

Videoklipová tvorba s důrazem na režii a produkci z pohledu tvůrce

BcA. Jan Otruba

Diplomová práce
2009

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2008/2009

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Jan OTRUBA**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Audiovize**

Téma práce: **1. Teoretická práce:
Videoklipová tvorba s důrazem na režii a produkci
z pohledu tvůrce**

**2. Praktická práce:
Soubor videoklipů**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část práce:

Rozsah práce: 25 - 35 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-ROM. 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.

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

2. Praktická část práce:

Audiovizuální výstup předložte na 3 ks DVD a 1 ks MiniDV (nosiče řádně popište).

Součástí celé práce budou vyplněné formuláře pro OSA, NFA a Licenční smlouva k audiovizuálnímu dílu.

Rozsah práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

1. Videoklipová tvorba Michela Gondryho (vyšlo dne 25.1.2008 v časopise 25fps, č. 10, leden 2008) 2. Biograph – Magazín pro film a nová média (Číslo 5/1998, vydává Biograph, občanské sdružení, Bayerova 2, Brno 2) 3. Videoklip jako specifická forma výtvarného projevu (autor: Michal Maruška, diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno) 4. Videoklip – analýza tvorby z okruhu The Directors Label (autor: Petr Babinec, diplomová práce, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně) 5. Internet

Vedoucí diplomové práce: prof. Stanislav Párnický, ArtD.
Ústav animace a audiovize
Datum zadání diplomové práce: 11. prosince 2008
Termín odevzdání diplomové práce: 11. května 2009

Ve Zlíně dne 12. března 2009


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
pověřená děkanka




doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
ředitel ústavu

ABSTRAKT

Tato diplomová práce pojednává o vývoji videoklipové tvorby v průběhu dějin z pohledu režie a produkce. Na jednotlivých příkladech popisují základní dobové trendy, novinky a přístupy. Průběžně odkazují na druhou polovinu této práce, která naopak popisuje moji vlastní klipovou tvorbu a odkrývá inspirační zdroje napříč historií i současností filmového oboru.

Klíčová slova:

Filmové písničky, videoklip, muzikál, MTV, Michael Jackson, Gondry, Youtube, Lety Mimo, Divokej Bill, Csáková, Horký, Kamelot, Mňága a Žďorp, Vlasta Horváth, klíčování, speciální efekty, Madonna, OK Go

ABSTRACT

This thesis is about progress in history of music videos from director's and producer's view. I describe basic trends, innovations and new approaches. Simultaneously I'm referring to second part of this thesis which represent my own work and uncover sources of inspiration across past and these days in movie branch.

Keywords:

Movie songs, music video, musical, MTV, Michael Jackson, Gondry, Youtube, Lety Mimo, Divokej Bill, Csáková, Horký, Kamelot, Mňága a Žďorp, Vlasta Horváth, color key, special effects, Madonna, OK Go

OBSAH

ÚVOD.....	6
I HISTORIE VIDEOKLIPU	8
1 FILMOVÉ PÍSNÍČKY	9
1.1 50. LÉTA	9
1.2 60. LÉTA	11
2 VIDEOKLIP V ÉŘE VIDEOA	14
2.1 70. LÉTA	15
2.2 80. LÉTA	17
2.2.1 MTV	19
2.2.2 Michael Jackson	22
II KLIPOVÁ GENERACE.....	26
3 HUDEBNÍ VIDEOA SOUČASNOSTI.....	27
3.1 90. LÉTA	30
3.2 21. STOLETÍ	33
3.2.1 YouTube.....	35
III VLASTNÍ KLIPOVÁ TVORBA	38
4 STUDENTSKÝ VIDEOKLIP Z POHLEDU TVŮRCE.....	39
4.1 LETY MIMO – MONOSKOP.....	40
4.2 DIVOKEJ BILL – VÁHA MUŠÍ.....	43
4.3 KAMELOT & CZÁKOVÁ – SLIB	46
4.4 MŇÁGA A ŽĎORP – NA STANICI POLÁRNÍ.....	48
4.5 VLASTA HORVÁTH – ZOUFFALE SÁM.....	51
ZÁVĚR.....	53
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	54
SEZNAM OBRÁZKŮ	55

ÚVOD

Videoklipy nejsou rozhodně pouze záležitostí posledních pár let, jak by se na první pohled mohlo zdát. Budeme-li chtít najít samotnou podstatu a základní rys videoklipů, snadno zjistíme, že všem klipů je společný vztah k hudbě. Hudební složka je u těchto audiovizuálních děl základní určující element a odvíjí se od ní často celá podoba a vyznění výsledného díla.

Dějiny videoklipů jsou podstatně kratší než dějiny filmu obecně, jehož úplný počátek datujeme přelomem 19. a 20. století. Konkrétně rokem 1895, kdy s prvními filmovými projekcemi začínají bratři Lumièreové. Tím, že ale zmínění sourozenci tehdy považovali film spíše pouze za „pouťovou“ atrakci, jsou svým názorem paradoxně vyznění některých současných klipů možná blíže než tvůrci, kteří o pár let později začali objevovat možnosti filmu jako umění. Ideální kombinace skloubení masové atraktivnosti a výtvarných hodnot se pokusí z historie klipů vypíchnout tato práce.

Teoretický prapůvod hudebních videí rozhodně souvisí se zánikem němého filmu a příchodem zvuku. Dokonce už i tzv. němé filmy byly doprovázeny hudbou. Ta však bývala reprodukována odděleně od obrazu přímo v promítacím sále. Tento způsob nahlížení na dějiny videoklipu a filmu obecně by nás ale daleko nedovedl, protože by mohl mít tendenci zabřednout do přílišné obecnosti. Je proto potřeba odhalit hlavně první cílené a vědomé počátky klipů a vynechat přirozené kořeny, které mohou být ze samotné podstaty vývoje společné všem audiovizuálním dílům současnosti, ne jen videoklipům. Tzv. vědomé počátky hudebních videí můžeme s určitostí hledat v padesátých letech dvacátého století. Tehdy začaly vznikat nejrůznější filmové písničky, které se dále rozvíjely a zdokonalovaly. Jelikož by však jejich strohý objektivní výčet a vzájemné porovnávání hraničilo s encyklopedickými choutkami, rozhodl jsem se v souladu s názvem této práce přistupovat k dějinám videoklipu z vlastního pohledu tvůrce. Nabízím vám tak sondu do mého způsobu vnímání vývoje klipů s důrazem na klíčová díla, která také ovlivnila mé vlastní vizuální vnímání a vyjadřování.

Podobně jako u většiny žánrů byl jedním z hlavních motorů vývoje klipové formy také technický pokrok. S příchodem videa a dokonalejších triků v 80. letech 20. století tak můžeme poprvé doslova mluvit o videoklipech zhruba v té podobě, v jaké je známe a vnímáme dnes.

Nerozvíjely se však pouze filmařské znalosti a dovednosti tvůrců, využívajících moderní technologie, ale také způsoby distribuce výsledných krátkých filmů. Určit z dnešního hlediska, zda narůstající množství videoklipů zapříčinilo vznik hudebních televizí nebo zda právě vznik těchto specializovaných hudebních kanálů podnítil větší produkci klipů, by mohlo být s nadsázkou stejně obtížné jako rozsoudit známou filosofickou pří o posloupnosti vzniku vejce a slepice.

Na první pohled by se stav nastíněný v minulém odstavci, kdy jsou relativně úzce zaměřené televizní stanice hlavním odbytištěm obrazově ztvárněných singlů, mohl zdát jako současný stav, kterým by se dala exkurse do klipového vývoje v klidu ukončit. Nezapomínejme však na drtivý nástup videa na internet, což je neklamný rys posledních více než pěti let. Pryč jsou časy, kdy bylo možné video v ucházející kvalitě z internetu pouze stahovat. Současné rychlostní možnosti z internetu rázem utvořili konkurenci všem televizím, nejen těm hudebním. Přicházejí navíc stále nové cesty šíření informací a automatizace obsahu internetových stránek, kdy už ani divák nemusí aktivně hledat a chtít daný obsah sledovat, ale je mu sám nabízen a podsouván na základě vyhodnocení jeho předchozí internetové činnosti. Zhodnocení aktuálního stavu klipové generace proto zakončím letným odhadem blízké budoucnosti, která bude jistě souviset s komunitními servery a sociálními sítěmi.

Na základě znalostí dějinných vlivů bude doufám zábavné a nevšední zkusit rozebrat mé vlastní videoklipové výtvoř, na nichž jsem se podílel, ať již jako režisér, scenárista nebo producent. Věřím, že bude možné najít odlišný úhel pohledu, než který se nabízí nezasečenému náhodnému divákovi bez znalosti souvislostí. Pestrost funkcí, které jsem u jednotlivých projektů vykonával, současně zajistí unikátnost každého výsledku, který vznikl prakticky vždy ve zcela odlišném štúbovém složení.

I. HISTORIE VIDEOKLIPU

1 FILMOVÉ PÍSNÍČKY

Budeme-li za prapůvodce videoklipu považovat i hudební sekvence filmů, lze říci, že historie videoklipů sahá až do 30. let. Zde se názory na první videoklip dosti rozcházejí, hlavně proto, že si pravděpodobně tehdy ani sami tvůrci nebyli vědomi toho, že jim pod rukama vzniká něco zcela nového, co později ovlivní vnímání hudby na desítky let. I když mohla být jejich díla třeba výjimečná oproti ostatním dobovým filmům, lze obvykle videoklipové prvky vysledovat jen v několika málo motivech a od současné produkce se odlišují v první řadě svojí délkou. Nejčastěji totiž k videoklipům přirovnáváme pouze některé úseky tehdejších celovečerních snímků.

Film *Alexandr Něvský* režiséra Sergeje Ejzenštejna z roku 1938, ve kterém jsou k vidění velkolepé scény bitev i s choreografií přizpůsobenou hudbě Sergeje Prokofjeva, nastavil nový standard pro použití hudby ve filmu a někdy bývá zmiňován jako první videoklip. Ještě dříve však vznikaly také animované filmy úzce propojené s doprovodnou hudbou. Jedním z prvních muzikantů, který přímo podněcoval natáčení krátkých filmů k jeho hudbě, byl ve 40. letech Afro-Američan Louis Jordan. V té době také docela hojně začaly vznikat krátkometrážní muzikály, kterým se říkalo Soundies.

1.1 50. léta

Právoplatným předchůdcem dnešních videoklipů se nakonec staly až tzv. filmové písničky, což byly krátké televizní filmy respektive televizní filmové klipy obsahující vždy jednu písničku. Za vůbec první českou filmovou písničkou a tím pádem řekneme i za první český videoklip bývá označováno ztvárnění písně *Dáme si do bytu* (1958), ve které zpívala herečka Irena Kačírková společně s Josefem Bekem [1]. Některými zdroji bývá dokonce tato filmová písnička nazývána prvním videoklipem na světě, což už je ovšem přehnané, protože v USA se již od začátku padesátých let pravidelně vysílal televizní cyklus Snader Telecriptions, což byly „přepisy“ hudebních divadelních představení upravené pro televizi. Svoji délkou kolem tří minut měli k videoklipům již velmi blízko. I když přiznejme si, že

jejich délka, stejně jako délka současných hudebních videí souvisí, spíše než s čímkoli jiným, hlavně s ustálenou obvyklou délkou samotných písní. Ta se sice v průběhu dějin postupně prodlužovala, ale málokdy se vymykala rozmezí 2 až 5 minut.



Obr. 1. Josef Bek v prvním čs. videoklipu Dáme si do bytu (1958)

Mezi lety 1950 a 1954 vzniklo podobných hudebních prezentací nejrůznějších souborů, zpěváků a orchestrů jen v USA přes 1000. Spíše než o umělecké a tvůrčí vyjádření se však stále ve velké míře jednalo pouze o mírně inscenovaný záznam interpretace skladby. Jak tedy z předchozích řádků vyplývá, úplné počátky videoklipů jednoznačně souvisí s rozvojem a zdokonalováním televizního vysílání. V počátcích nebyly dokonce úplně první hudební představení často ani zaznamenávány a jen se rovnou naživo vysílaly. To však už dávno neplatilo v 60. letech, kdy se naopak začalo pojetí filmových písní kultivovat a výrazově jednotit.

1.2 60. léta

České filmové písničky točili i renomovaní filmoví režiséři, např. režisér filmu *Starci na chmelu* (1964) Ladislav Rychman či režisérská dvojice Vladimír Svitáček a Ján Roháč známá také filmem *Kdyby tisíc klarinetů* (1964). Oba tyto zmíněné filmy jsou navíc muzikály, takže není divu, že se jejich tvůrci podíleli i na kratších hudebních formách. Hlavní gró vývoje videoklipu ale leží západně od tehdejšího Československa. Průkopnický barevný videoklip k písni *Tell Him* od The Exciters z roku 1962 zásadně ovlivnil veškeré další klipy [2]. I když jeho stříhový rytmus odpovídá době vzniku, lze v tomto dvě a půl minuty dlouhém záznamu výletu do zoo vyzorovat novátorské postupy v podobě střídání míst bez dějové souvislosti a za povšimnutí stojí i využití pohybu kamery při natáčení stojící skupiny v kontrastu s následným statickým záběrem na pohyb interpretů na kolotoči. Videoklip zřetelně předznamenal další základní rys velké části klipů, kterým je kompenzace chybějícího děje nápaditostí akce a atraktivností prostředí.

Hlavním hnacím motorem videoklipů byly hudební filmy. Některé z nich můžeme z dnešního pohledu vnímat jako sérii videoklipů a jejich často rozkouskovanou strukturu tak lze povýšit na záměr. V 60. letech vznikalo mnoho filmů zaměřených na mladé publikum, kde vystupovaly tehdejší hudební idoly. Film *Perný Den* o Beatles z roku 1964, který režíroval Richard Lester, pomohl nasměrovat budoucí vývoj moderního videoklipu. Hudební úseky tohoto filmu přesvědčivě zakládají principy vizuální slovní zásoby moderních klipů a měly velký vliv na současné interprety a režiséry klipů popových i rockových hudebníků. Skupiny si začínaly významnost a potřebnost hudebních videí velmi rychle uvědomovat. Ještě v témže roce, jako byl uveden *Perný den*, začala skupina Beatles také s natáčením krátkých videoklipů ke svým písním. Klipy byly distribuovány také do zahraničí pro nejrůznější televizní show, převážně v USA. Když pak v roce 1966 přestali jezdit Beatles na turné, začaly se stále více soustředit na své filmy a jejich formální dokonalost. Krátké i dlouhé snímky, podobně jako skladby, byly podstatně propracovanější a tak skupina v podstatě nechala své audiovizuální výtvořky kolovat světem namísto sebe. Tou dobou tak můžeme vyzorovat výrazný příklon od vnímání klipů jako hudební atrakce k stále častějšímu využívání hudebních videí jako způsobu propagace zpěváků, zpěvaček, ale především konkrétních alb a písní.

V roce 1968 se objevil Bob Dylan v klipu ke své písni *Subterranean Homesick Blues*. Natočil ho Donn Alan Pennebaker a společně jím prolomili tehdy už poměrně ustálený stereotyp, jak má vlastně takový správný hudební klip vypadat. Hudebník tehdy v klipu musel hlavně zpívat, respektive předstírat, že zpívá. Dylan namísto toho pouze stojí v boční ulici se štosem papírových cedulí, na kterých jsou napsaná slova jeho písně a které pravidelně střídá v závislosti na vývoji písně. Cedula tak plní de facto funkci titulků a svým jednozáběrovým pojetím video jasně odkazuje na staré filmy počátku kinematografie. Později vznikly ještě další 2 varianty na stejném principu, jen bylo nahrazeno prostředí. Jedna z nich se odehrává v parku a druhá na střeše budovy [2].



Obr. 2. Bob Dylan ve videoklipu *Subterranean Homesick Blues* (1968)

Tento přímočarý způsob ztvárnění textu písně byl poté mnohokrát napodoben nebo parodován a setkáváme se s ním poměrně běžně i dnes, i když ve značně technologicky inovované podobě. Podobného principu využívá například videoklip *D.A.N.C.E.* (2007) francouzské elektronické skupiny Justice natočený dvojicí režisérů Jonas & François s využitím animací *So Me*. Režiséři nechávají text písně a obrazové motivy s ním související vtípně zobrazovat jako potisky triček dvou postav, které kráčí ke kameře. Nepřehléd-

nutelná je inspirace Pop artem a pozorný divák a posluchač zaznamená četné odkazy na písně a klipy Michaela Jacksona, kterému byl tento klip mimochodem věnován. Jackson však není jediný parafrázovaný umělec, v souvislosti s retro stylem celého videa se v něm objevují například i motivy vůbec prvního videoklipu, kterým o 26 let dříve zahájila své vysílání úplně první hudební televize MTV. Tomuto klipu, televizi i Jacksonovi se věnuji o dvě kapitoly dále, kdy se již konečně dostaneme do „zlaté klipové éry“ let osmdesátých.

Koncem šedesátých let tak videoklipy přestaly být pouhou ilustrací skladby či exhibicí muzikantů. Pevné spojení obrazu a hudby dostalo nové možnosti, formy a významy, kterých lze dosáhnout cíleným porušením vzájemných vazeb. O slovo si postupně začíná říkat také kreativní přístup k videoklipům a nahlížení na tuto výtvarnou formu jako alternativu jiným uměleckým směrům. Klipy přestávaly být postupně vnímány jen jako krátký a neplnohodnotný odštěpek filmové tvorby či kříženec televizní zábavy a hudebního vystoupení. Toto jejich dočasné vylepšení image však v dalším desetiletí opět mírně utrpělo příchodem videa, které sice videoklipům pomohlo ke snazší a levnější realizaci i větší technologické neomezenosti, ale současně přiživilo pověst hudebních videí jako „levné zábavy“.

2 VIDEOKLIP V ÉŘE VIDEOA

Ne nadarmo má slovo videoklip základ ve slově video. Způsob, jakým vnímáme videoklipy dnes, jak a kde se s nimi setkáváme, se opravdu ustanovil z největší části až po příchodu videa. Přednosti videa sice nemohly, ani v oblasti videoklipu, vytlačit klasický filmový materiál, ale několik nesporných výhod měly a mají dodnes. Pořizování klipů se stalo mnohem levnější, snazší a nabízelo řadu obrazových specifických triků. Především to byla možnost tzv. klíčování, což je technika umožňující nahradit konkrétní speciální odstíny jednobarevného poradí za natočenou osobou za libovolný jiný záběr, fotografii či animaci. Nejčastěji jsou jako „klíčovací“ barvy využívány zelená a modrá pro svoji výraznou barevnou odlišnost od lidské kůže.

Význam videoklipů v USA v sedmdesátých letech rostl díky televizním programům jako The Midnight Special a Don Kirschner's Rock Concert. V těchto pořadech byly prokládány nejrůznější záznamy z koncertů s materiály obsahujícími novátorské kamerové triky, speciální efekty a dramaturgie textů oblíbených písní. Tento trend byl podobný i v ostatních koutech světa. Případné zaostání ve vývoji bylo ovlivněno hlavně omezenou možností šíření videozáznamů, které bylo odkázáno nejčastěji na běžné televize a jejich show. Ty však byly s videoklipy provázány téměř ve všech státech a rozdíly vznikaly převážně jen v technické dokonalosti. [1] O internetu, satelitech či DVD si mohli nechat diváci zatím jen zdát. Na lepší časy se však začalo blýskat s příchodem VHS kazet do běžné distribuce v září roku 1976. Vydávání klipů a koncertů na kazetách sice za uváděním v televizích logicky zaostávalo, ale alespoň získali fanoušci možnost si oblíbené audiovizuální výtvoři sami z televize nahrát a třeba vzájemně půjčovat.

Příchod videa navíc obohatil klipové výtvarno o svébytnou estetiku. Čím víc mohly první záznamy zprvu nedokonalými videokamerami zaostávat svojí kvalitou obrazu za videoklipy točenými na film, tím více dnes nostalgicky oceňujeme tuto jejich vlastnost jako přednost. Díky lehčím kamerám a jednoduššímu technickému zázemí se častěji objevuje použití kamery z ruky a větší volnost nabízí i úhly pohledu. Rychlost střihu se mírně zvyšuje, ale i tak se délky záběrů stále počítají spíše na sekundy a desítky sekund než na framy a desít-

ky framů, jak je tomu dnes. Vlivem toho často stačilo vyrazit s kamerou odpoledne do parku a s mírnou nadsázkou by se dalo říct, že klip byl hotov. Skupiny si „zablby“ před kamerou, často doslova, a než stihl střihač použít všechny tři prostředí, písnička byla u konce. Tento popsaný princip, který jsem záměrně hodně zjednodušil, některým tvůrcům a interpretům stačí bohužel, hlavně díky zanedbatelným finančním nákladům, ke spokojenosti dodnes. Jeho popírání a realizování videoklipů naopak zcela promyšleně a s cílem maximální technické a dramaturgické dokonalosti, je nejzásadnější změnou, kterou paradoxně příchod videa přinesl. Prestižní tvůrci a vydavatelství se najednou nemohli odlišit od ostatních muzikantů pouze tím, že vůbec nějaký videoklip měli, ale museli se snažit mít ho co nejlepší a v čemkoliv odlišný od konkurence. Také „klipová gramotnost“ diváků přirozeně narůstala se zvyšováním se počtu videoklipů a jejich skladebné komplikovanosti a stále častější a vyžadovanější byl alespoň jednoduchý děj nebo náznak smyslu prezentovaných záběrů.

2.1 70. léta

V 70. letech používala také švédská hudební skupina Abba, podobně jako ostatní velké hvězdy, videoklipy ke své propagaci v zahraničí. Téměř všechna tato videa režíroval Lasse Hallström. V roce 1975, když se Queen nemohli osobně dostavit do hudebního pořadu BBC „Top of the Pop’s“, natočili jako náhradu videoklip k *Bohemian Rhapsody*, který režíroval Bruce Gowers. Tento klip, považovaný za významný mezník mezi videoklipy, obsahoval téměř kompletní vizuální slovník videoklipů dnešní doby. [2] Efektivně seshora nasvícené obličejy členů skupiny vystupující z temnoty jsou prolínány detailem obličejů zpěváka. Efektů, jako například zmožení obrazu do nekonečna ubíhající řady, je používáno střídavě a působí tak opravdu efektně. Nepochází zde k obvyklému nešvaru videoklipů té doby, kdy byl často na jednom efektu postaven celý nápad videoklipu a krom jeho variací již nedokázal tvůrce s ničím jiným novým přijít. U *Bohemian Rhapsody* se sice dočkáme také záběrů z koncertu, ale ty jsou velmi pravděpodobně inscenované a nevznikly na reálném koncertu. Inscenovanost záběrů je zde však skvěle vyvážena. Videoklip nepůsobí příliš studiově, ani jej nelze odsoudit jako „pouhý“ záznam koncertu. Přihlédneme-li navíc k roku jeho vzniku, nelze s tvrzením jeho převratnosti nesouhlasit. Neúčast skupiny na

natáčení zmíněné anglické televizní show navíc údajně nebylo ani tak moc zapříčiněno časovou kolizí, jako spíše nechutí spojovat jméno skupiny s tímto sice známým ale přesto lehce pokleslým způsobem zábavy. Videoklipy tak začínají umožňovat nejen skupině Queen dokonale ovládat krom zvukového vjemu posluchače prostřednictvím hudební nahrávky, také vizuální dojem diváka. Pro fanoušky i producenty začíná být podstatně důležitější, jak se interpret prezentuje svým vzhledem a chováním. Videoklip byl a stále je jedinečný způsob, jak požadovaný styl a „image“ snadno distribuovat k širokým masám. Ne nadarmo bylo tehdy na videoklipy často nahlíženo jako na „propagační videa písniček“.



Obr. 3. Skupina Queen v úvodu videoklipu Bohemian Rhapsody (1975)

Od tohoto způsobu vnímání zbývá už jen malý krůček k tomu, aby se význam klipů posunul ještě kousek blíž současnosti. Přichází boom osmdesátých let a videoklip se stává reflexí životního stylu. Klipy „neprodávaly“ pouze umělce, konkrétní píseň či album, ale ucelenou a mnohdy dlouhodobě pečlivě budovanou image. Často na první pohled z několika málo záběrů dokážeme uhodnout, na čí videoklip se zrovna díváme, aniž by nám k tomu musela dopomáhat hudební složka. Videoklipový obraz se zrovnoprávňuje se zvukem a titulní píseň začíná být často doprovodem obrazu, ne naopak, jak by se dalo čekat. Uvedení

nového videoklipu byla skoro větší událost a senzace, než vydání alba. Naopak, právě videoklip, který dokázal mnohdy průměrnou píseň stylisticky zarámovat, se stává hlavním důvodem oblíbenosti konkrétního hitu a jeho komerční úspěšnosti. Ne nadarmo tak rozpočty některých hudebních videí předních interpretů rostly do obřích výšin. To umožnilo pojmout mnoho videoklipů jako nefalšované krátké filmy včetně filmové struktury děje. Když pak navíc některý videoklip svým rozpočtem předčil i celovečerní film, byla senzace na světě.

2.2 80. léta

Společně s růstem počtu natáčených videoklipů a vyšší rozpočtů se úměrně zvyšovala také technická a umělecká kvalita. Digitální triky již nebyly tak žhavou neokoukanou novinkou a tak se jejich nadužívání postupně kultivovalo na únosnou míru. Tvůrci se více zaměřovali na dějovou složku. Tou dobou se také poprvé objevuje dnes již zcela běžný tzv. „non-representativní“ videoklip, v němž se hudební interpret vůbec nevyskytuje. Tím se částečně popřela další součást nepsané definice videoklipu, která by se dala shrnout do konstatování, že videoklip je vlastně obrazový doprovod ke konkrétní písni, který by měl souviset s hudbou alespoň do té míry, že nám prezentuje interpreta zpívajícího nebo hrajícího danou píseň. Poté, co se v roce 1968 Bob Dylan v klipu *Subterranean Homesick Blues* obešel bez zpěvu, zašel Bruce Springsteen v roce 1982 ještě o krok dál a nevystoupil ve svém videoklipu *Atlantic City* vůbec. Režisér Arnold Levine ho pojal jen jako sled černobílých záběrů ponuré a depresivního města točené navíc převážně za jízdy z automobilu. Non-representativní videoklip vznikl také k písničce *Váha musí* skupiny Divokej Bill, jehož realizaci popisují v druhé části této práce zaměřené na vlastní tvorbu.

Uprostřed 80. let se stalo téměř standardem doplnit každý nový singl také novým videoklipem. Zajímavostí je, že už tehdy vznikaly snahy proslavit videoklip tím, že nebude snadné ho vůbec vidět. Anglická hitparáda Top of the Pops totiž cenzurovala obsah videoklipů, takže se objevovaly i cílené pokusy uvést na trh klip, který bude zakázaný nebo prostříhaný, a který se potom díky této kontroverzi proslaví. Příkladem této taktiky mohl být napří-

klad videoklip *Girls On Film* (1981) od skupiny Duran Duran natočený režisérským duem Godley & Creme, kde vystupují polonahé dívky v zápasnickém ringu či jako masérky a modelky ve scénách s jasným sexuálním podtextem. Videoklip se natáčel v srpnu, pouhé dva týdny po zahájení vysílání první a nejslavnější hudební televize světa MTV. Tehdy si však ještě nikdo nedokázal její přínos celému klipovému odvětví ani představit. Rychlý vzestup popularity hlavně u mladého publika na sebe ale nenechal dlouho čekat.



Obr. 4. Zakázaný videoklip *Girls On Film* (1981)

Podobně úmyslně kontroverzní byl také videoklip *Relax* od Frankie Goes to Hollywood. První verzi videoklipu natočil koncem roku 1983 Bernard Rose. Vysílání této podoby bylo zakázáno MTV i BBC, neboť se celý děj odehrával v sadomasochisticky zaměřeném gay klubu. Bez skrupulí byly zobrazeny nejrůznější klubové radovánky s erotickým vyzněním. Začátkem příštího roku už byla na světě další verze klipu režírovaná tentokrát dvojicí Godley a Creme, která byla již sexuálně neškodná ale pro diváka stále dostatečně efektní neboť zobrazovala kapelu hrající v záři barevných laserů a pestrých světelných kuželů, kterými muzikanti v jinak neurčitěm temném prostředí procházeli nebo se jich dotýkali.

2.2.1 MTV

Music Television neboli zkráceně MTV je první televize na světě, která začala vysílat výhradně hudební obsah. Vše odstartovalo 1. srpna roku 1981 v USA a zajímavostí je, že vysílání bylo hned od začátku koncipované jako non-stop 24 hodinové. Ironií zůstává, že úplně první klip, který mohli diváci zhlédnout deset minut po půlnoci, bylo video k písni *Video Killed The Radio Stars* (v češtině: video zabilo hvězdu rádia). [3] Tento videoklip od skupiny Buggles natočil v roce 1979 Russell Mulcahy. Zajímavý je tím, že verze písně doprovázející videoklip je podstatně kratší než originální nahrávka. Ubyla především instrumentální část skladby. Děj se odehrává v abstraktním technickém prostředí s mnoha televizními obrazovkami a dobovými sci-fi prvky. Nechybí ani hory starých rádií a jejich výbuchy. Televize vyrůstají ze země a obrazně přinášejí novou hudební éru. Perlička v souvislosti s tímto hudebním videm je fakt, že se mu dostalo také cti být miliontým klipem puštěným na MTV. Stalo se tak začátkem roku 2000. K zajímavým výpočtům s tím souvisejícím se dostanu o 2 odstavce dál.

Koncem 80. let přestávala pouze klipová náplň vysílání dostávat potřebám stále náročnějších diváků a tak začalo MTV produkovat vlastní pořady, např. Club MTV nebo Week In Rock, a později i mnoho reality show. V současnosti se někdy po přepnutí na tento kanál může zdát, že se ani nejedná o hudební televizi. Z MTV se stala spíše značka moderního životního stylu, který si nespojuje mladá generace pouze s hudbou a tak je nutné přizpůsobit tomu i náplň vysílání. S tímto trendovým obsahem, který se snaží být co nejaktuálnější a naladěný na divákovou očekávání jde ruku v ruce neblahý fakt, že se částečně vytrácí pestrost neboť mnoho současných R&B a HIP-HOPových videoklipů vzniká téměř „přes kopírák“ a neobejde se bez černochoů rapujících před kamerou, dlouhonohých polonahých modelek a velkých drahých aut. Na jednotlivé tyto výtvořky se nedívá sice špatně a je znát řemeslná zručnost jejich tvůrců, ale s vědomím, že stejný koncept použili dříve mnozí jiní, je každý další takový videoklip nudnější. Potěší proto, když se do této zatuchající vlny pokusí vtipně strefit interpreti jiného hudebního stylu. Zdařilým příkladem může být videoklip *R'n'B Soul* (2007), který pro slovenskou skupinu Horkýže slíže režíroval Rado Štefanov. Nepozorný divák by mohl tento klip zařadit mezi výše popsané „prefabrikáty“. Také jsou v něm sice modelky, rapující zpěváci a luxusní auto na bílém pozadí, ale

málokomu unikne, že zpěvák sedí místo v křesle na záchodové míse, na vodítku vede místo psa vycpaného srnce a dívky se svíjí kolem kance. Všechny tyto prvky předpokládají divákovu znalost ostatních podobných vážně myšlených klipů a ve vzájemném kontrastu působí vtipně. Několikrát se navíc objeví úmyslné chyby, kdy někdo začne zpívat dříve než má nebo jiným směrem a ostatní ho okřiknou nebo nasměrují.



Obr. 5. Parodie hip-hopových klipů R'n'B Soul (2007)

Minimálně v prvních dvaceti letech svého vysílání byla MTV oslavovaná fanoušky hudebních klipů na celém světě. Každý „klipofil“ chtěl být „in“ a vědět, co právě letí v Americe, každá mainstreamová kapela toužila dostat tam svůj klip. Nejedna česká skupina se na svém webu chlubí, že v rámci regionálních výběrů a lokálních speciálů bylo možné vidět jejich výtvar alespoň na evropské verzi této hudebně televizní ikony. Během 80. let se MTV značně rozrostla a postupně začaly vznikat mutace pro jednotlivé oblasti mimo USA. V roce 1987 se tak dočkal vlastní hudební televize i „starý kontinent“ v podobě MTV Europe. Oblastní varianty a pobočky svůj program obvykle zčásti přebírají a dle potřeby dabují, zčásti vytvářejí samy. Už v roce 1984 vznikly dokonce hudební ceny MTV Video Music Awards, které každoročně vyhláší nejlepší videoklipy v mnoha kategoriích. Do

roku 2001 se ceny udělovaly 1. čtvrtěk v září, po útocích z 11. září se termín posunul o týden dříve. Kdo by si před pětadvaceti lety, když se ceny zakládaly, pomyslel, že nepřímý vliv na jejich vyhlášení i samotné videoklipy budou mít dokonce i teroristé.

Vezměme si teď na chvíli při společném nahlížení na historii videoklipů, a konkrétně v této kapitole také historii MTV, na pomoc matematiku a připomeňme si pro zajímavost výpočty, do kterých se v roce 2000 u příležitosti miliontého videoklipu na MTV pustil Andy Dehnart, redaktor internetového magazínu Salon.com. [3] Jak si správně povšiml, odvysílat milion videoklipů trvalo 18,5 roku. Je to hodně rychlé tempo, nebo jsme naopak mohli za stejnou dobu vidět klipů podstatně více? Dehnart s mírným zaokrouhlováním vypočítal, že jestliže tato hudební televize vysílala přibližně 18 let nepřetržitě, znamená to více než 6,5 tisíce vysílacích dnů a tedy přes 9,5 milionu odvysílaných minut. Na to zatím nic překvapivého není. Teď si však povšimněme zajímavého dělení. Za předpokladu, že průměrný videoklip má délku asi 3,5 minuty, by teoreticky bylo možné za danou dobu odvysílat téměř 3 miliony videoklipů, ne pouze jeden. Je samozřejmě jasné, že podstatnou část vysílacího času všech televizí seberou reklamy, předěly a vstupy moderátorů. I kdyby to však dohromady činilo celou třetinu všeho vysílacího času, stále nám vychází teoretické množství odvysílaných klipů blížící se dvěma milionům. Tempo, s jakým tedy MTV zařazuje do svého programu hudební videa, ve skutečnosti v průměru není vůbec závratné.

Důvod těchto výpočtů je prostý. Jak už jsem psal dříve, MTV bohužel stále více vysílacího času naplňuje jiným obsahem než pouze videoklipy a z těchto čísel je to více než zřejmé. Odhaduje se proto, že celé dvě třetiny onoho magického milionu stihla televize odvysílat ještě v 80. letech a pak se začalo tempo změnou schématu strmě snižovat. Průměrně prý vycházejí na jednu hodinu pouze 4 a čtvrt odvysílaných videoklipů, což je ještě umocněno vědomím, že málokterý klip je puštěn opravdu ve své kompletní délce. Nejvíce se to samozřejmě projeví na extrémně dlouhých klipech. *Thriller* Michaela Jacksona, který má v původní verzi neuvěřitelných 14 minut, lze málokdy zhlédnout aspoň z půlky. Není proto divu, že klipoví fanoušci současnosti raději vyhledávají oblíbená hudební videa na internetových portálech typu YouTube.

Před dvaceti lety ale běžní diváci existenci internetu ani netušili a tak s nadšením vzhlíželi k televizím jakožto jejich nejštedřejšímu zdroji nových informací, což neplatilo pouze o hudbě. Televize tou dobou dávno převzala do rukou otěže stěžejního média, což jí vydrželo přibližně do poloviny devadesátých let, kdy svým mohutným nástupem začal internet měnit naše vnímání způsobů přístupu k informacím. O deset let dříve, roku 1986 byl pro změnu na pořadu dne nový videoklip *Sledgehammer*, který svým průkopnickým použitím animace atakoval další nepoznané možnosti kombinace živých lidí a pohyblivých obrazů. Britské studio Aardman Animation v něm popustilo uzdu své fantazii při spolupráci s Peterem Gabrielem. Ten připustil k časově náročné pixilaci kombinující živého herce a proměnlivé rekvizity. Iluze pohybu vznikala montáží mnoha fotografií za sebou a změnou polohy objektů v interakci s Gabrielem.

O dva roky později o sobě dal na MTV také poprvé vědět tehdy ještě poměrně neznámý hudební styl hip hop. Specializovaný pořad zaměřený právě na tento žánr s názvem *Yo! MTV Raps* začal vysílat v srpnu 1988.

2.2.2 Michael Jackson

Řekne-li se jméno Michael Jackson a pomineme-li zpěvákovy četné skandály, související nejčastěji s obviněním z pedofilie, šířené hlavně tištěnými médii, často se lidem podvědomě vybaví právě obraz Michaela Jacksona z některého jeho videoklipu. Obvykle si jej lidé pamatují jako toho zpěváka co si při tanci „šahá mezi nohy“ nebo jako autora slavné „měsíční chůze“, což je taneční krok, při kterém se člověk pohybuje dozadu, ale věrně imituje pohyby nohou, které by vykonával při chůzi vpřed. Výsledný efekt se jeví, jako by se dotyčný pohyboval na neviditelném jezdícím pásu. Předpokládám, že tímto popisem ale jen nosím dříví do lesa a alespoň jednou v životě viděl „Moonwalk“ každý.

Tato Jacksonova image se pečlivě utvářela postupem mnoha let nejčastěji právě prostřednictvím hudebních videí, protože v soukromí údajně plachý zpěvák se ostatním nadměrným neinscenovaným výstupům v médiích vždy cíleně vyhýbal. O to propracovanější a po

všech stránkách dokonalejší však jsou jeho klipy. Podobně jako ostatní velké hvězdy si uvědomoval důležitost vzrůstající oblíbenosti videopropagace. Žánrová stigma se pevně zaktvovala, více se používaly sofistikované efekty, které fungovaly jakoby skrytě a nestrhávaly na sebe veškerou pozornost. Videoklipy propojovaly své vyprávěcí postupy s filmem.

Příběhové prvky se objevují už v Jacksonově videoklipu *Billie Jean* z roku 1983, který režíroval Steve Barron. Dá se říct, že toto enormně oblíbené video hvězdy na vzestupu doslova nakopnulo tehdy ještě relativně neznámý hudební kanál. Stalo se totiž prvním videoklipem černošského zpěváka na MTV. Z tohoto videoklipu pocházejí slavné záběry s chodníkem, jehož dlaždice se rozsvěcují po došlápnutí nohou Michaela Jacksona. Děj se točí kolem paparazziho, který zpěváka pronásleduje s fotoaparátem.



Obr. 6. Nejslavnější videoklip Michaela Jacksona *Thriller* (1983)

Teprve videoklip *Thriller* vydaný na konci roku 1983 však předvedl filmové pojetí hudebního videa takovým způsobem, jako jsme zvyklí vídat dnes. John Landis jej pojal jako 14 minut dlouhý film, který měl navíc obvyklou filmovou vyprávěcí strukturu a velkolepou výpravu. Kromě zajímavé zápletky, která nejprve jakoby ve filmu, který hlavní postavy

sledují v kině, předznamená následující děj, byly použity na svoji dobu převratné vizuální efekty a hlavně slavná taneční scéna. Jacksonova choreografie tanečního výstupu v noční ulici se zombiemi i celková struktura videoklipu byla nesčetněkrát napodobena a variována. Příběh diváka nejprve vtáhne do děje s úmyslně mírně „Béčkovou“ hororovou zápletkou, kdy mladé dvojici přestane uprostřed lesa jet auto a jsou nuceni vydat se dále pěšky. U mladíka, kterého hraje právě Jackson, se však po rozestoupení se mraků začnou znenačání vlivem měsíce v úplňku projevovat vlkodlačí vlastnosti. Ve chvíli největšího napětí s úlevou zjišťujeme, že pouze sledujeme film v kině a mezi diváky sedí k našemu překvapení i ústřední dvojice. Podobná náhlá změna vyznění se opakuje i v závěru, kdy se dívka dostává znovu do ohrožení, ale tentokrát ji nezachrání iluze filmu, nýbrž prosté probuzení ze zlého snu, po němž mladík dívku vybudí, že ji odveze domů. V náznaku se tak nabízí možnost zacyklení celého děje, kdy jsme patrně na začátku klipu sledovali právě onu na konci předznamenanou jízdu lesem domů. Oficiálně existuje i zkrácená sedmiminutová verze bez úvodu a závěru, která však také působí ukončeně a neošizeně. Pouze jsou vynechány některé části s dialogy.

Specialitou byl hodinový film *Making of Thriller* vydaný spolu s videoklipem, který se stal vůbec prvním a historicky nejprodávanějším filmem o natáčení videoklipu vydaným na VHS kazetách. Jacksonovy klipy se dočkaly pochopitelně také hodně parodií, jak už to tak úspěšných počínů bývá. Povedené jsou například videoklipy, jejichž autor a hlavně interpret je "Weird Al" Yankovic. Jacksonův klip *Beat It* (1983), který vydavatelství riskantně vypustilo téměř současně s předchozím klipem *Billie Jean*, zatímco ten byl ještě stále na prvních příčkách sledovanosti, se také vyšplhal na vrchol. Režiroval ho Bob Giraldi a objevily se v něm skupinové taneční scény, ve kterých tančí všichni účastníci zcela synchronně v trojúhelníkové formaci podle Jacksona stojícího na vrcholu pomyslného trojhranu nejblíže ke kameře. Podobné taneční prvky, které násobí dojem z výkonu exponovaného jedinice, jsou pro pozdější Jacksonovy choreografie typické. V Yankovicově podání se parodický klip jmenuje *Eat It* (1984) a je založen na co nejpřesnějším kopírování jednotlivých záběrů a situací včetně věrného postavení kamer a výběru lokací. Situace jsou pouze navíc vtipně vygradované, v tomto případě nejčastěji narážkami na jídlo. Zřejmě to nebyl záměr, ale shodou okolností se kolem jídla točí i další Yankovicova předělávka Jacksonova klipu. V roce 1988 si vzal na paškál *Bad* (1987), který v originále režiroval Martin

Scorsese a pozměnil jeho název a s tím související vyznění na *Fat*. Michael Jackson mu dokonce ochotně sám nabídl, že může natáčet přímo v originálních kulisách metra, které nechal vyrobit pro natáčení filmu *Moonwalker* (1988), jehož je videoklip *Bad* součástí. Nejdelší dostupná verze videoklipu má včetně černobílého hraného úvodu celkem 18 minut. Film *Moonwalker* se celý skládá z dějově propojených Jacksonových klipů, případně se následně určité části filmu začaly používat jako klipy k jednotlivým písním, což bylo ale jistě od začátku plánované a struktura filmu tomu odpovídá.

II. KLIPOVÁ GENERACE

3 HUDEBNÍ VIDEA SOUČASNOSTI

Je možná troufalé tvrdit o něčem co vzniklo před téměř dvaceti lety, že je to současné, ale z mého pohledu jsou videoklipy současnosti všechny, vzniklé v posledních dvaceti letech. S tím, jak některé z hudebních videí předběhly svoji dobu a jiné se naopak stále točí kolem známých schémat, splývá často na první pohled produkce posledních dvou desetiletí do jednoho kompaktního celku. Při bližším zkoumání však zjistíme, že určitý vývoj lze rozpoznat i zde. Jistě budu umět přesněji zhodnotit oblast směřování aktuálních trendů až s odstupem několika let, ale alespoň svoji základní představu snad ozřejmím přesto, že se považuji za neobjektivního hodnotitele i vlivem vlastní provázanosti se současnou tvorbou. Ta je však, co se videoklipů týče, záležitostí spíše až posledních několika let, takže minimálně v devadesátých letech střet zájmů snad nehrozí.

Se vzrůstajícími technologickými možnostmi a postupným rozšířením video techniky s vysokým rozlišením do běžné praxe přestává být profesionální videoklip tak pevně spjat s filmovým materiálem. Od 70. let vývoj kolísal nejprve nadšením z videa a odklonem od dražší filmové technologie, ale následně se poměrně rychle velké produkce opět k filmu rády vrátily a do příchodu HD technologie v 90. letech byl film jasnou volbou převažující části tvůrců klipů. Vývoj a hlavně zavádění novinek do praxe byl však pomalý, nemluvě o počáteční absenci snadno a levně použitelných nosičů a rozšířenosti přehrávačů. Vždyť teprve až v roce 1998 bylo na evropský trh uvedeno DVD. Film převyšoval video kvalitou obrazu i svojí větší „filmovostí“ danou přirozenými vlastnostmi kamer a objektivů. Přiklo-nu ke stále se zlepšujícím videokamerám, ale napomáhal také rozvoj počítačových technologií a nástup digitálního zpracování obrazu spolu s možnostmi digitálních triků a efektů.

Začátkem 3. tisíciletí nastala druhá vlna částečného zlevnění výroby audiovizuálních děl. Jakýkoliv výkonný počítač se rázem mohl stát střížnou a tvorba videoklipů a dalších krátkých forem se přesunula blíže menším studiím a jednotlivcům. V českých podmínkách však dlouhodobě nejsou videoklipy nikterak megalomanskou záležitostí. Trh je pro české interprety malý a slabá kupní síla omezeného počtu fanoušků nedovolí vydavatelstvím investovat do klipové tvorby závratné částky. Běžný divák si však tohle omezení stěží

uvědomí a najdeme-li si pro zajímavost třeba na internetové stránce Most-Expensive.net článek o světově nejdražších videoklipech, působí hodně rozpačitě představa, že některé z nich jsou v hitparádách pouštěny třeba i bezprostředně před nebo po české „maloměstské“ produkci.

V přehledu dvaceti pěti nejdražších videoklipů historie vznikly téměř všechny v posledních dvaceti letech [4]. Pouze 3 z nich ještě v 80. letech a překvapivě jen 8 až po roce 2000. Z tohoto pohledu lze nazvat 90. léta zlatým obdobím klipových rozpočtů. Tím, že v té době nebylo stále ještě možné dostatečně kvalitně šířit a sdílet videa přes internet a dramaturgové televizí požadovali určitý obrazový i obsahový standard a kvalitu, investovalo se do hudebních videí opravdu hodně. Nejdražší videoklip všech dob je poměrně mediálně známý. V polovině devadesátých let se tímto prvenstvím pochlubili sourozenci Jacksonovi. Ne však Jackson 5, ale pouze Michael a Janet ve společném videoklipu k duetu *Scream* (1995). Jejich neuvěřitelných 7 milionů dolarů za uplynulých skoro 15 let zatím nikdo nepřekonal. S touto závratnou sumou, kterou by jim mohly závidět i leckteré „drahé“ české filmy, o těch běžných ani nemluvě, měl to štěstí operovat režisér Mark Romanek. Pomyslné stupně vítězů jsou navíc zajímavě propojené. Romanek totiž režíroval také 3. nejdražší videoklip za více než 5 milionů dolarů. Povedlo se mu to dokonce ten stejný rok ještě pár měsíců před *Screamem* a jednalo se o klip *Bedtime Story* (1995) pro Madonnu. Obě díla mají některé společné znaky. Kromě nespočtu speciálních efektů a velkolepých prostředí je zde znatelný vliv sci-fi motivů a vylíčení neurčitěho období v budoucnosti s hi-tec prvky. Jacksonův videoklip stojí na efektním ztvárnění a moderních technologiích kompletně. Odehrává se totiž na kosmické lodi letící vesmírem, která překypuje interaktivními způsoby zábavy, které postupně oba členové posádky všechny vyzkouší. Trochu neočekávaně může působit černobílost obrazu, která však naopak se sci-fi výtvarnem ladí překvapivě dobře. Videoklip Madonny si také místy pohrává s technologickými vymoženostmi, které však omezuje na antigravitační prezentaci krychlové obrazovky, případně kruhový display. Převážná část motivů je však inspirována oblíbenými surrealistickými malíři Madonny a jejich konkrétními obrazy, což zpěvačka sama potvrdila v roce 1999 v rozhovoru pro magazín *Aperture* [5]. Výsledek tak působí jako snová vize alternativní technicky vyspělé minulosti.

Abych uzavřel zmíněné stupně vítězů tohoto vysokorozpočtového žebříčku a vysvětlil jejich naznačenou provázanost, doplním jen, že 2. nejdražší videoklip je také na Madonninu píseň. Švédský tvůrčí tým vystupující pod názvem Traktor jej natočil za více než 6 milionů dolarů k titulní písni bondovky *Die Another Day* (2002). Děj se prolíná mezi scénami, asijských vojáků mučících zajatky ve vězení a mezi dvojrolí šermířského souboje ve stylizovaném muzeu s bondovskými exponáty. Madonna hraje všechny 3 postavy, které jsou navíc zajímavě mimotělně propojené a 2 z nich sdílejí svá zranění. Za touto trojicí finančně nejnáročnějších obrazových zpracování hudby následuje značný cenový propad a převážný zbytek z první pětadvacítky rozpočtů se nachází „jen“ v rozsahu 1 až 2 miliony \$. Pro úplnost ještě dodám poslední 2 statistické údaje o tom, že nejstarší videoklip celého výčtu je *Thriller* (1983) na 24. příčce s rozpočtem cca 800 tisíc \$, a že nejvíce zastoupeným interpretem je s pěti klipy Michael Jackson.

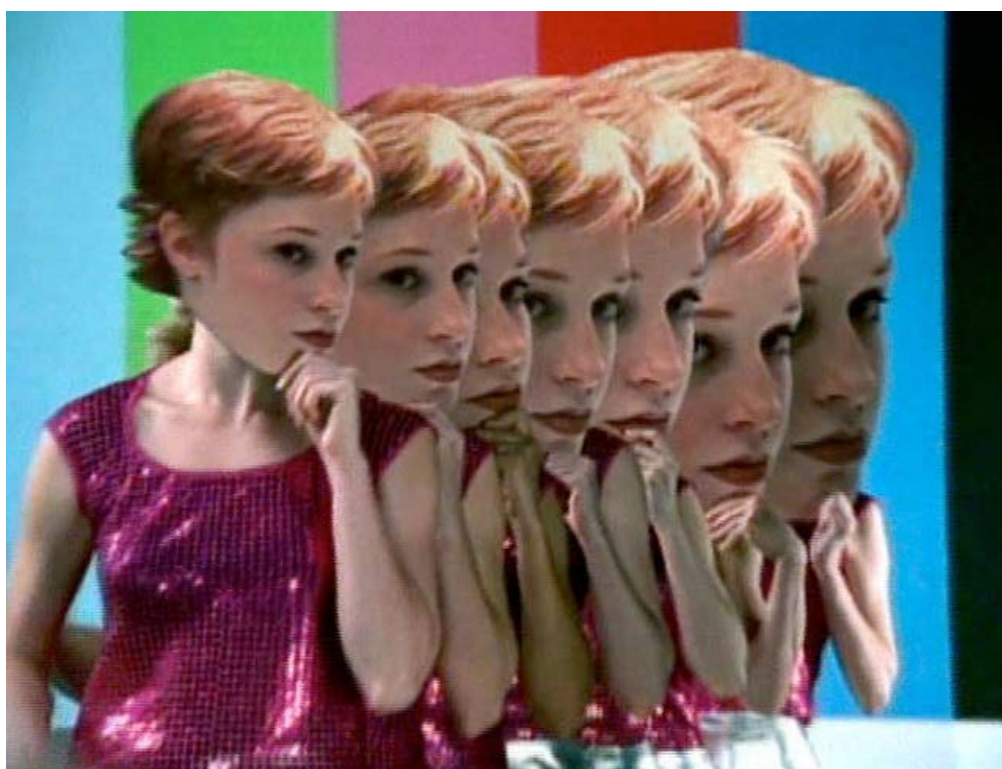


Obr. 7. Madonna v 2. nejdražším videoklipu historie *Die Another Day* (2002)

3.1 90. léta

V době, kdy se videoklipy zcela zrovnoprávnili s hudbou a mnoho fanoušků mělo konkrétní píseň oblíbenou právě kvůli videu nebo dokonce viděli videoklip ještě dříve, než se k nim stihla dostat nahrávka třeba prostřednictvím rádia, začíná vzrůstat důležitost režisérů. Videoklipy a jejich styl byly vnímány jako umělecký výraz jejich tvůrce a často nastávala podobná situace, jako můžeme sledovat v reklamním průmyslu. Vlivem velkého množství vznikajících klipů totiž zadavatelé mohli dospět k názoru, že vše už v podstatě někdy bylo natočeno a i když se podaří režisérovi třeba vymyslet nějakou novinku, nevyhne se tomu, že bude videoklip alespoň částečně v pár prvcích podobný již nějakému dříve natočenému. Režiséři se tak daleko více začínají vybírat podle jejich předchozí tvorby a mnoho z nich se zaměřuje na konkrétní hudební žánry. Mnoho klipových režisérů se stává také v jistém slova smyslu hvězdami a skoro se někdy mohlo zdát, jako by se situace částečně obracela a pro interprety začalo být prestižní záležitostí mít videoklip natočený aktuálně populárním filmařem. Hned z kraje 90. let zamotal konkurenci hlavu propracovaný videoklip *Black or White* (1991). Michael Jackson oslovil k jeho realizaci Johna Landise, který s ním již spolupracoval o 8 let dříve na *Thrilleru*. Klip začíná hraným intrem, kde mladý Macaulay Culkin „odstřelí“ pomocí elektrické kytary a hlasitých reproduktorů svého otce do Afriky. Poté začíná průlet mozaikou celosvětových kultur. Jednotlivé scény jsou propojovány společnými prvky a přechodovými efekty tak, že přechody do jiných prostředí působí jako přirozený vývoj děje a není mezi nimi prostíháváno nesmyslně pro efekt jen z obavy, aby se jedno prostředí moc neokoukalo. Do žádné scény se přitom již v další fázi klipu nevracíme a tvůrci nás zásobují stále novými. Nejpůsobivější efekt si však tvůrci nechali na konec střední části, kdy se objeví sekvence, ve které byl poprvé ve videoklipu použit tehdy neokoukaný efekt zvaný morphing, známý pouze například z filmu *Terminátor 2* (1991). Je-li někdo překvapen, že o záběru, kdy se před kamerou v plynulých přechodech střihají zpívající příslušníci mnoha ras a národů, hovořím jako o střední části videoklipu, vězte, že pak následuje ještě nepříliš známá a kontroverzní scéna s panterem. Ten se promění v Jacksona, který v několikaminutové taneční sekvenci podkreslené pouze ruchy exhibuje v kalužích a po rozbití několika skleněných výloh s rasistickými nápisy opět odbíhá jako černá kočkovitá šelma. K zakončení jedenáctiminutového videoklipu už pak zbývá jen krátké animované cameo Barta a Homera Simpsona.

Upevnění pozice klipových režisérů jakožto dobových ikon se odrazilo i na takové zdánlivé drobnosti, jakou jsou titulky na začátku videoklipu. Hudební televize je vkládají obvykle do obrazu chvíli po začátku klipu. Lze v nich najít informující o názvu písně, jméně muzikanta a někdy také rok vzniku, název vydavatele a jméno alba, na kterém píseň vyšla. K tomuto výčtu přidala MTV od prosince 1992 také titulek se jménem režiséra. Těmi z dnešního pohledu nejznámějšími, kteří se v té době dostali na výsluní nebo začínali tvořit, jsou například Michel Gondry, Spike Jonze, Mark Romanek nebo Hype Williams [6].



Obr. 8. Hravé kombinace efektů, kulis a rekvizit v klipu *Let Forever Be* (1999)

S tím, jak začaly videoklipy postupně stálým opakováním vyčerpávat variace studiových či exteriérových performancí a zápletek, otevíral se stále větší prostor využívání a vymyšlení nových digitálních hrátek. Jednou z nich je například znásobení počtu jedné postavy v záběru. V klipu *Honey* (1998) lze chvílemi napočítat až 7 verzí zpěváka Mobyho. Do jednoho snového celku s propletenými časovými osami je všechny poskládal režisér Roman Coppola. S multiplikací nejen postav si často pohrává také Michel Gondry. Ne vždy se však v souvislosti s tím musí jednat pouze o složitý postprodukční efekt. Například ve videoklipu *Let Forever Be* (1999) od Chemical Brothers přechází digitálně zdeformovaný

obraz mírným morfigem do stejně vypadajícího záběru zinscenovaného ve studiu. Vznikají tak záběry, kde třeba stojí dívka u okna, záběr se efektem namnoží do dlouhé řady mnoha dívek stojících u okna a vzápětí přejde do reálného záběru ve studiu, kde je ovšem opravdu postaveno tolik kulis vypadajících jako okno a v nich odpovídající počet dvojnic dané dívky. Tento inovativní princip se v mnoha obměnách opakuje celým klipem a zdánlivě významově nedůležité výjevy používá jako grafický symbol, který transformuje do libovolné podoby napodobené stavbou ve studiu. Zvětšují se hlavy, zmnožují eskalátory a přesně v té chvíli kdy člověk stihne postřehnout, co se vlastně stalo a kam jsme se přenesli, už se začíná dít něco dalšího neobvyklého. Zajímavý byl v tomto případě jistě postup realizace, který se s určitostí skládal minimálně ze tří částí samotné tvorby, když nepočítám přípravu a finální střih. Neobvyklé je především pořadí těchto částí. Nejprve bylo potřeba natočit základní zdrojové výjevy v exteriéru, následně byly provedeny alespoň nahrubo klíčové efekty v daných záběrech a podle jejich výsledné podoby se nakonec vyrobily a zkomponovaly přechodové instalace ve studiu, které nachystané záběry propojily. Tento postup je hlavně ojedinělý tím, že digitální efekty předcházejí dokončení natáčení a naopak se v podstatě komponuje dotáčka podle postprodukce.

Opačným příkladem je videoklip *Praise you* (1999), který postprodukcí téměř ani nepotřeboval, neboť se kromě několika přerušení uprostřed písně a prostřihů na zvědavé přihlížející jedná prakticky o jednozáběrový záznam tanečního vystoupení v předsáli multikina. Režisér Spike Jonze pojal tento videoklip Fatboy Slima záměrně jako amatérské video natočené zdánlivě náhodným pozorovatelem a stejně tak samotná exhibice Jonzeho, který si sám v klipu dokonce zahrál vedoucího svého fiktivního tanečního souboru, nebyla předem domluvena [7]. Překvapení přihlížejících návštěvníků kina a náhodných kolemjdoucích tedy zřejmě není hrané stejně jako zásah ochranky, která se snaží samozvané představení přerušit. Videoklip se těšil oblibě hlavně pro svoji enormní odlišnost od běžné vysoko-rozpočtové produkce, pro svoji spontánnost a v neposlední řadě jistě díky sympatické nemotornosti tanečníků.

Na podobném cíleně amatérsky vypadajícím principu byla později založena obliba některých videoklipů šířených o pár let později přes internet. Pro diváky je v tomto případě lákavá a uchvacující hlavně teoretická možnost být přímo součástí natáčení videoklipu a více

se tak ztotožňují s interprety nebo přihlížejícími. Magická uzavřenost, epochálnost a nedosažitelnost běžných videoklipů, které vznikají stejně skrytě a odtažitě od veřejnosti jako třeba velkofilmy, je těmito pionýry protrhávána a přibližována fanouškům. Jako něco lákavě neokoukaného, revolučního a vzpurného působilo také využití stylu „guerrilla“. Což je marketingový způsob propagace na místě, kde to není předem domluvené a povolené, což hraničí s ilegálností. Ne nadarmo souvisí slovní základ s partyzány a jejich nepsaným mottem „zaútoč a zmiz“.

3.2 21. století

Nové tisíciletí přineslo rozšíření DVD, zrychlení internetu, zavedení HD rozlišení do běžného používání a mnoho dalších technologických i jiných změn. Velká část z nich se více či méně odrazila i ve videoklipech a přístupu k nim. Tématem číslo jedna byl vstup videa na internet. Jakmile průměrná rychlost uživatelského připojení zaručovala komfortní možnost stahování velkých souborů nebo sledování streamovaného videa bez obtěžujícího zasekávání a přerušování, otevřel se prostor pro vstup pohyblivých obrazových informací na světovou síť. Fanoušci hudebních videí si je vzájemně vyměňovali a stahovali pomocí služeb typu Napster i dříve, ale jejich komunita nebyla tak snadno přístupná, otevřená a legální jako současné koncepty videoservertů. Kvalita obrazu nebyla hned z počátku zcela ideální, ale volná dostupnost oblíbených videí zprvu dílčí nedostatky serverů přehlušila. Nejznámějším a současně největším a nejnavštěvovanějším z nich je YouTube. Tomuto portálu je věnována celá další podkapitola.

Vliv internetu pocítily hodně znatelně hudební televize. Jejich téměř monopol na distribuci videoklipů k fanouškům klesal současně s omezováním obecné nedotknutelnosti a výsadního postavení televizí. Interaktivní webové prostředí, jež umožňuje přístup k prakticky čemukoli 24 hodin denně bez jakéhokoliv programového omezení nebo vysílacích časů navíc v kombinaci s možností přidávat k informacím, fotografiím či videím okamžitě také komentáře a hodnocení, se stalo nepřekonatelným trumfem. TV společnosti musejí chtít nechtě alespoň mírnit dopad tohoto konkurenčního boje vlastním pronikáním na internet a

nabízením on-line obsahu jako doplněk a rozšíření samotného klasického vysílání. Struktura a náplň programů doznává změn. U MTV se to projevilo již dříve zmíněným enormním nárůstem podílu reality show. První česká hudební televize Óčko, která začala vysílat v září 2002, také využívá internetu jako jednoho ze způsobů, jak její program sledovat [8].



Obr. 9. Ztrojnásobený zaměstnanec kavárny a Kylie Minogue v klipu *Come into My World* (2002)

Jako příklad novodobých videoklipů jsem vybral další dílo mého oblíbeného Michela Gondryho. Pohled na Kylie Minogue jistě stojí za to i jenom sám o sobě. Co teprve ale, když vám ji trikový specialista před očima zduplikuje a nehodlá s tím hned tak rychle přestat. Něco takového se děje ve videoklipu *Come into My World* (2002). Vše začíná nevině a Gondry nám zde předvádí Kylie procházející se náměstím. Na první pohled nezajímavá jednozáběrovka nemusí působit prvních pár desítek sekund jako nic převratného a umím si představit, že některý akcechtivý divák by nemusel čekání vydržet a přepnul by předčasně jinam. To by však dost prohloupil. To nejzajímavější se začne dít až po jedné minutě, kdy najednou zjistíme, že zpěvačka obešla náměstí dokola a potkala samu sebe ze začátku klipu. Od té chvíle sledujeme téměř vše zdvojené. Děje v pozadí, které se nám mohly při prv-

ním kolečku zdát nepodstatné a nesouvisející s hlavní postavou, se totiž také zdvojí a vše se začne dále zamotávat a proplétat s přibývajícimi kolečky. Ještě štěstí, že nám vše zarazí konec písně, víc než pětinasobek všeho komparsu by kapacita francouzského chodníku asi už nepobrala.

Na tomto příkladu lze vidět, že ne každý videoklip musí mít „klipový“ střih, což je vžitě označení pro rychle střížené sekvence obvykle navíc se značnými dějovými výpustkami mezi každým záběrem. Na jednozáběrovém pojetí je postaven také videoklip nebo spíše videozáznam k písni *Here It Goes Again* (2006) skupiny OK Go. Na tom sice není zřetelně poznat, zda vznikl s povolením nebo bez, ale přesto nepřímo navazuje na dříve zmíněný videoklip *Praise you* a působí realizačně tak jednoduše, že přímo láká diváky ho napodobovat. Ke klipu OK Go se dostanu o pár odstavců dál, protože je úzce spjatý s YouTube.

Když už jsme u toho lákání na popis dalších videoklipů v následujících stránkách a současně jsme řešili motiv zmnožování objektů nebo lidí v obraze, dovolím si odkázat ještě také na videoklip *The Hardest Button to Button* (2003). S ním také uzavřu téma „Gondry“, které se tak nějak nenápadně proplétá částmi této práce a doufejme i trochu mojí tvorbou. Bližší popis tohoto klipu skupiny White Stripes souvisí s mým ztvárněním písně *Monoskop* (2007) pro skupinu Lety Mimo. Společně mají částečně podobné využití stop-triku. Videoklip pro Lety byl vůbec první, který jsem kdy realizoval a to jako cvičení na rytmus ve 4. ročníku ateliéru Audiovize.

3.2.1 YouTube

V současnosti největší internetový server určený ke sdílení filmových souborů byl založen v únoru 2005. U jeho zrodu stáli tři tehdejší zaměstnanci společnosti PayPal. Enormně rychlý nástup popularity a návštěvnosti vedl k tomu, že byl YouTube zhruba po roce a půl fungování odkoupen v listopadu 2006 společností Google. [2] Od tohoto kroku se obecně očekávalo, že začne být okamžitě oblíbenost této služby zpeněžována například zařazováním reklam nějakým způsobem do videí nebo před ně. Jelikož se tak ale chytře ještě během

téměř dalších dvou let nedělo, rostlo nadšení návštěvníků nadále. V posledních měsících už se sice začínají reklamy objevovat, ale neobtěžují naštěstí před videem, nýbrž jen jako vložený proužek, který je možno zavřít, aniž by to ovlivnilo přehrávání videa.

Každý návštěvník se může zdarma registrovat a sdílet svá videa. Sledovat cizí videa můžete dokonce, i když registrovaní nejste, jen vám to znemožní je hodnotit a komentovat. Od října 2008 má YouTube také českou lokalizaci. Odhaduje se, že všechna streamovaná videa dohromady se podílí na celkovém objemu přenesených dat přes internet asi osmnácti procenty. Více než polovina z toho připadá právě na YouTube. [1] Oficiální návštěvnost sice Google nezveřejňuje, ale i ze zmíněných odhadů je zřejmé, jak moc je pozice této služby dominantní.

I když je YouTube od samého začátku kromě amatérských videí, která natáčí sami uživatelé, spojována také s videoklipy, které tvoří značnou část jejího obsahu, je právě jejich umístování tématem sporů posledních let. Ze začátku tomuto problému nikdo nevěnoval příliš pozornosti. I když je v pravidlech, která musí každý registrovaný uživatel odesílající video odsouhlasit, jasně napsáno, že lze nahrát pouze materiál, k němuž vlastníte autorská práva, běžně lidé odesílali také části pořadů a filmů nahraných z televize. Některá vydavatelství a televizní společnosti se proti tomu ohradili a závadná videa byla nemilosrdně hromadně mazána. Brzy si však obě strany uvědomily, že na tom prodělávají hlavně oni sami a fanoušci si vždy nějakou cestu k oblíbeným klipům najdou. V posledním roce začaly houfně vznikat tzv. oficiální partnerské profily skupin, vydavatelství i filmových společností, které samy ochotně umisťují ukázky nebo i celá videa dokonce v HD rozlišení. Videoklipy v hudebním i obecném smyslu opět potvrdily svoji reklamní funkci, protože spolu s legálním zpřístupněním videí na internetu narostl téměř pravidelně také prodej CD, DVD nebo alespoň zpoplatněné stahování písní přes služby typu iTunes. Problematická nejsou však jen cizí videa, která se snaží uživatelé sdílet, ale také jejich vlastní videa, ke kterým použijí hudební podklad bez povolení autora. Vstředním krokem administrátorů je v tomto případě možnost, že neodstraní video kompletně, ale pouze znemožní přehrávání zvukové stopy a dají autorovi obrazu možnost nahradit nevhodnou píseň jinou.

Přes všechny tyto komplikace a nejistotu, že odkaz, který jste si prohlíželi před půl rokem, je stále funkční, je YouTube nejsnadnějším zdrojem videoklipů současnosti a já sám jsem většinu videí, o kterých zde píši, viděl právě tam. Kapitolou samou pro sebe se však záhy po zprovoznění této služby staly videoklipy, které byly úmyslně zveřejněny na YouTube ještě dříve než v televizi nebo, s jejichž zveřejněním v TV se původně třeba ani nepočítalo, ale získaly si takovou oblibu, že je rázem převzala i klasická média. Zářným příkladem je právě videoklip *Here It Goes Again* (2006) skupiny OK Go. Režirovala ho Trish Sie, sestra hlavního zpěváka skupiny. Největší zásluhy však sklidila především za nápaditou choreografií, která je zaznamenána v jednom statickém celku na množství běžeckých pásů v posilovně, na kterých předvádí skupina neuvěřitelné kreace. Toto video se stalo hned pár dní po svém odeslání na YouTube obrovským hitem a první milion zhlédnutí zaznamenalo za neuvěřitelných 6 dní.



Obr. 10. Jednozáběrový videoklip *Here It Goes Again* (2006)

Internetová komunita návštěvníků tohoto portálu předvedla poprvé plně svoji sílu. Pro zajímavost, v době psaní této práce na jaře 2009 mělo původní video přes 46,5 milionu zhlédnutí. Tato hodnota je ale pochopitelně zmenšována zneužíváním slávy tohoto videa ostatními uživateli, kteří odesílají duplicitní nahrávky a sledovanost rozměňují. Podobně se to ale samozřejmě děje u všech populárních videí. Po vzoru „klasických“ médií dokonce YouTube založilo rok po svém vzniku vlastní ceny nazvané YouTube Video Awards. Právě zmíněný videoklip skupiny OK Go vyhrál v roce 2006 kategorii Nej kreativnější video.

III. VLASTNÍ KLIPOVÁ TVORBA

4 STUDENTSKÝ VIDEOKLIP Z POHLEDU TVŮRCE

Do nadpisu jsem sice přidal k videoklipu slovo studentský, ale stejně tak by tam mohlo místo toho být slovní spojení „český videoklip současnosti“ a fungovalo by to v principu jako synonymum. Laické veřejnosti se sice může zdát úžasné, že takovým prestižním skupinám jako jsou bezpochyby v měřítku České republiky např. Divokej Bill nebo Mňága a Žďorp, natáčí hudební videa teprve studenti filmařiny a ne přímo zkušení profesionálové, ale kdo má trochu přehled o tom, jak to s českými videoklipy chodí, nemůže být touto informací zaskočen. Jednou větou lze vše shrnout do konstatování, že v Česku na videoklipy nejsou peníze a pokulhávají také kvalitativní nároky [8]. Interpreti, manažeři i vydavatelství se spokojí s tím, že mají aspoň co poslat do hitparády před létem a podpořit tak turné, které jim vydělá možná i více než prodej alba. Dokud jste student, tak vás tato situace těší a za relativně snadnou cestu k dobrým referencím jste vděčen. S blížícím se koncem pobytu v univerzitním prostředí si ale stále více uvědomuji, že videoklipy pro české interprety považují z hlediska budoucí obživy s největší pravděpodobností za uzavřenou kapitolu a hodlám se k nim vracet pouze z nadšení v případech, kdy se naskytne výjimečná nabídka od zajímavého interpreta nebo na neobyčejnou píseň.

Nic to ale nemění na mé radosti z možnosti okusit tento obor. Při sledování filmů se asi každý tvůrce občas přistihne, že je tak trochu nad věcí a místo aby se nechal dokonale pohltit dějem, podvědomě přemýšlí, jak podobnou scénu zrealizovat ve svém filmu nebo co udělat jinak či dokonce lépe. Stejně to mám při sledování videoklipů. Situace, kdy mě nějaký nápad nebo motiv nadchne natolik, že jej později v pozměněné podobě zkusím využít ve vlastní tvorbě, nejsou ojedinělé. V dalších odstavcích se proto při popisu videoklipů, které jsem zatím realizoval, pokusím zapátrat v paměti, které ostatní klipy nebo jiné vlivy se vlastně podílely na utváření námětů. Postmoderní teorie vycházejí z myšlenky, že vše už tu jednou v nějaké podobě bylo a jen to dále upravujeme a vyvíjíme. Dokonce ne vždy vědomě. To by potvrzoval i jeden komentář na YouTube u mého videoklipu *Monoskop*, který mě upozornil na podobnost s jakýmsi klipem skupiny Mondscheiner. Ten jsem si následně vyhledal, ale shoda to byla čistě náhodná. Navíc měly oba klipy společné pouze v použití stop-triku, ovšem každý trochu jiným způsobem.

Již v létě 2006 jsem věděl, že následující školní rok mě čeká režijní cvičení na téma rytmus a jelikož jsem nechtěl točit pouze další studentský film, jehož budoucnost by byla nejistá a uplatnění pravděpodobné pouze na festivalech, rozhodl jsem se rozeslat velké množství e-mailů nejrozličnějším českým a slovenským skupinám, zpěvačkám a zpěvákům od těch nejznámějších až po méně známé klubové kapely, jako jsou třeba Lety Mimo s nadějí, že někdo z nich bude stát o levný studentský videoklip. Mezi prvními se ozval management Divokého Billa, s tím, že přeposlal nabídku členům skupiny a že se ozvou, následujících pár měsíců se ale nic nedělo. To se následně ukázalo jako běžná praxe této skupiny. U některých jiných skupin, jako například 4TET jsme měli pocit, že jejich zájem a zadání na napsání námětů bylo tak hodně obecné, že z nás spíš jen zadarmo vytáhli pár nápadů a od začátku o spolupráci ani neuvažovali. Nabídli nám, že si můžeme vybrat jakoukoliv jejich písničku z předchozích dvou alb a poslat jim na ni námět. Může to svědčit o jejich velké vstřícnosti, ale také o zcela nepromyšleném marketingovém plánu skupiny. Jako reakce na asi 4 zcela odlišné náměty k různým jejich písním nám pak přišla jen strohá reakce, že jsme se netrefili do jejich stylu a žádnou podrobnější konstruktivní kritiku nedoplňovali ani po naší přímé žádosti.

Mezitím vznikl alespoň záznam koncertu pro Michaela Foreta, finalistu prvního ročníku Superstar a pak již se začalo konečně schylovat k realizaci prvního opravdového videoklipu, ne pouze natočeného živého vystoupení. Brzy na to se s videoklipy doslova roztrhl pytel a v podstatě se realizace všech níže popisovaných vzájemně překrývala tak, že ještě než byl jeden dostříhaný nebo dotočený, už se minimálně prostřednictvím e-mailů se skupinami řešil nějaký další.

4.1 Lety Mimo – Monoskop

Videoklip pro skupinu Lety Mimo byl první, který jsem realizoval. Vznikl jako cvičení na rytmus ve čtvrtém ročníku. První část natáčení proběhla začátkem prosince 2006 bez skupiny. Druhá polovina se skupinou na černobílém pozadí v ateliéru se točila až v březnu 2007, protože mezitím kytarista na několik měsíců odjel do Indie. Na konci dubna pak byla

premiéra na Óčku. Původní skupina požadovala, že by v klipu nechtěla vůbec vystupovat. Po sestříhání záběrů natočených bez nich však bylo jasné, že nějaké oživení hrajícími muzikanty bude nutné. Píseň má výrazný pravidelný rytmus, který mi od začátku trochu připomínal píseň *The Hardest Button to Button*. Videoklip k ní od Gondryho patří k mým oblíbeným a tak jsem jako jeden z námětů navrhl hříčku vycházející také z použití stop triku a ze základních barev monoskopu, což je testovací kruhový obrazec obvykle dříve vysílaný televizemi v čase, který nebyl naplněn programem. Nejčastěji býval k vidění v nočních hodinách. Dnes, není-li na některé televizi vysílání non-stop, bývá často nahrazován pouze barevnými pruhy přes celou obrazovku.



Obr. 11. Jedna ze šesti barevných variant tohoto záběru z klipu Monoskop (2007)

Barevné obměny a varianty jejich užití se proplétají celým videoklipem. Rozhodl jsem se nechat měnit odstíny některých prvků v obraze do rytmu písně, ale ozvláštnit to navíc tím, že se nepoužije pouze relativně jednoduchý postprodukční trik, ale naopak, že se vše vyřeší „postaru“ stříhem. Všechny takto koncipované záběry bylo nutné natočit alespoň v šesti verzích s odlišností pouze v barvě nějakého prvku a pak se mezi nimi mohlo téměř dle libosti prostříhávat. Ve výsledku tak vidíme herečku procházející záměrně šedavým prostředím funkcionalistických staveb a s každým úderem bubnu, což vycházelo zhruba vždy po čtrnácti framech, se jí změnila barva svetru. Stříh se tak blížil spíše matematické rovnici a projekt vypadal téměř jako šachovnice. Nezůstalo jen u svetru, když lepič plakátu značkuje

sloupy logem kapely, jakmile se vydá k dalšímu, začne se plakát přebarvovat. Stejně tak problikávají pod herečkou barevná křesla, když sleduje v bytě televizi, mění se noviny, střídají televizní ovladače nebo dokonce jedoucí auta.

I když to na výsledku není příliš znát, obtíž se vyskytlo hned několik. Natačelo se ve Zlíně několik dnů po sobě. O co více jsme si museli dávat pozor na pohyblivé stíny, když bylo jasno, o to méně jsme si uvědomili, že ani další dny pod mrakem nejsou žádná výhra. Pouhým okem vypadá zamračený den světelně téměř neměně. Kamera a následný střih však odhalily nepatrné světelné změny ovlivněné pravděpodobně měnící se tloušťkou plynoucích mraků a tak bylo potřeba jas jednotlivých jetí dorovnávat. Ne vždy to šlo ideálně, ale k celkovému rázu videoklipu, který působí místy téměř jako pixilaxe, se tato nedokonalost ve výsledku dokonce spíše hodí a více ho přibližuje jasově také nedokonalé předloze skupiny White Stripes. Nejvíce se to projevuje ve scéně s automobily, kdy nastávaly také největší prostoje mezi každým záběrem způsobené přejezdy aut. Každé z nich se půjčovalo z jiného autosalonu a tak se nám před kamerou vystřídala modrá Škoda Roomster, žlutá Honda Jazz, stříbrný Mercedes-Benz R, červený Seat Leon a zelený Volkswagen Golf. Když jsem vymýšlel, jak zaručit, aby chodila herečka stále stejně a dělala hlavně podobně dlouhé kroky vždy stejnou nohou, napadlo mě vyřešit tento problém pomocí schodišť, která nám jasně rozfázovala prostor a navíc dodala dynamiku a perspektivu záběrům. Přesto ale nebylo možné sladit rychlost chůze dokonale a pak už po pár prvních krocích nastalo složité synchronizování každého jetí zvlášť.

Gondry při svých hrátkách v klipu skupiny White Stripes použil asi 80 stejných bubnů a zesilovačům k elektrické kytáře. Já jsem se vydal naopak cestou shánění co největšího počtu odlišných rekvizit. Převlékání neminulo ani Lety Mimo při natáčení ve studiu. Prostředí jsme pojali jednoduše černobíle pruhované, aby o to více vynikly barvy měnícího se oblečení hudebníků. Prostřídaly se také kytary, čepice a vyzkoušel jsem si stop-trik v záběru s kolejovou jízdou, který vyšel lépe, než jsem čekal. Muzikanti stáli na svých místech, s těma problém nebyl, naopak nejvíce se musel snažit Vladan Polášek, který mi asistoval u kamery a staral se o grip. Jelikož bylo potřeba, aby muzikanti byli v dané pozici kamery vždy ve stejné části písně a pohyby hraní na nástroje na sebe pasovaly, musel vyjždět vždy ve stejnou chvíli a snažit se tlačit stejně rychle jako minule. Jednalo se prostě o

takovou nízkorozpočtovou verze motion-control technologie ve studentských podmínkách. Paradoxně ale právě nastřihávání v pohybu hodně drobných nepřesností zamaskovalo. Využily se dokonce i testovací záběry, na kterých jsem si zkoušel, jak to celé bude fungovat. K vidění jsou na obrazovce televize, kterou sleduje herečka ve svém obýváku. Ten se točil přímo v prodejně Asko nábytek, aby se nemuselo množství půjčeného nábytku přepravovat do školního studia.

4.2 Divokej Bill – Váha Muší

V době kdy jsem se skupinou Divokej Bill řešil přípravu jejich nového videoklipu, byli aktuálními držiteli prvního místa ve skupinách v anketě Český slavík za rok 2006 a v roce 2007 získali místo třetí. Byl jsem proto nadšen z tak prestižní spolupráce a ochotněji jsem jim toleroval prvotní komunikační nespolehlivost a dlouhé prostoje v reakcích na cokoli. Videoklip měl být původně hotov už v únoru 2007, což mi zadali na konci prosince 2006. Moc času to nebylo a následně s jejich přístupem se ukázalo, že je to zcela nereálný požadavek. Jelikož času bylo málo a souběžně jsem točil *Monoskop*, pokusil jsem se přizvat spolužáky k vymýšlení námětů. Výběr písní byl tou dobou také v podstatě na naší volbě, vyjma těch již „oklipovaných“. Na vyvěšený plakát s výzvou, zareagovalo paradoxně více studentů Vyšší odborné školy filmové Zlín než studentů FMK. Několik shromážděných námětů k asi třem písním jsme dodali do pár týdnů, reakce managementu přišla až v únoru a to taková, že jsou členové skupiny různě na dovolených a horách, takže se vyjádří snad někdy po návratu. Následně se začali ozývat jednotliví členové a navrhovali další písničky, ke kterým máme zkusit něco vymyslet. Někteří studenti to brali jako zneužívání našich nápadů, mě ale v porovnání s 4TETem přístup Billa vyhovoval, protože s námi jednali na rovinu a vždy konkrétně uvedli, proč se jim daná věc nelíbí. Nejproblematičtější se ukázal počet členů ve skupině a jejich snaha se demokraticky shodnout. Z osmi lidí se vždy něco líbilo jedné půlce a něco zcela jiného té druhé. Skoro jsem si říkal, jak jim to může vůbec fungovat při skládání písní a zda by nebylo rozumnější založit 2 skupiny po čtyřech. Postupné vymýšlení námětů, vybírání písní a schvalování se ustálilo až začátkem května 2007 na *Váze Muší*, jejíž ztvárnění se líbilo většině. Tehdy přišel šokující e-mail, že by chtěl Bill mít klip hotov za měsíc, tedy začátkem června, aby se jím stihl propagovat ještě před let-

ními festivaly. Takovýchto zvrátů byla spolupráce plná, ale vždy se vše rozumně vyřešilo a skupina si byla naštěstí vědoma vlastního předchozího otálení. Jelikož ale výslednému námětu předcházela tak dlouhá cesta a v podstatě se šlo cestou vzít si ze všeho to nejlepší a nějak to sjednotit, vznikl jakýsi pompézní průlet snovým světem, který si ve studentských podmínkách žádal na realizaci spíše alespoň jedno čtvrtletí a navíc množství speciálních efektů a animací. Tak to také dopadlo, nečekané spěchání se po dohodě s vydavatelstvím nekonalo, videoklip nakonec vznikl přes letní prázdniny 2007 a do hitparád i jako bonus na koncertní DVD šel na přelomu září a října.



Obr. 12. Stylizované nitro zamilované dívky v klipu *Váha musí* (2007)

Když jsem uvažoval o animaci a efektech, vzpomněl jsem si na tehdejšího studenta prvního ročníku audiovize Michala Matouška, který o rok dříve posílal na přijímačky svůj film *Krokodýl*. V něm měl vtipně vyřešené komplikované scény, kde například spadl kluk do vody a tam ho sežral krokodýl tak, že reálně natočený záběr plynule přešel do animace a ta už umožnila neomezené kreace. Michal mi vysvětlil, že přímo on není autor těch animací, ale že dlouhodobě spolupracuje se studentem vyšší filmové školy Martinem Smékalem a že jsou oba nadšení a ochotni videoklip zrealizovat. Michal měl zkušenosti s natáčením na klíčovacím pozadí, které mně tehdy ve větší míře zatím chyběly a tak vznikl základ realizačního týmu. Kluci téměř obratem na základě mého scénáře dodali storyboard a tak se

výrobní postup oproti *Monoskopu* změnil o 180°. Namísto toho, abych si vše od scénáře a režie přes kameru a střih až po produkci zajišťoval sám, okusil jsem naplno kouzlo outsourcingu a stylizoval se „pouze“ do pozice scenáristy, producenta a art directora.

Při psaní scénáře jsem nejvíce vycházel z textu písně a každý sebemenší motiv a slůvko jsem se snažil rozvinout ve vizuální metaforu. Na počáteční slova písně „Ty jsi váha muší, lehce tě něco vzruší“, máme možnost sledovat boxera v neurčitěm rudém prostředí a záhy po odjezdu kamery zjišťujeme, že buší do srdce uvnitř těla dívky ležící s klukem v posteli. Dále nechybí létající kráva, která se srazí s letadlem, ve kterém probíhá diskotéka, projedeme se vlakem do pekla, kde otrok sčítá své dny na předimenzovaném počítači a zakopnutí o hrad z písku v hotelovém pokoji nás přenese na pláž k moři. Velký důraz jsem kladl na propojení jednotlivých prostředí, proto nechybí jednozáběrový průlet ze studia s andělem kropícím konví na zem přes kartonový mrak do dešťových oblaků a vlétnutí kamery okénkem do letadla. Provázanost jednotlivých prostředí jsem se snažil pocitově při vymýšlení připodobnit k Jacksonovu klipu *Black or White*. Sice nepoužívám žádný vyloženě stejný motiv a běžného diváka ani podobnost nejspíše nenapadne, mám-li se zamyslet, co mě krom textu inspirovalo nejvíce, byl to jednoznačně zmíněný videoklip. Část přechodů a prostředí ze scénáře se ani do výsledného klipu nevešla a tak je divák ochuzen o přeměnu misky kaše v povrch ledovce s dovádějícími tučňáky a následný obří sekáček zařatý do kusu ledu a přechod přes padající ledové úlomky, které nás měly následně přenést do přímořské chaty s krbem. Od plamenů v krbu by již byl jen krůček vynořit se rázem v hořícím vlaku do pekla.

Reakce fanoušků na tento videoklip byly smíšené. Líbil se hlavně fanynkám, ale ostatním, kteří již dokonce kritizovali předchozí klip k písni *Čmelák* za přílišný odklon výtvarna i hudby od předchozí tvorby Divokýho Billa, moc neučaroval. Jeden z faktorů může být, že v době, kdy se přistoupilo k jeho realizaci, bylo již zdrojové album asi rok staré a nadšení z nových písní se stihlo přeměnit v kritický pohled a zaškatulkování písně, na kterém mohl dodatečně natočený videoklip málo co změnit. Navíc když byla o pár stran dříve řeč o nízké tvůrčí náročnosti interpretů na videoklipy, u Billa to platí dvojnásob. Především jim šlo o to mít aspoň něco, rychle a vlivem překrývání se doby realizace s koncertním turné, bylo zadání takové, že členové kapely nebudou ve videu vystupovat. Fanouškům šlo ale bohu-

žel právě především o vidění známých obličejů jejich idolů. Hudbu stejně dávno znali z CD nebo internetu a případné zajímavé ztvárnění vnímali jen jako případnou třešničku na dortu. Podvědomé hledání hudebníků ve videoklipu, na jehož natáčení přitom členové skupiny ani nebyli, vyústilo v úsměvné komentáře na YouTube, kde se příspěvatelé dohadují, zda hraje boxera kytarista nebo bubeník a zda ve vlaku za pekelným průvodčím sedí Vašek, Adam nebo Štěpán. Umožněno je to zřejmě hlavně nedokonalou kvalitou internetových videí a tak jsme se rozhodli zbytečně nic z toho nevyvracet a naopak spekulace ještě nenápadně přiživovat šířením zvěstí, že se v klipu mihli aspoň jednou všichni členové. Do budoucna jsem se ale poučil, že nereprezentativní videoklip nemůže fungovat, nezahraje-li si v něm alespoň nějaký známý herec nebo není-li zobrazovaná skladba velkým hitem sama o sobě. Také jsem se dále snažil zaměřovat především na tvorbu klipů k singlům, které vycházejí jako první písnička z nového alba, aby se propagace videoklipu svezla na jedné vlně s propagací desky. Povedlo se to hned u dvou následujících klipů. V případě Mňágy a Žďorop byla navíc výhodou, že se točilo na titulní píseň alba Na stanici polární.

4.3 Kamelot & Czáková – Slib

Ještě když animátoři doladřovali Váhu muší, přišla nabídka zprostředkovaná spolužákem Honzou Bártekem k natočení videoklipu k duetu brněnského muzikanta a člena skupiny Kamelot Romana Horkého a zpěvačky Ilony Csákové. Jejich společný duet měl vyjít na chystaném výběrovém albu Kamelotu s číselným názvem 25 a jednalo se o předělanou starší píseň Slib. Díky pohotovosti Romana Horkého a jeho dobrým kontaktům po celé jižní Moravě šlo veškeré zařizování neuvěřitelně snadno a rychle. Nejvíce nám Horkého známí pomohli se sháněním komparsu a ubytování. Zpěvák si dokonce osobně vybral většinu lokací, které se skládaly převážně z jeho oblíbených míst a pozemků jeho přátel. Se zázemím jsme si tedy hlavu nelámali, sehnala se dodávka, agregát a kostýmy a po napsání scénáře se vyrazilo vstříc moravským vinicím. Interval od zadání po výsledek netrval o moc déle než jeden měsíc.

Neboť je vyznění písničky dosti emotivní a její ztvárnění si žádalo citlivý přístup, rozhodl jsem se rozšířit úhel pohledu o podněty něžného pohlaví. Do vymýšlení děje jsem se pustil spolu se studentkou režie a scenáristiky Veronikou Mikalovou, jejíž školní cvičení vyznívají podobně pocitově a která tradičně spolupracuje s výborným kameramanem Davidem Červeným. Oproti obrazomalebnému přetavení poměrně konkrétního textu Váhy musí do asociativních emotivních výjevů, jsme se tentokrát pokusili najít v básnickém textu Romana Horkého nějakou nosnou myšlenku a postavili jsme děj na ztvárnění proudu času v průběhu tří generací. Klip v náznaku vypráví o partě malých dětí, která pouští draka a sledujeme záblesky možného vznikajícího pouta mezi chlapcem a dívkou, kteří pod majestátným stromem ukryjí jakýsi poklad. Protipólem je dvojice v letech procházející se vinohradem, která nám v závěru odhalí, že ukrytou cenností bylo malé zrcátko symbolicky v sobě odrážející podobu dívky ukrytou hluboko v paměti zestárlých dětí. Jako mezistupeň věkových extrémů působí dvojice Romana Horkého zpívajícího na skalisku u táboráku a Ilony Csákové v rozevlátých šatech na molu u jezera. Vypozorovat lze dějem se prolínající nadstavbu vyznění v podobě postupných výjevů všech přírodních živlů, které se přirozeně střetávají v nedotčené krajině.



Obr. 13. Ilona Csáková ve videoklipu Slib (2007)

Natáčení nám zkomplikovala jen neuvěřitelná průtrž mračen ve scéně u stromu. Naplno se při ní projevilo, jak lze pomocí svícení docílit dokonalé iluze slunečného dne. Při pohledu na strom od kamery vše zářilo barvami, navíc se spěchalo a tak by nás ani nenapadlo se přehnaně rozhlížet, otáčet a řešit počasí. O to větší bylo naše překvapení, když jsme s prvními kapkami dopadajícími na techniku spatřili přímo nad námi černočerné mraky a po kvapném zhasnutí světel si uvědomili, jak rychle se stihlo tak moc zatáhnout, aniž bychom to při natáčení detailních záběrů zakopávání pokladu postřehli.

Se Slibem jsme spokojeni my tvůrci i Ilona s Romanem, kterému byl klip pochválen i při účasti v živém vysílání pořadu Události v kultuře na ČT24, kde měl na podzim 2007 premiéru. Já osobně vzpomínám na natáčení rád také proto, že jsem měl možnost na Pálavě poprvé ochutnat grilované maso z legálně odstřeleného kormorána.

4.4 Mňága a Žďorp – Na stanici polární

Poprvé jsem Mňágu kontaktoval v červenci 2007. Výhoda byla, že jsme od začátku jednali přímo se skupinou a informace se nezkreslovaly předáváním přes managera. Tuto úlohu totiž ve skupině plní manželka Petra Fialy, která je ale současně také členkou skupiny. Frontman Fiala měl zájem o spolupráci, ale Mňága zatím neměla dokončenou desku. Až v prosinci 2007 nám přišla poprvé e-mailem píseň jako mp3 a začalo vymýšlení, jak ji pojmut. Ohledně zmíněného formátu mp3 je zajímavý jeden paradox. Někteří zvukaři a hudebníci ho příliš neuznávají a považují za méněcenný oproti nahrávce na CD. O to víc překvapivé je, že nikdo z kapel, se kterými jsme spolupracovali se nám nesnažil dodat žádnou kvalitnější variantu jejich písni jako podklad k výslednému klipu a to ani v případě, že např. klip pro byla byl oficiálně vydán jako bonus na DVD se záznamem živého koncertu z Rock for People 2006. Zřejmě si ale skupiny uvědomují, že parametry průměrných televizních přijímačů také nedosahují bůhví jak zázračných kvalit, takže se to ztratí a ani cvičené ucho nic nepozná.

Rozhodl jsem se při realizaci tohoto videoklipu oplatit Janu Bártkovi, že mě a Veronice Mikalové dohodil natáčení *Slibu* a tak jsem ho přizval ke spolupráci na námětu i režii Polární stanice. Náramně se navíc hodily jeho vtipné nápady a talent pro originální řešení, která jsme uplatnili při předchozí spolupráci na parodickém filmu *Pohádka aneb Na pytel se sahat nebude v roce 2006. Na stanici polární* se natáčelo na konci ledna 2008, takže ani muzikanti neměli příliš problém se vžít do zimní nálady. Přesto bylo potřeba si sních a kulisy Severního pólu zinscenovat, neboť jsme se rozhodli pro realizaci klipu ve studiu s částečným využitím klíčování. Celá podlaha a kus pozadí do výšky necelého jednoho metru byly zasypany drceným polystyrenem a zbytek doladil bílý igelit a velké množství vaty. Klíčovalo se pouze pozadí a na konci videoklipu jarní scény po roztátí sněhu a ledu. Nevýhoda byla, že ve školním studiu je klíčování vyřešeno pouze nátěrem stěny a to na zelenou barvu. Bohužel není ani domyšleno, co dát v případě potřeby hercům pod nohy, je-li potřeba natočit celou postavu. To je také důvod, proč jsem musel sehnat 2 m³ polystyrenu. Navíc o mnoho ideálnější by v tomto případě bylo klíčování na modrou, protože se za skupinu nejčastěji dosazovala obloha nebo sních a nenastávaly by problémy s nazelenalou aurou a odlesky zeleného pozadí v bílém studiovém „sněhu“. Naštěstí jsme měli v záloze šikovné animátory Martina Smékala, Jiřího Nováka a Otu Dostála, kteří případné nedokonalosti studia zamaskovali a nahradili zelenou stěnu kresleným pozadím.

Natáčení se muselo stihnout za jeden den a tak se protáhlo až dlouho přes půlnoc. Za kameru se postavil Martin Polach s jeho asistentem Martinem Dedekem. Celá stylizace včetně kreslených pozadí vycházela z jedné scény filmu *Láska nebeská* (2003), který režíroval Richard Curtis. V jeho verzi sice tančí polonahé dívky v kostýmech inspirovaných Santa Clausem a naše verze je na dívky, natož polonahé, skoupá, ale krom těchto drobností se humorné vyznění obou scén vzájemně blíží. Zápletka souvisí s popisem trampoty polární výpravy. Vedoucímu polárníkovi unesl Ruský generál ženu, navíc jeho pomocníky postihla vánice a napadl medvěd, přesto vše důmyslně vyřeší, nesnáze ve zdraví přečkají a happy-endovou láskou způsobí předčasný příchod jara. Vyznění videoklipu má dvě bonusové nástavby. Několik motivů naráží vtipně na čtyřicetiletou totalitu, se kterou souvisí i odkazy ve vtipném textu písně a navíc je děj ozvláštněn zarámováním do neobvyklého úvodu a konce. Vše totiž sledujeme tak trochu z pohledu natěrače, který pomocí kouzelné barvy odkrývá stále více a více z děje videoklipu, který jako by se odehrával za zdí.

Reakce fanoušků i členů Mňágy a Žďorů nás více než potěšila, protože souhlasně o našem výtvoru hovořili jako o jednom z jejich zatím nejlepších videoklipů. Úspěch byl v létě 2008 zpečetěn vítězstvím v Noci filmových nadějí IV. na TV Nova. Netrpělivě teď s Honzou Bártkem vyhlížíme chystané album Mňágy a hlavně jsme zvědaví, zda dodrží svůj slib, že nás opět osloví s realizací nového videoklipu.



Obr. 14. Mňága a Žďorů jako polárníci ve videoklipu Na stanici Polární (2008)

Když je řeč o oceněních pro videoklipy z mé dílny, ve stručnosti ještě dodám, že divácké hlasování v Noci filmových nadějí III. vyhrála na jaře 2008 pro změnu Váha muší Divokého Billa, které se dařilo i na festivalu Ostrava picture 2008, odkud si odnesla Zvláštní uznání poroty v kategorii hudebních videí.

4.5 Vlasta Horváth – Zoufale sám

Řešení spolupráce na videoklipu pro Vlastu Horvátha, 2. Českou Superstar, se protáhlo ještě více než v případě Divokého Billa. Nejprve to vypadalo, že mu natočíme na podzim 2006 první singl k jeho novému albu *Do peří nefoukej*. Mělo se jednat a píseň *Adios* a jedno ze zadání bylo, že prý by se dokonce mělo natáčet ve Španělsku, neboť jeho manažerka domluvila jakousi spolupráci s jednou cestovní kanceláří a navíc to ladí k názvu písně. Vypadalo to vše velmi nadějně a lákavě až do chvíle, než jsme se dozvěděli, že se Španělsko ruší a po pár týdnech přišla další špatná zpráva o tom, že nebudeme natáčet videoklip vůbec. Nebylo mi moc jasné, proč tento náhlý zvrat nastal. Horváthova manažerka byla na podrobnosti skoupá, vesměs vše svalovala na Vlastu, že si to prý rozmyslel atd. Moc jsme se tím netrápili, protože byl dostatek jiné klipové práce. Mezitím nás ještě pobavilo, jak amatérsky nakonec dopadl videoklip k písni *Adios*, který Horváthovi natočil kdosi jiný. Ani se mi nepodařilo dohledat kdo. Jak jsem se později od Vlasty dozvěděl, ani on sám není z výsledku nadšen. Vydavatelství mu prý řeklo, že mu přispějí na realizaci, když to bude dělat člověk, kterého mu určí. Těžko říct, jak moc je to pravdivá a uvěřitelná verze, ale důležité je, že jsme dostali opět šanci a tentokrát téměř vše klaplo. Na řadu přišla píseň *Zoufale sám* a dořešit její ztvárnění nebylo úplně snadné.

Nejvtipnější peripetie se pojí s účastí, respektive neúčastí, skupiny. Nejprve jsem dostal zadání, že mám vymyslet námět, který by prezentoval Horvátha jako klubového zpěváka s kapelou. Když už jsem to zakomponoval do námětu, uvědomil si kdosi z managementu, že podle názvu písně by měl být Vlasta spíše sám než se skupinou. Ještě minimálně jednou byla skupina zase dosazena a pak se začala opakovat rok stará minulost. Změnil se manažer a přišel s myšlenkou natočit videoklip ve spolupráci s nějakou cestovní kanceláří v USA a využít tak monumentálnost mrakodrapů ke zvýraznění osamělosti člověka. Opět nám výlet bohužel nakonec nevyšel, ale aspoň se s námi nadále počítalo pro realizaci. Od klubového vyznění se začalo upouštět a jako reakce na mrakodrapy mě napadlo využít tehdy čerstvě dostavěného univerzitního centra. Naskytla se nám jedinečná příležitost natáčet v hotové budově, která však byla zatím zcela prázdná bez nábytku. Horváth byl z fotek nadšený a tak se pouze čekalo na jaro, až proběhne kolaudace a bude možné nás bez starosti pustit dovnitř. Rozhodl jsem se pojmout videoklip čistě „imageově“. Vyhlédl

jsem si výtvarné kompozice a nechal střídavě osamělého zpěváka bloumat prázdnou budovou a střídavě v refrénech hrát s kapelou na centrálním schodišti a v podzemních garážích. Pocit prázdnoty podpořily také zatím nenaplněné regály skladu knihovny a všudypřítomné skleněné plochy a převážně studené tóny. Barevná stylizace je poplatné ladění budovy, kde ze šedavě-zeleného základu vystupují osvěžující záblesky žlutých a červených tónů.



Obr. 15. Interiér budovy Univerzitního centra v klipu Zoufale sám (2008)

Natáčelo se v únoru 2008, za kameru se postavili Martin Jůza a Martin Dedek. O následný střih jsem se podělil s Ondřejem Šošolíkem a koncem března bylo vše hotovo včetně jednoho speciálního efektu. Jiřího Nováka jsem pro ozvláštnění v jednom celkovém záběru na atrium a schodiště pověřil rozblikáním barevných oken do rytmu kytarového sóla. Vlasta Horváth byl nakonec spokojen, i když ještě před definitivním schválením mě dokázal hodně vyvést z míry. Po prvním zhlédnutí totiž volal, že se chce jen tak pro informaci zeptat, zda by se prý nedala z klipu digitálně odmazat kapela. Naštěstí si nechal vysvětlit, že by to byl zásah dražší než celý zbytek klipu dohromady a hlavně zcela zbytečný.

ZÁVĚR

Při natáčení videoklipů jsem se snažil uplatnit co největší množství svých dovedností a zapojit se do výrobního postupu na více různých pozicích. Při učenlivém sledování výsledků postupů zkušenějších zahraničních tvůrců jsem vycházel z přesvědčení, že s každým dalším klipem si chci vyzkoušet nějaký nový postup. Snažil jsem se neopakovat stylizace a přístupy k zobrazované látce. V praxi jsem se mnohokrát utvrdil v důležitosti přínosu střihu a dramaturgické stavby. Po konzultacích a následných úpravách byla vždy radost pozorovat, jak použití stejných výchozích záběrů rázem funguje v jiné vzájemné kombinaci o poznání lépe. Se střihem souvisí i základní charakteristika tzv. „klipové estetiky“. Až na pár výjimek se videoklipy od 80. let vyznačovaly podstatně rychlejší kadencí střihů, než bylo běžné ve filmech. Vzniklo zhuštěné, pestrobarevné, živelné fluidum modernity a aktuálnosti. Základem je střihová skladba a střídání typických postavení kamery a šířek záběrů. Klipy vždy byly a jistě nadále zůstanou přehlídkou experimentů a ideálním prostorem pro hledání nových postupů třeba i porušováním zdánlivě pevných pravidel. Svoji krátkostí svádí ke snaze násobit výraz každé sekundy pro maximální upoutání diváka. Nevídané inovace známého a variace viděného dávají nespočet možných výsledků objevných novotvarů.

Touto prací se mi doufám podařilo v průřezu stěžejních příkladů popsat můj pohled na historický vývoj této formy výtvarného vyjádření a dodat akcent na pro můj tvůrčí vývoj zásadní položky v dějinách hudebních videí. Na konkrétních příkladech jsem zkusil porozumět důvodům výrazných nastalých stylových zvrátů a odhadnout jejich motivace. Tento průřez propagačně-uměleckou audiovizuální evolucí krátkých hudebních forem jsem také zohlednil při nahlížení na moji vlastní tvorbu. Vypozorovat lze větvcí se inspirační linie, kdy jednotlivé klipy z různých období sdílí povědomé prvky a jejich společné absolutní vyjádření se koncentruje v mém snad osobitém stylu. Vstřebávání všech možných vlivů je ostatně hlavní devízou videoklipů. Za předchozí desetiletí načerpal tento zprvu podceňovaný tvůrčí projev prvky z mnoha ostatních umění a kreativních lidských činností, aby pak následně mohl výrazně předběhnout svoji dobu a sám začít ovlivňovat filmové a reklamní vyprávěcí postupy, výrazové prostředky i estetiku obecně.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] SPÁČIL, David. *Specifika českého videoklipu*. Diplomová práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění. 2007
- [2] *Music videos*. [online]. [cit. 2009-2-15]. Dostupný z WWW:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Music_videos/>.
- [3] *Who really killed the video star?* [online]. [cit. 2009-3-02]. Dostupný z WWW:
<<http://archive.salon.com/ent/log/2000/03/01/mtv/index.html/>>.
- [4] *Most Expensive Music Video Ever*. [online]. [cit. 2008-12-4]. Dostupný z WWW:
<<http://www.most-expensive.net/music-video-ever/>>.
- [5] *Interview with Madonna*. [online]. [cit. 2008-5-20]. Dostupný z WWW:
<<http://www.aperture.org/magazine/back-issues/aperture-156.html/>>.
- [6] BABINEC, Petr. *Videoklip – analýza tvorby z okruhu The Directors Label*. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. 2008
- [7] *MTV*. [online]. [cit. 2009-3-16]. Dostupný z WWW:
<<http://en.wikipedia.org/wiki/MTV/>>.
- [8] *Proměny československých klipů*. [online]. [cit. 2009-4-3]. Dostupný z WWW:
<<http://www.indust.cz/cz/publicistika/promeny-ceskeho-klipu-i/>>.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1.	Josef Bek v prvním čs. videoklipu Dáme si do bytu (1958)	10
Obr. 2.	Bob Dylan ve videoklipu Subterranean Homesick Blues (1968)	12
Obr. 3.	Skupina Queen v úvodu videoklipu Bohemian Rhapsody (1975).....	16
Obr. 4.	Zakázaný videoklip Girls On Film (1981)	18
Obr. 5.	Parodie hip-hopových klipů R´n´B Soul (2007)	20
Obr. 6.	Nejslavnější videoklip Michaela Jacksona Thriller (1983).....	23
Obr. 7.	Madonna v 2. nejdražším videoklipu historie Die Another Day (2002).....	29
Obr. 8.	Hravé kombinace efektů, kulis a rekvizit v klipu Let Forever Be (1999).....	31
Obr. 9.	Ztrojnásobený zaměstnanec kavárny a Kylie Minogue v klipu Come into My World (2002)	34
Obr. 10.	Jednozáběrový videoklip Here It Goes Again (2006).....	37
Obr. 11.	Jedna ze šesti barevných variant tohoto záběru z klipu Monoskop (2007)	42
Obr. 12.	Stylizované nitro zamilované dívky v klipu Váha muší (2007).....	45
Obr. 13.	Ilona Csáková ve videoklipu Slib (2007).....	48
Obr. 14.	Mňága a Žďorp jako polárníci ve videoklipu Na stanici Polární (2008)	51
Obr. 15.	Interiér budovy Univerzitního centra v klipu Zoufale sám (2008)	53