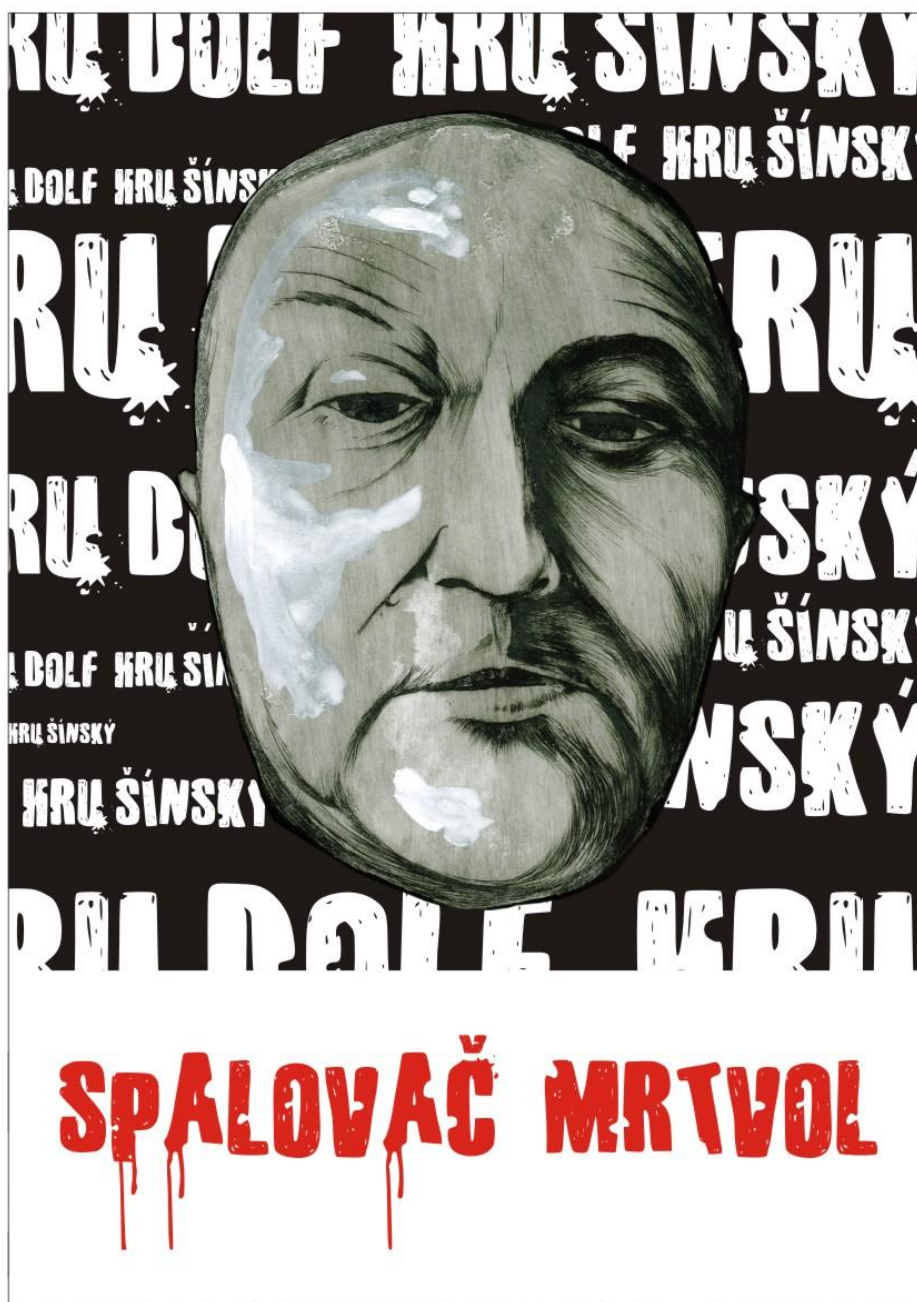


Návrh č. 3.b      Název: Něžný barbar č. 7 (Grafika č. 4)

/Písmo – PC: Bohemian typewriter/

Formát: 420 x 594 mm





Návrh č. 1      Název: Spalovač mrtvol č. 7 (Grafika č. 2)

Písmo – PC: Parents Suck, DejaVu Sans/

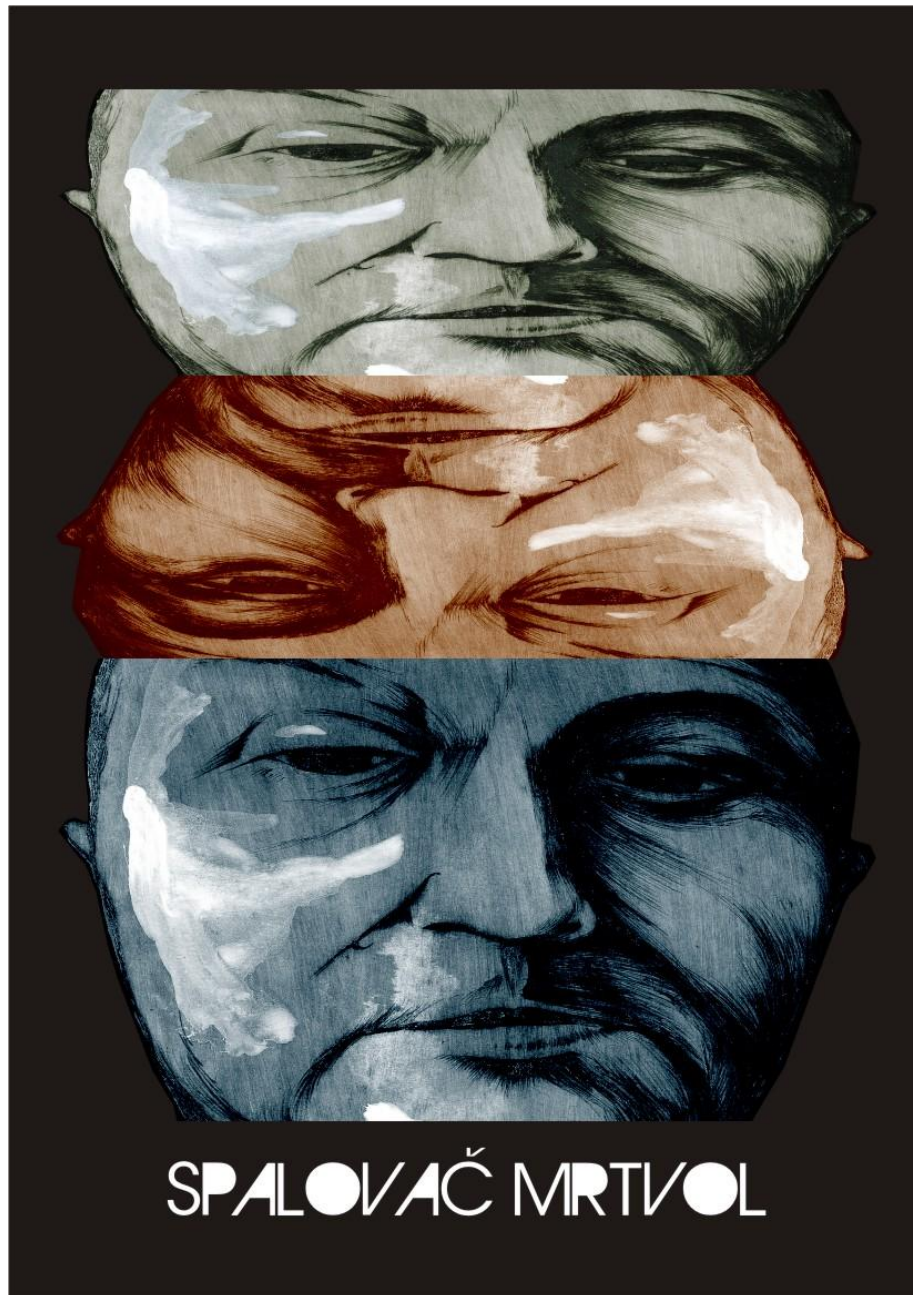
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 2      Název: Spalovač mrtvol č. 7 (Grafika č. 2)

/Písmo – PC: Parents Suck, DejaVu Sans/

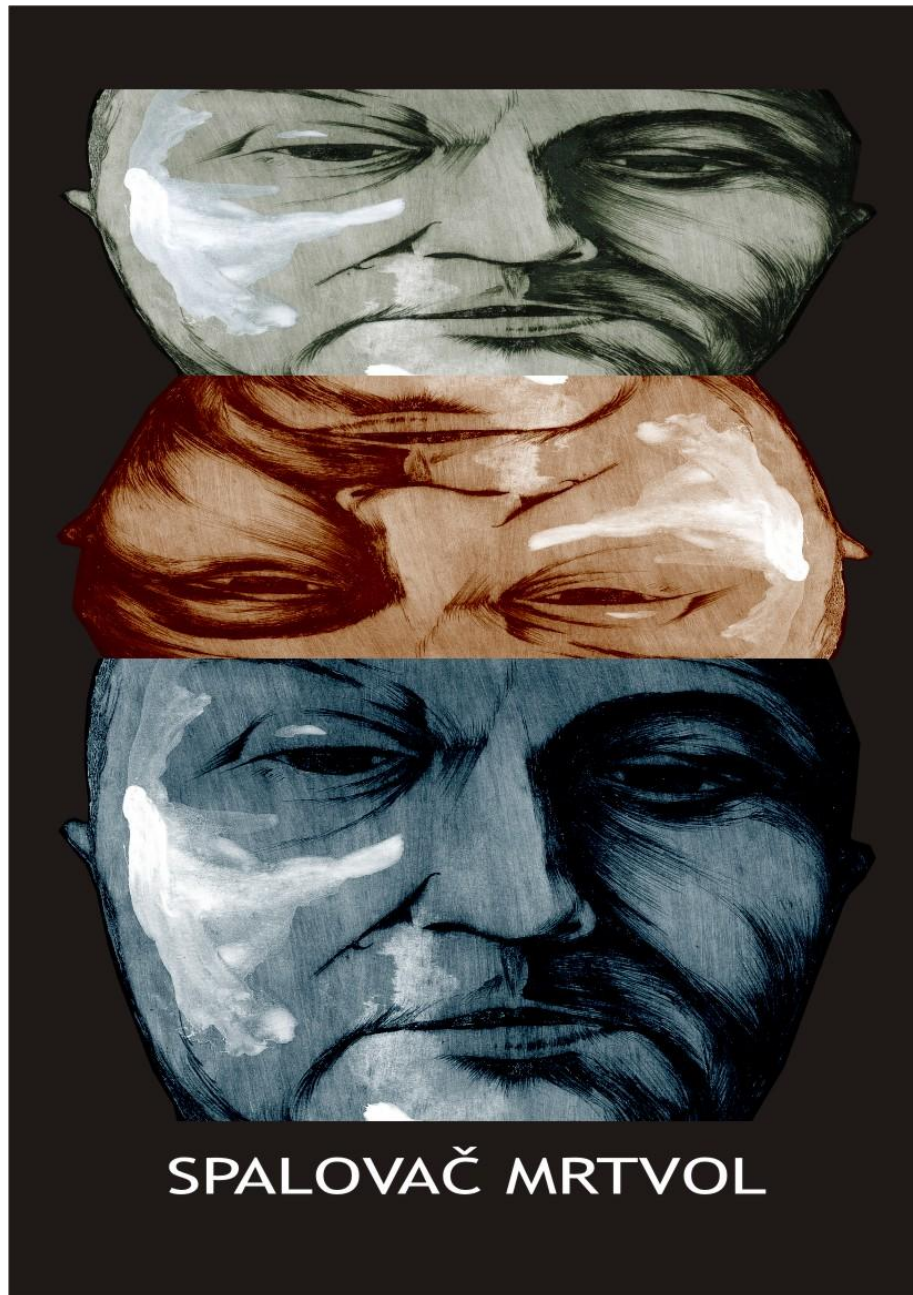
Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 3.a    Název: Spalovač mrtvol č. 7 (Grafika č. 2)

/Písmo – PC: BM Sham Garde/

Formát: 420 x 594 mm



Návrh č. 3.b    Název: Spalovač mrtvol č. 7 (Grafika č. 2)

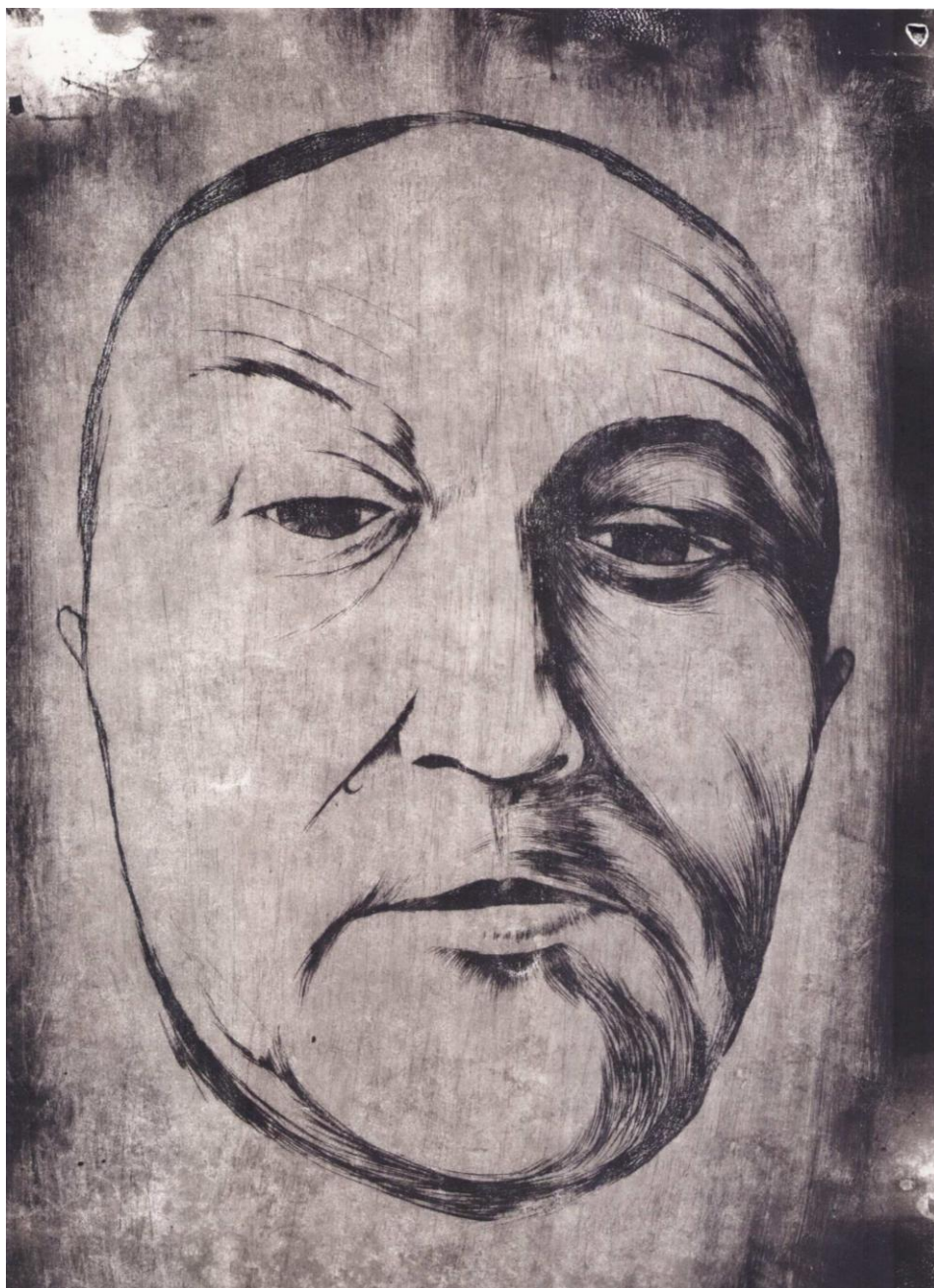
/Písmo – PC: Trebuchet MS - deformace/

Formát: 420 x 594 mm



Grafika č. 2

Název: Hrušínský č. 2



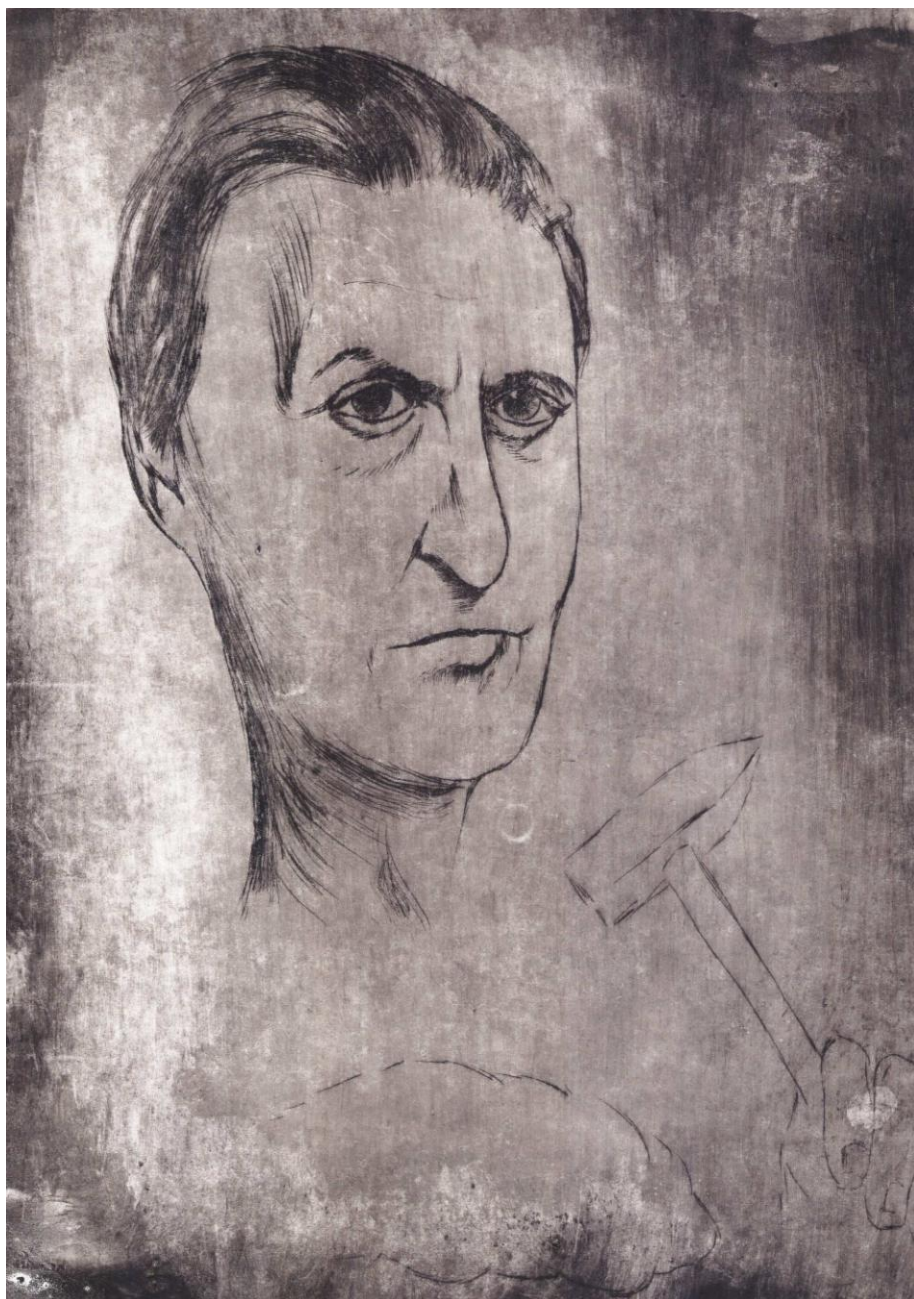
Grafika č. 3

Název: Hrušínský č. 3



Grafika č. 4

Název: Polívka č. 1





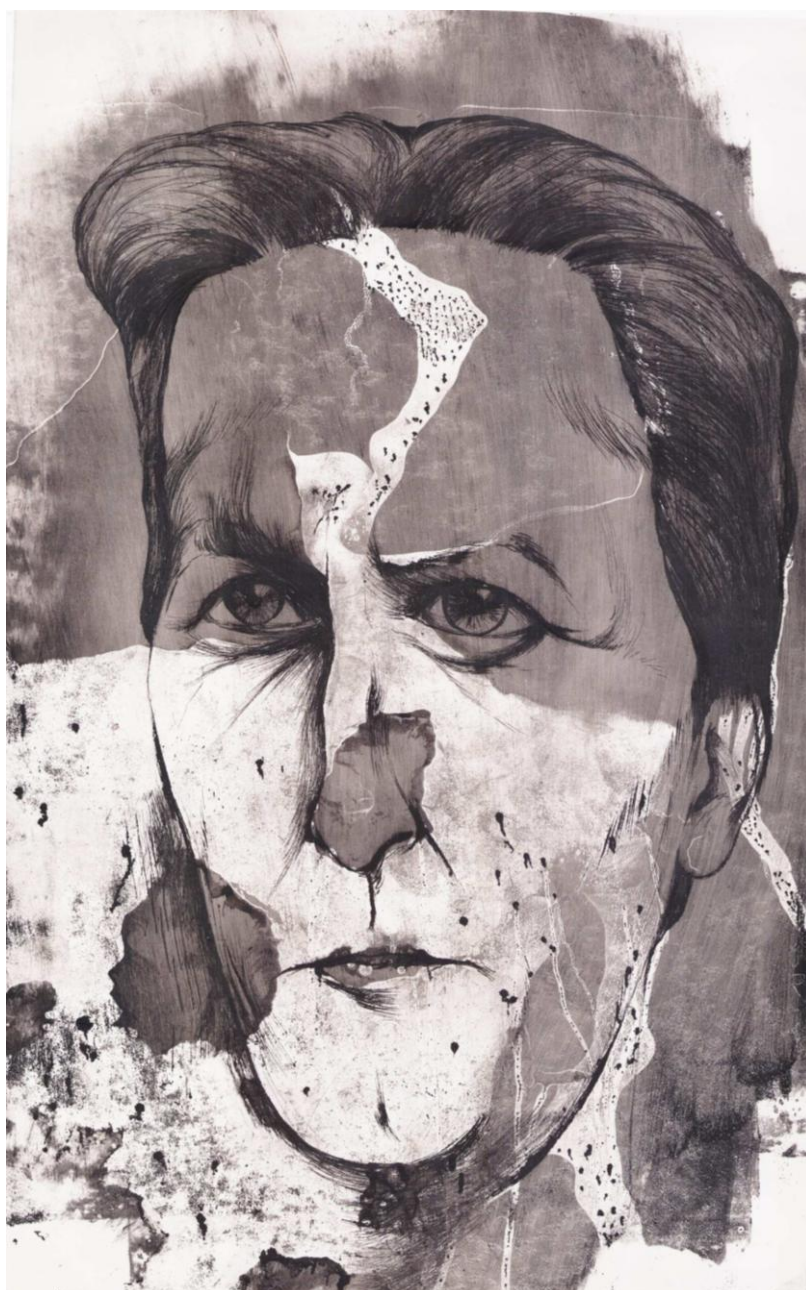
Grafika č. 5

Název: Polívka č. 2



Grafika č. 6

Název: Polívka č. 3



Grafika č. 7

Název: Polívka č. 4

