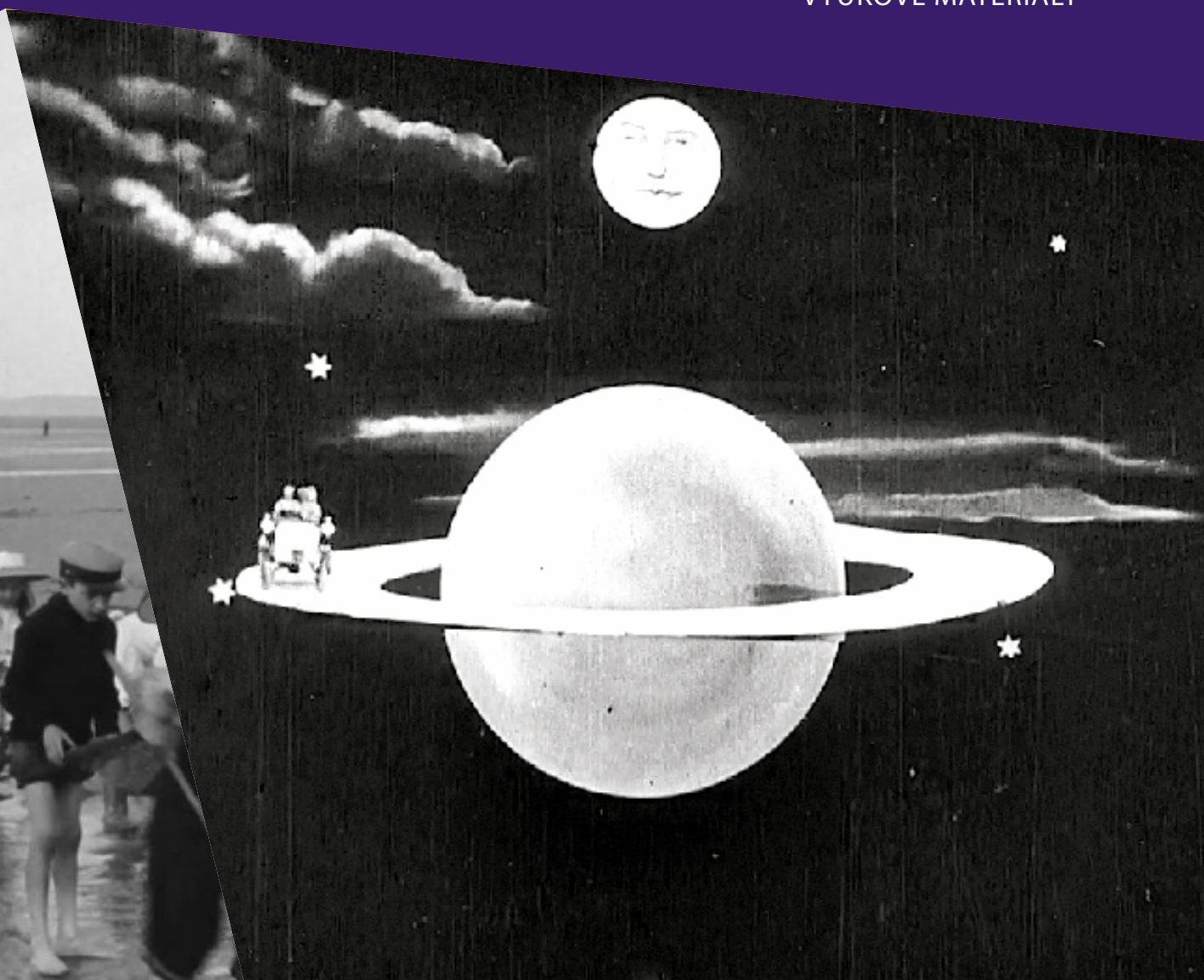
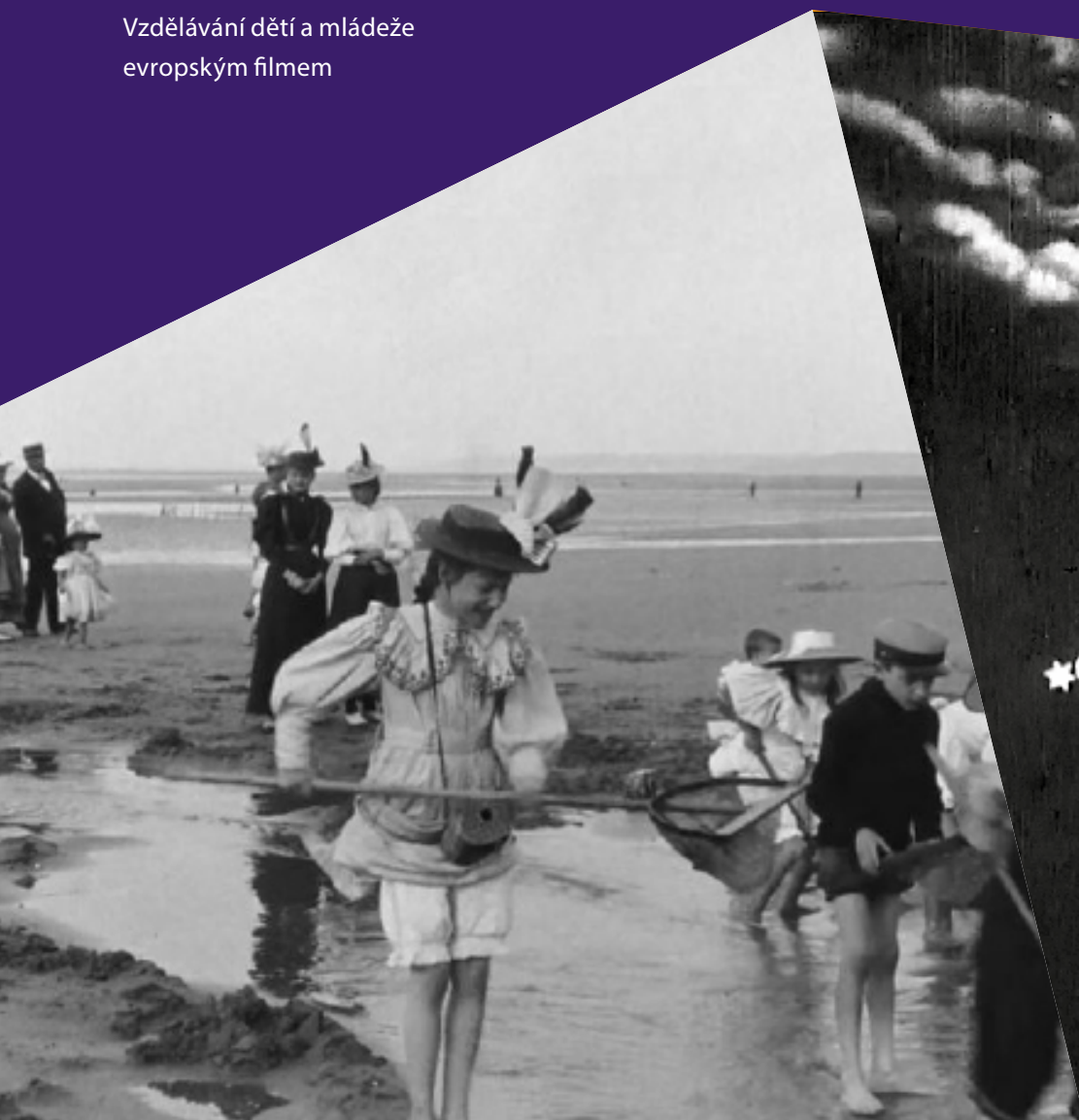




Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Z počátků kinematografie

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I – ÚVOD

- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova str. 2
- Proč byly zvoleny tyto filmy? str. 3
- Program „Z počátků kinematografie“ str. 3

II – FILMY: KONTEXT str. 4

III – FILMY JEDEN PO DRUHÉM

- Záběry bratří Lumièreů (1895–1900) str. 8
- Výprava do Itálie: Z Neapole na Vesuv (De Naples au Vésuve), Camille Legrand (1904) str. 12
- Kočovníci (Gypsy Life), neznámý autor (1908) str. 14
- Zachráněna Roverem (Rescued by Rover), Cecil Hepworth, Lewin Fitzhamon (1905) str. 16
- Malý Jules Verne (Petit Jules Verne), Gaston Velle (1907) str. 18
- Gulliverova cesta do Liliputu a do země obrů (Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants), Georges Méliès (1902) str. 20
- Víla Jaro (La Fée Printemps), Ferdinand Zecca, Segundo de Chomón (1902–1906) str. 22
- ? Motorista (The ? Motorist), Robert William Paul, Walter R. Booth (1906) str. 24

IV – SOUVISLOSTI

- Odrazy obrazů str. 26
- Filmové otázky, dialogy mezi filmy str. 27
- Přechody str. 31

V – METODICKÉ NÁVRHY PRO PRÁCI S FILMEM str. 36

CINED: KOLEKCE FILMŮ,
FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, jež svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Sledujeme je na různě velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografii ovlivňují, musí se s nimi – zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách – počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňují citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí vědo-

mosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních – jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různě dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícera hledisek – pomocí popisu coby hlavní fáze veškerých analytických postupů a schopnosti vybrat obrazy, roztřídit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Autorka sešitu: Michael Dacheux točí filmy od roku 2008 (dva středometrážní filmy a jeden celovečerní film, Lásky na nohou (L'Amour debout), který se promítal na festivalu v Cannes (v sekci ACID) a byl uveden do kin v roce 2019). Pracuje také s dalšími filmovými tvůrci jako umělecký spolupracovník v různých oblastech od scénaristiky po střih a podílel se na tvorbě filmového časopisu Vertigo. Spolupracuje na různých vzdělávacích programech v oblasti kinematografie určených studentům, učitelům, vězňům (ve spolupráci s Francouzskou filmotékou, univerzitou, vysokými školami Femis a CinéFabrique nebo agenturou Ciclic) a vytváří vzdělávací nástroje pro vzdělávací program Cinéma, cent ans de jeunesse.

Spolupracovníci: Marcos Uzal, Sébastien Ronceray

Pedagogická koordinace materiálu: Nathalie Bourgeois (Francouzská filmotéka / Le Cinéma, cent ans de jeunesse)

Poděkování: Redakce: Isabelle Bourdon, Elodie Imbeau, Julie Ferrié. Mary Gaumy, Jean-Christophe Marti.

Celková koordinace: Francouzský institut

Copyright : CinEd

Tento výukový materiál je určen výhradně k nekomerčnímu použití. Jeho obsah je chráněn zákonem na ochranu duševního vlastnictví.

PROČ BYLY ZVOLENY TYTO FILMY? SVĚTEM KŘÍŽEM KRÁŽEM / IMAGINÁRNÍ SVĚTY

Film už je na světě více než jedno století (v roce 2020 oficiálně slaví 125 let!). Zní to jistě jako dlouhá doba, ale ve srovnání s jinými druhy umění, která jsou tisíciletá, jako třeba architektura, hudba nebo malířství, je film vlastně čerstvou novinkou.

Po svém vzniku v roce 1895 film plynule přechází z devatenáctého století do století dvacátého a stává se takřka všudypřítomným.

Dnes, ve 21. století, nám mohou první filmové záběry pomoci pochopit, co je pro nás jako diváky základem filmového představení a odkud pramení emoce, které v nás vyvolává. Vrátit se k počátkům kinematografie, na samý počátek dvacátého století, je jako otevřít kouzelnou pokladnici, ze které vyletí tisíce tváří a těl v pohybu, lidí zjevujících se a mizejících, amatérských a profesionálních herců i anonymních kolemjdoucích, kteří se „lapili“ na filmových páskách prvních kamer. Člověk žasne nad záběry ulic, domů, aut i oblečení lidí a je vtažen do dobrodružných příběhů a šibalských her. Krátké filmy z té doby upoutají i ty nejmladší, kteří už v šesti letech se zájmem sledují, jak se vítr opírá do vln, jak ze sopky stoupá kouř, jak se řemeslník věnuje své práci, jak auta jezdí po ulici nebo čím se odlišují jednotlivé vrstvy společnosti. Další snímky zvou k cestě do úžasných smyšlených světů, pod mořskou hladinu nebo do dalekého vesmíru.

Odstíny černé a bílé i první záblesky barev, bez slyšitelných dialogů, někdy s hudebním doprovodem, hlavně však pohybující se obraz, který promlouvá ke všem, ať už žijí v jakékoli zemi a mluví jakýmkoli jazykem — tyto snímky, dokumenty, pohádky, fikce či filmy využívající triků, jsou univerzální. Autoři uvedených snímků, od bratří Lumièreů přes Gastona Velleho či Segunda de Chamóna až po Méliése, od Pathého tvořícího v exteriéru až po Angličany Cecila Hepwortha nebo Roberta Williama Paula, nás zvou na dalekou cestu po světech skutečných i smyšlených.

Od prvních let po svém vzniku film postupně hledá a buduje sám sebe. Právě na toto hledání, pramenící ze směsice naivity a vynalézavosti, se zaměřuje náš program. Film z této doby je jako mladý člověk, který jedná s invencí, smělostí a někdy také určitou bláhovostí. Spíše než muzejní exponáty by pro nás tyto prvotní snímky měly představovat zdroj radosti a údivu. Ačkoli jsou odrazem a svědectvím svého historického kontextu, nezůstávají v něm uzavřeny, ale naopak vytvářejí vazby s dalšími filmy z různých zemí a různých období (třeba s těmi z kolekce CinEd) a především si rozumějí se snímky z experimentálního programu „Znovuobjevené kinematografie“, v rámci kterého se představují další vynálezy a volné formy. Vsaďte se, že mladí diváci tyto filmy, které jsou stále aktuální, přivítají s nadšením objevitelů.

„Z POČÁTKŮ KINEMATOGRAFIE“ — Program

SVĚTEM KŘÍŽEM KRÁŽEM

Záběry bratří Lumièreů (1895–1900) *Náměstí Place des Cordeliers v Lyonu (La Place des Cordeliers à Lyon)* / August-Brücke / *Člun vyplouvající z přístavu (Barque sortant du port)* / *Koupání v moři (Baignade en mer)* / *Děti lovící krevety (Enfants pêchant des crevettes)* / *Příjezd vlaku do stanice La Ciotat (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat)* / *Vykládání zboží z lodi (Déchargement d'un navire)* / *Spuštění lodi na vodu (Lancement d'un navire)* / *Pyramidy (Les Pyramides)* / *Výprava v horách (En file indienne dans la montagne)* / *Panorama při stoupání na Eiffelovu věž (Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel)* / *Panorama Canal Grande z lodi (Panorama du Grand Canal pris d'un bateau)* / *Vesnice Namo: panorama z nosítek (Le village de Namo: panorama pris d'une chaise à porteurs).*

Výprava do Itálie: Z Neapole na Vesuv (De Naples au Vésuve), Camille Legrand (1904)
Kočovníci (Gypsy Life), produkce Pathé, Francie (1908)
Zachráněna Roverem (Rescued by Rover), Cecil Hepworth, Lewin Fitzhamon (1905)

IMAGINÁRNÍ SVĚTY

Malý Jules Verne (Petit Jules Verne), Gaston Velle (1907)
Gulliverova cesta do Liliputu a do země obrů (Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants), Georges Méliès (1902)
Víla Jaro, Segundo de Chomón, Ferdinand Zecca (1902)
? Motorista (The ? Motorist), Robert William Paul, Walter R. Booth (1906)

Program „Z počátků kinematografie“ připravila Francouzská filmotéka s podporou Boloňské filmotéky v rámci spolupráce mezi programem CinEd a evropským programem FLICK (Film Literacy InCubator Klub).
Celková koordinace programu CinEd: Francouzský institut (Francie);
Partneři programu CinEd: A Bao A Qu (Španělsko) / Asociace českých filmových klubů (Česká republika) / Arte Urbana Collectif (Bulharsko) / Cinémathèque française (Francie) / Cooperativa Sociale GET (Itálie) / IhmeFilmi (Finsko) / NexT Cultural Society (Rumunsko) / Meno Avilys (Litva) / Os Filhos de Lumière (Portugalsko).

II – FILMY: KONTEXT

MARCOS UZAL

Filmy představené v rámci tohoto programu CinEd pokrývají období od prvních promítání kinematografu bratří Lumièreů v roce 1895 až do konce prvního desetiletí 19. století, tj. od vzniku filmu jakožto vynálezu a druhu zábavy až k počátkům filmového průmyslu. Zatímco produkce a distribuce filmu v této době probíhá mnoha různými způsoby, které nejsou přesně vymezeny, vědci i umělci už experimentují s jeho základními výrazovými prostředky.

OKOLNOSTI VZNIKU KINEMATOGRAFU

Slovo kino je zkratkou slova „kinematograf“, které označuje vynález bratří Lumièreů, technické zařízení, které se stalo novým druhem umění. Kinematograf je plodem mnoha objevů a vynálezů, jež mu předcházely. Jako datum vzniku filmu se často uvádí rok 1895, kdy se filmy bratří Lumièreů poprvé promítaly.

V první polovině 19. století se vědci zajímali o to, jak lidská sítnice zachycuje světlo, tedy o to, že se na ní v závislosti na světelné intenzitě sledovaného objektu po velmi krátkých okamžicích mění tvary a barvy vytvářející obraz. Dnes se má za to, že tento proces probíhá spíše na úrovni mozku než na úrovni sítnice, důležité však je, že tento zvláštní fyziologický jev, tzv. persistence vidění, umožňuje překrytí jednotlivých obrazů, je-li jejich sled dostatečně rychlý. Pokud tedy jednoduchý pohyb rozložíme do několika obrazů, můžeme jejich postupným promítnutím před očima provést jeho rekonstrukci. Dojde k takzvané syntéze pohybu. Na tomto objevu je založeno několik optických hraček (fenakistiskop, zoetrop, praxinoskop atd.). Nejjednodušší a neznámější je tzv. flipbook, bloček složený z kreseb znázorňujících jednotlivé fáze akce, které se při rychlém listování blokem spojí a vytvoří efekt pohybu.



Disque de phénakistiscope
(1833), collection La
Cinémathèque française



Zoetrope (1890), collection La
Cinémathèque française



Praxinoscope à manivelle



Fusil photographique Marey (1882)

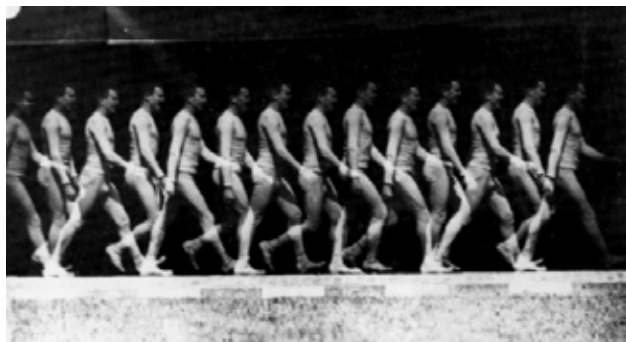


Kinetoscope - Kinetophone
(1894), collection La Ciné-
mathèque française

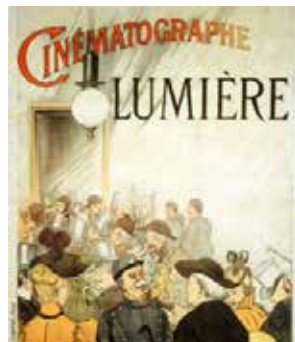
Souběžně s těmito objevy se zdokonaluje fotografie, kterou v roce 1826 vynalezl Nicéphore Niépce. Vědci, kteří se v té době zabývali pohybem zvířat, uvažovali o možnosti nafocení série snímků pořízených v dostatečně krátkém čase, aby došlo k rozložení pohybu živého tvora za účelem jeho další analýzy. Angličanu Eadwardu Muybridgeovi se podařilo synchronizovat větší množství fotoaparátů (až čtyřicet), které se ve velmi rychlém sledu spustily a zachytily tak fáze zvířecího pohybu. Tento postup dále zdokonalil francouzský fyziolog Étienne-Jules Marey, kterému se podařilo foto-puškou (určenou k fotografování ptáků) a později za pomoci chronofotografie (v roce 1889) pořídit sériové snímky na jednom přístroji a jednom nosiči (kotouči nebo cívce s pružnou páskou). Tato snaha zachytit jednotlivé fáze pohybu vedla k vynalezení principu filmové kamery.

Nestačí však pohyb zachytit, jak to dělal Muybridge a Marey, je nutné následně provést jeho rekonstrukci. V roce 1891 vytvořil Thomas Edison zařízení zvané kinetoskop. Tato velká dřevěná krabice s kukátkem umožňovala ve smyčce sledovat scénu zaznamenanou na pásce. Kinetoskop sice díky rychlému střídání po sobě následujících obrazů vytváří iluzi pohybu, tu však může sledovat pouze jeden člověk.

Bratři Lumièreové zdokonalili metody pořizování záběrů, hlavně však přišli s převratným nápadem využít kameru také k promítání. Inspirovali se při tom laternou magicou (prvním přístrojem určeným k promítání obrazu vynalezeným v 17. století a populárním při představeních až do 19. století) a optickým divadlem Émila Reynauda, který promítal pásy s pohyblivými obrázky na velké plátno. Díky zvětšení obrazu při promítání se kinematograf stal už od prvopočátku kolektivním představením. Podle Godarda vynalezl Edison televizi (protože divák sledoval ve skříni kinetoskopu ve smyčce se opakující obraz sám), a bratři Lumièreové pak vynalezli kino, tedy veřejné promítání filmu v sále.



Un homme qui marche, Étienne-Jules Marey, Chronophotographie (1883)



Affiche par Henri Brispot (1896)

KDE SE KONALA PRVNÍ PROMÍTÁNÍ

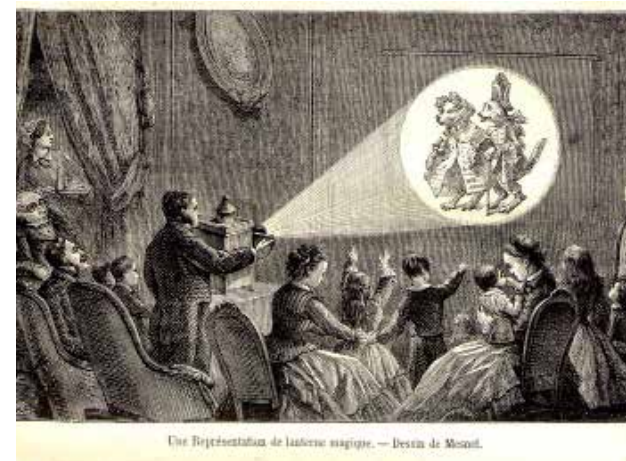
První veřejné a placené promítání kinematografu se konalo 28. prosince 1895 v Indickém salónku v suterénu pařížského Grand Café. Bylo zde napnuto plátno a umístěno asi sto židlí. Vstupné bylo jeden frank. Program sestával z asi deseti filmů, každý o délce zhruba jedné minuty, včetně snímků Náměstí Place des Cordeliers v Lyonu a Koupání v moři. Na první představení přišlo jen třicet tři diváků, od novin nepřišel nikdo. Zpráva se ale šířila mezi lidmi a v některé dny do Indického salónku přicházelo až dva tisíce diváků.

V lednu 1896 se začíná promítat také v Lyonu. Pak už promítání jen přibývají, a to jak ve Francii, tak i jinde ve světě. V červnu 1896 pořádá zástupce firmy Lumière triumfální promítání v New Yorku. Americký trh byl však rychle zahlcen konkurenčními přístroji, například od americké produkční a distribuční společnosti American Mutoscope Company.

Až do roku 1907 se filmy většinou promítaly v předsálí restaurací, v hudebních kavárnách nebo klubech, na poutích, v divadlech, v kasínech, muzeích voskových figurín nebo v cirkusech. Program promítaný v těchto dočasných kinosálech trval obvykle okolo třiceti minut a sestával z několika snímků o délce jedné až deseti minut. Kulturní a sociální složení obecnosti se odvíjelo od místa, kde se promítalo.

V USA se koncept kinosálů ujímá už v roce 1905 se zavedením nickelodeonů nazvaných podle velmi nízké ceny vstupného, která byla jeden niklák (pěticentová mince). V Evropě se některá místa mění na sály určené speciálně k promítání filmů teprve počínaje rokem 1907, kdy dochází k rozmachu kinematografie.

Kinematograf se používá od roku 1896 na poutích, a to zejména ve Francii, Anglii a Holandsku. Provozovatelé poutí nakupují promítací zařízení a díky využití elektrogenerátorů zakládají pojízdná kina. Záběry bratří Lumièreů jsou záhy nahrazeny komediemi z produkce Georgese Mélièse, Charlese Pathého nebo Léona Gaumonta. V roce 1907 Pathé zvýhodnil stálé kinosály tím, že filmy přestal prodávat, a začal je půjčovat. To umožnilo lepší kontrolu nad jejich distribucí a zároveň z trhu vyřadilo poutě. Rozvoj stálých kin zasadil těm poutovým těžkou ránu — přežívají pouze v chudších oblastech, kde stálé kino zřídit nešlo (na některých městských předměstích nebo v malých obcích na venkově).



Affiche originale par Auzolle (1896)

PRVNÍ FILMAŘI

1) BRATŘI LUMIÈROVÉ

Bratři Lumièrové, zámožní lyonští průmyslníci, si pásy pro své programy sami natáčeli. Jednalo se o scény z rodinného života, dokumentární „záběry“ i inscenované komedie. Pro doplnění své nabídky posílají své kameramany, aby pořídili záběry z různých částí Francie i ze světa (Evropy, Mexika, Kubu, USA, Austrálie, Japonska, Číny, Vietnamu, Alžírsko a dalších zemí).

Kameramani mají na svých cestách veškeré vybavení potřebné k natáčení (kamery, stativy, čisté filmy, nádoby na vyvolávání) a pořádají seance na propagaci kinematografu (kamera přitom slouží i jako promítačka). Díky tomu je možné, aby se nafilmovaní kolemjdoucí na sebe posléze přišli podívat na promítacím plátně.

Tito filmaři zůstávali v anonymitě, snímky se prezentovaly jako filmy bratří Lumièrů. Někteří však, jako například Félix Mesguich, Alexandre Promio, Gabriel Veyre, přesto vešli ve známost díky tomu, že o svých zkušenostech později vyprávěli.

2) MÉLIÈS A KOUZELNÍCI

Když se v roce 1895 zúčastnil promítání v Grand Café, byl Georges Méliès už slavným iluzionistou Robert-Houdinova divadla (které koupil v roce 1888). Ve filmu okamžitě spatřil možnost, jak vylepšit své kouzelnické triky.

Už v roce 1896 zařadil filmy do svých představení. Nejprve používal Edisonovy pásy, ale záhy si filmy začal natáčet sám. Postupně zdokonaluje první, v pravém slova smyslu filmové triky. Záměny nebo zmizení objektu například docílí tím, že přestane natáčet, vymění jeden předmět za jiný nebo jej odstraní ze scény, a posléze v natáčení opět pokračuje.

V roce 1897 vybudoval v Montreuilu v prosklené hale ateliér, který technicky vybavil stejně jako Robert-Houdinovo divadlo. Jeho filmy využívající triků jsou inspirovány tehdy populárními povídkami nebo romány, zejména od Julese Verna.

Méliès založil vlastní produkční společnost (Star Film) a stal se autorem více než pěti set filmů, ve kterých figuroval zároveň jako režisér, scénograf, herec i trikař. Na rozdíl od bratrů Lumièrů považoval film za čistou show, prostřednictvím které zhmotňoval svůj fantastický svět.

Nikdy se však bohužel neoprostil od jeviště a kulis a nenaučil se pracovat s pojmy jako stříh či velikost, úhel nebo trvání záběru. Scéna je u Mélièse vždy zabírána z dálky, záběr je fixní a udržuje nás v pozici diváka v divadle bez změny úhlu pohledu. Diváky jeho filmy postupně přestaly bavit. Poslední film natočil v roce 1913, zkrachoval a na sklonku života prodával hračky na nádraží Montparnasse v Paříži.

Podobně jako Méliès byl i jeho pokračovatel, Gaston Velle, autor Malého Julese Verna, školený iluzionista. Španělský tvůrce Segundo de Chomón, autor Víly Jaro, zase u filmu začínal jako kolorista, načež se stal odborníkem na sériové pořizování záběrů. V některých případech se inspiroje myšlenkami Mélièse a používá filmového stříhu k vytváření velmi zábavných a rytmizovaných příběhů, které jsou někdy nápaditější než příběhy jeho konkurenta.

3) BRIGHTONSKÁ ŠKOLA

Anglický vědec Robert William Paul se už v roce 1895 pouští do výroby přístrojů pro záznam a promítání obrazu a do natáčení filmů. Rodí se tak britský filmový průmysl, který se vyznačuje hledáním nezávislosti. Paul byl také technickým poradcem dvou geniálních brightonských vynálezců, fotografa George Alberta Smithe a lékárníka Jamese Williamsona, kteří vyrobili už v roce 1896 každý svoji kameru a po libosti natáčeli vlastní filmy. K těmto tvůrcům se záhy přidali další filmaři, jako byl například Cecil Hepworth, autor snímku Zachráněna Roverem. Zatímco jinde se výrazové prostředky filmu teprve utvářejí, tito osvícení amatéři už odvážně natáčejí filmy využívající složitý stříh, vynalézají protipohled ¹, využívají hloubky ostroty, hrají si se změnami úhlu pohledu, detailem či subjektivním záběrem ². Jejich často velmi zábavné experimenty (jak dokládá snímek ? Motorista) měly obrovský vliv na vývoj kinematografie.

4) PATHÉ A GAUMONT, ZECCA A GUY:

POČÁTKY FRANCOUZSKÉHO FILMOVÉHO PRŮMYSLU

Průmyslník Charles Pathé vytvořil v roce 1896 kinetograf, přístroj umožňující záznam a promítání filmů. Zařízení navržené v jeho závodu bylo levné a mělo ohromný úspěch. V roce 1899 začíná Pathé s produkcí filmů, jejíž řízení ve firmě svěřil Ferdinandu Zeccovi, autoru realistických dramát (Příběh jednoho zločinu (Histoire d'un crime), Oběti alkoholismu (Les Victimes de l'alcoolisme)). Pathé se však záhy začíná starat o to, jak rychle postihnout všechny žánry, které se snadno distribuují po celém světě — komické scénky a filmy využívající triků (které často natáčel Gaston Velle nebo Segundo de Chomón). Ve stejné době se o film začíná zajímat také Léon Gaumont. Ten v roce 1897 zaměstnal jako sekretářku Alici Guyovou, která se později stala první filmovou tvůrkyní v dějinách kinematografie. Přičítá se jí realizace většiny filmů všech žánrů v produkci studia Gaumont mezi lety 1897 a 1906, tedy více než dvou set snímků.

Ačkoli někteří tvůrci prvních filmů z produkce Pathé nebo Gaumont, jako například Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet, Gaston Velle, Alice Guy nebo Segundo de Chomón, jsou dnes historikům známí, v tehdejší době hrál roli pouze název filmového studia. S výjimkou Mélièse, který tvořil sám a byl známou osobností, neměl ještě pojem režisér žádný smysl, publikum se zajímalo pouze o žánr a námět filmu.

¹ Filmařský postup spočívající v nafilmování situace z daného úhlu a následně z úhlu opačného, který se často používá pro dialogové scény nebo k zobrazení diváky se postavy a následně toho, co vidí.

² „Subjektivní záběr“ poskytuje divákovi pohled postavy tak, jako by se díval jejíma očima.

PRVNÍ ZVUK

Připomeňme si, že film byl v té době němý. Ačkoli lidé dokázali zaznamenat zvuk už od sedmdesátých let 19. století, bylo nutné provést celou řadu pokusů, než se jej podařilo synchronizovat s obrazem. Než se tak stalo, filmy promítané v hudebních kavárnách byly přirozeně doprovázené hudbou — improvizacemi, převzatými klasickými melodiemi nebo písněmi, které v té době byly v módě a které sloužily mimo jiné k vyplnění přestávek při výměně cívek a překrytí hluku promítačky umístěné uprostřed hlediště.

Někdy se používaly také zvukové efekty a cedule s textem pro objasnění. Řečník nebo paňáka mohl doplnit komentáře, dialogy nebo dramatické či vtipné poznámky. Prodejci filmů dodávali brožury, v nichž bylo uvedeno vybavení potřebné k vytváření zvukových efektů a které obsahovaly pokyny ohledně komentářů a dialogů. Při představeních tedy málokdy bylo ticho.

PRVNÍ BARVY

Vzhledem k tomu, že fotocitlivá vrstva filmových pásek vytvářela pouze černobílý obraz, některé kopie filmů se po vyvolání kolorovaly — každý snímek se přitom maloval ručně (jako v případě Mélièsovy Gulliverovy cesty do Liliputu a do země obrů). Pro dosažení kýženého efektu se muselo vše naplánovat už při natáčení — kostýmy, doplňky i kulisy musely být výhradně světle šedé, aby byl obraz dostatečně průsvitný a dal se kolorovat. Kolorování dostaly na starost ateliéry, které už se v té době zabývaly kolorováním destiček do promítacích přístrojů laterna magica a fotografií.

Pathécolor, který v roce 1903 vyvinul Segundo de Chomón, byl založený na šablonách předem nastříhaných podle záběrů ve filmu a umožňujících přesnější nanášení konečných barev na jednotlivé části obrazu (každá barva měla vlastní šablonu).

Technika tónování byla levnější a jednodušší a spočívala v ponoření filmu do barviva, které rovnoměrně proniklo do fotocitlivé vrstvy. Výsledkem bylo monochromatické zabarvení, které se dalo měnit v závislosti na záběru nebo scéně, jako například ve snímku Camilla Legranda Výprava do Itálie. Barva se často volila podle kulisy nebo atmosféry: zelená pro záběry krajiny, modrá pro noční scény, červená pro oheň...

Cena barvených filmů byla znatelně vyšší než černobílých. Kolorovaly se hlavně výpravné a pracované filmy s fantastickými náměty nebo triky. To je dokladem toho, že barvy nesloužily jako nástroj realistického zobrazení, ale jako prostředek k dosažení iluze a výtvarné krásy. Barva skutečně film vzdaluje fotografické objektivitě a propůjčuje mu rozměr malby.

PRVNÍ SVĚDECTVÍ

V návaznosti na první promítání bratrů Lumièrů se v tisku objevily dvě zprávy, které shodně oslavovaly nový vynález. Le Radical z 30. prosince 1895: „Dokázali jsme zaznamenávat a reprodukovat řeč, teď dokážeme zaznamenávat a reprodukovat život. Můžeme například sledovat naše blízké dlouho poté, co jsme je ztratili.“ La Poste z téhož dne: „Až se tyto přístroje dostanou k lidem, až budou moci všichni fotografovat své blízké, nikoli již jen nehybné, ale v pohybu, v činnosti, s jejich příznačnými gesty, se slovy na špičkách rtů, smrt přestane být absolutní.“ Tato svědectví dokládají, nakolik byl vynález kinematografu splněním snu lidstva, který se tak často objevoval ve fantastické literatuře 19. století (Jules Verne, Mary Shelley ...) — zajistit pro své blízké určitou formu nesmrtelnosti.

Maxim Gorkij, který se s kinematografem poprvé setkal na pouti v Nižném Novgorodu, o svém zážitku napsal tento slavný článek: „Včera večer jsem byl v Království stínů. Kdybyste si jen dokázali představit podivnost toho světa. Svět bez barev, bez zvuku. (...) Není to život, ale stín života. Není to pohyb života, ale jakýsi němý přízrak.“ Tam, kde výše citovaní novináři viděli především navrácení života, spatřoval Gorkij znepokojivé přízraky a poukazoval na to, čím se tyto snímky životu vzdalovaly, spíše než na to, čím se mu blížily. Tyto úhly pohledu se vzájemně nevylučují: film uchovává něco z živých bytostí, čímž se vlastně stává zhmotněním představy ducha.

NOVÉ PUBLIKUM

Mnoho filmů natočených během prvních deseti let po vzniku kinematografie zmizelo nebo se dochovalo ve špatném stavu, zejména proto, že první kino filmy obsahovaly vysoce hořlavé dusičnany. Do doby, než v roce 1930 vznikly první filmotéky, se nepovažovalo za důležité filmové pásy uchovávat, protože se jako prostředek zábavy považovaly za zastaralé. Díky věhlasu bratří Lumièrů a stabilitě Pathého a Gaumontu se jejich tvorba dochovala vcelku dobře, zatímco krach Mélièse zapříčinil také zničení jeho originálních negativů a zmizení většiny jejich kopií. Tyto filmy však nestačí najít, je nutné je také zrestaurovat, aby je bylo možné sledovat ve stavu, který se co nejvíce blíží tomu původnímu, i když na nich používání a působení času nevyhnutelně zanechalo stopy — rýhy, skvrny, smazaná místa tam, kde došlo k rozpuštění fotocitlivé vrstvy. Příkladem může být kopie snímku Zachráněna Roverem, která restaurována nebyla.

V dnešní době jsme reprodukovánému obrazu vystavování takřka nepřetržitě, proto se nemůžeme stát divákem z doby, kdy byl kinematograf ve svých počátcích. Přesto bychom na tyto filmy neměli nahlížet jen jako na archeologické nálezy. Život a pohyb, který je na těchto starých snímcích zachycen, nevypřchal. Jsou svědectvím o vytržení, jež prožívali lidé, kteří se chopili tehdy nové technologie, která zatím nebyla ani uměním ani jazykem ani skutečným průmyslovým odvětvím. Představte si je, jak se dívají, jak objevují a jak se u toho baví!

III – FILMY JEDEN PO DRUHÉM

ZÁBĚRY BRATŘÍ LUMIÈRŮ — FRANCIE (1895–1900)

LOUIS A AUGUSTE LUMIÈROVÉ, VYNÁLEZCI KINEMATOGRAFU

Louis a Auguste Lumièrové se narodili v šedesátých letech devatenáctého století v rodině výrobce fotografických desek. Vystudovali fyziku a chemii a svými inovacemi se podíleli na technickém a ekonomickém rozkvětu otcovy dílny, která koncem osmdesátých let velmi dobře prosperovala. Antoine Lumière, kterého inspirovaly tehdejší snahy o „zachycení života“ a dlouho trvající výzkumy vědců, jako byli Jules Janssen, Eadweard Muybridge nebo Etienne-Jules Marey (viz kapitola 2 Kontext str. 4), se zajímal o optické vynálezy své doby (viz Edison, str. 4) a vedl své syny k tomu, aby své bádání zaměřili na oblast, z níž se měl zrodit kinematograf. Kinematograf patentovaný v roce 1895 sestává z kamery, která je poháněna nikoli elektřinou, ale klikou (takže umožňuje práci v exteriéru), a která zároveň slouží také k vytváření kopií nafilmovaného materiálu. Třetí funkcí přístroje je promítačka. Kinematograf se inspiroval optickým divadlem Émila Reynauda a umožňuje promítání pro více diváků na velké bílé plátno. Prvním snímkem kinematografu, který Louis Lumière natočil před vstupem do rodinné továrny, byl Východ z továrny Lumière v Lyonu. Spolu s devíti dalšími snímky (včetně Náměstí Place des Cordeliers v Lyonu nebo Koupání v moři) se 28. prosince 1895 promítal v suterénu Grand Café v Paříži při prvním veřejném placeném promítání kinematografu (viz kapitola 2 str. 4).



Náměstí Place des Cordeliers v Lyonu
(1895)

Produkce: Sociétés Lumière

Režie: Louis Lumière

Synopse: Provoz kočárů, povozů a chodců na
náměstí Place des Cordeliers v Lyonu.

PRODUCENTI A FILMAŘI

Filmová představení dosáhla s postupem času velkého úspěchu. Společnost Sociétés Lumière Louise a Augusta Lumièrů se zabývala realizací a produkcí dokumentárních „záběrů“, ale také inscenovaných komedií (například slavného Pokropeného kroupiče (L'Arroseur arrosé)). Po několika letech ztratilo publikum o filmy bratří Lumièrů zájem. V roce 1902 byla jejich produkce ukončena. Sociétés Lumière se nadále zabývala pouze výrobou filmových pásek. Louis Lumière se snažil vylepšit reprodukci skutečnosti na obrazovce a stal se autorem vynálezu trojrozměrného kina a barevného filmu.

OKOLNOSTI VZNIKU A NÁMĚTY „ZÁBĚRŮ“ BRATŘÍ LUMIÈRŮ

Snímky, které od roku 1895 do začátku prvního desetiletí dvacátého století natočil pomocí kinematografu Louis Lumière (pouze v jednom případě také Auguste) nebo vyškolení kameramani, bývají označovány jako „Záběry bratří Lumièrů“ („Animované fotografické záběry“). S výjimkou komických scének jsou záběry převážně dokumentární a natáčely se „naživo“. Princip byl jednoduchý: vybral se námět, vytipovalo se místo, naplánoval se vhodný čas z hlediska provádění činnosti a osvětlení (přirozeným denním světlem). Kamera je nejčastěji na jednom místě, kameraman klikou uvede do pohybu film, který končí na konci cívky. Tyto snímky sestávající z jediného záběru (rozumí se čas mezi spuštěním a zastavením kamery) trvají necelou jednu minutu. Záběry se nejprve natáčely v okolí bydliště bratří Lumièrů, v Lyonu nebo v La Ciotat na francouzském středomořském pobřeží, kde se nacházelo rodinné sídlo, a později v celé řadě dalších měst ve Francii, Evropě i jinde ve světě. Námětem jsou v naprosté většině scény z venkovních prostranství, kde je nějaký pohyb nebo provoz (tržnic, náměstí, mostů...), z pracovišť (dílů, přístavů), z volnočasových nebo domácích činností (dětských her, zvířat atd.).

VĚDA A NÁHODA

Délka cívek dělá z natáčení záběru mimořádný okamžik. Vše se musí vejít do necelé minuty (přesně padesáti sekund). Až na několik výjimek pořízují kameramani pouze jeden „záběr“. Nejčastěji se nejprve provede zmapování terénu a vybere se místo pro umístění kamery. I když je akce zhruba naplánována, samotné natáčení zůstává určitou sázkou do loterie. Podobně jako ve vědeckém experimentu zde hraje roli náhoda a skutečnost „polapená“ na záznamu může překvapit něčím nečekaným.

Díky krátkému trvání záznamu může být divák po celou dobu plně soustředěn a sledovat všechny detaily. V Koupání v moři si například povšimne úsilí, jaké musí člověk vynaložit, aby se dostal z vody. Někteří diváci měli díky tomuto snímku poprvé možnost v úžasu sledovat moře. Bez snahy docílit jakékoli narativní efektivity je tedy na těchto záběrech vždy co sledovat (počasí, kouř lokomotivy, nejistý běh dětí z vesnice Namo...), i když se na nich v zásadě nic neděje (někdy může dojít i k určitému ustrnutí děje, které však vyvolá jisté napětí, jako například ve Člunu vyplouvajícím z přístavu.) Divák se jedním zhlédnutím nevyčerpá a je v pokušení pustit si záznam několikrát dokola.



Spouštění lodi na vodu (1896)

Produkce: Sociétés Lumière

Režie: Louis Lumière

Synopse: Ve městě Seyne-sur-Mer se kanálem před zraky davu pohybuje trup lodi.

KAMERAMANI BRATŘÍ LUMIÈŘŮ ALEXANDRE PROMIO A GABRIEL VEYRE

Už v první polovině roku 1896 vyškolil Louis Lumière na stovku kameramanů. Tito „kameramani bratří Lumièrů“ se rozjeli do všech koutů světa, aby promítali a natočili řadu záběrů. Jména většiny z nich však neznáme (viz kapitola 2). Alexandre Promio, (jenž natočil Panorama Canal Grande z lodi v Benátkách, Děti lovící krevety v Anglii, Vykládání zboží z lodi v Barceloně, Pyramidy v Gíze (celkový pohled) a Gabriel Veyre (autor snímku Vesnice Namo: panorama z nosítek natočeného ve Vietnamu), jsou však slavní dodnes.

PANORAMATA BRATŘÍ LUMIÈŘŮ, PRVNÍ TRAVELLING

I když většina záběrů je fixních, některé jsou nafilmovány kamerou umístěnou na pohyblivém se dopravním prostředku. Promiovy záběry Velkého kanálu pořízené z gondoly jsou považovány za první travelling v dějinách kinematografie. Panoramata bratří Lumièrů se setkala s velkým úspěchem. Kamera na nich buď stoupá vzhůru (jako ve výťahu na Eiffelovu věž), sleduje linii (břehů Velkého kanálu) nebo couvá (při odjezdu z vesnice Namo). Dnešním jazykem bychom řekli, že šlo o stoupavý, boční nebo zadní travelling. Tyto pohyby vyvolávají dojem harmonické plynulosti a snímané krajiny přidávají na plastičnosti. Záběry mohou mít někdy překvapivé účinky a umožňují divákům objevovat scénu postupně spolu s pohybem kamery. Ve snímku Vesnice Namo: panorama z nosítek vytváří nestabilní pohyb směrem zpět dojem pohybu nosítek, z nichž jsou záběry pořizovány, což zesiluje prožitek odjezdu kameramana.



Koupání v moři (1895)
Produkce: Société Lumière
Režie: Louis Lumière
Synopsis: Žena s dětmi skáče z můstku do moře.



Panorama Canal Grande z lodi (1896)
Produkce: Société Lumière
Režie: Alexandre Promio
Synopsis: Z paluby loďe vidíme fasády paláců na břehu Velkého kanálu v Benátkách a kolem proplouvající gondoly.



Pyramidy (celkový pohled) (1897)
Produkce: Société Lumière
Režie: Alexandre Promio
Synopsis: Před sfingou a velkou pyramidou v Gíze prochází karavana velbloudů a skupina chodců.



Panorama při stoupání na Eiffelovu věž (1898)
Produkce: Société Lumière
Režie: není známo
Synopsis: Záběry paláce Trocadéro (dnes již neexistujícího) a okolních prostranství z výťahu Eiffelovy věže. Z výšky vidíme loďku plující po Seině, chodce a vozy, jež se postupně zmenšují. Z poskočení obrazu je patrné, že bylo natáčení v jednu chvíli přerušeno.

RÁMOVÁNÍ A MIMO OBRAZOVÉ POLE

Za své vyvážené rámování záběrů bratrů Lumièrů nepochybně vděčí malířskému a kreslířskému vzdělání Louise Lumièra a jeho praktickým zkušenostem s amatérskou fotografií. Díky důkladné přípravě je z rámování patrné také dění mimo záběr — po stranách nebo za kamerou, v mimoobrazovém poli. V Příjezdu vlaku do stanice La Ciotat se cestující pohybují mimo záběr, což ruší zavedenou „čtvrtou zeď“ převzatou z divadla. Chodec, vozidlo nebo jakýkoli jiný objekt, který se dostává do záběru a opět jej opouští (pohyb do a ze záběru), je zdrojem pohybu a dění, působí překvapivým dojmem a vytváří dynamické napětí, protože divák nikdy neví, co může nastat, jako ve snímcích Náměstí Place des Cordeliers nebo August-Brücke. Tyto pohyby jsou součástí choreografie záběru. V Koupání v moři divák s potěšením sleduje, jak drobné postavy vstupují do záběru a zase jej opouštějí, načež se opět vracejí. Jedna minuta tak stačí k tomu, aby si začal všimnout, kdo je kdo. U záběrů bratří Lumièrů je rámování okénkem, kterým sledujeme naživo natočený pohyb světa.



Náměstí Place des Cordeliers v Lyonu (1895)
 Produkce: Société Lumière
 Režie: Louis Lumière
 Synopse: Provoz kočárů, povozů a chodců na náměstí Place des Cordeliers v Lyonu.

HLOUBKA OSTROSTI

Pojem hloubka ostrosti označuje oblast ostrého obrazu mezi popředím a pozadím snímku. Čím je oblast ostrého obrazu větší, tím má snímek, jak se říká, větší hloubku ostrosti. Louis Lumière technicky navrhl objektiv kinematografu (jeho optiku) tak, že je vhodný zejména k pořizování záběrů v exteriérech. S hloubkou ostrosti obzvláště citlivě pracuje snímek Příjezd vlaku do stanice La Ciotat. Dlouho se s nadsázkou uvádělo, že záběr má takovou perspektivu a je natolik realistický, že první diváky příjezd vlaku na plátně vyděsil. Jisté je, že hloubka ostrosti vytváří plasticitu, která se kombinuje s pohybem vlaku, jenž z pozadí přijíždí po diagonále.

Mnoho záběrů bratří Lumièrů zobrazuje pohyb postav v řadě skrze hloubku ostrosti. To je případ koupajících se postav v Koupání v moři nebo horských myslivců ve Výpravě v horách. To vytváří napětí (Kolik jich je? Kdy to skončí?) a komický účinek způsobený opakováním a tím, že divák jednotlivé postavy poznává.

Hloubka ostrosti také divákovi umožňuje nechat se rozptýlit prvky v pozadí, které jsou většinou méně důležité než hlavní děj, jako například postavami v dálce na pláži ve snímku Děti lovící krevety.

HRA S KAMEROU

Přítomnost kamery má větší či menší vliv na filmovanou scénu. Ve snímcích Příjezd vlaku do stanice La Ciotat nebo August-Brücke tak vidíme pohledy směrem na kameru, některé kolemjdoucí, kteří se snaží kameře vyhnout, a jiné, kteří jako by si jí nevšimli. Můžeme si klást otázku, jestli koupající se postavy v Koupání v moři ve směsici studu a radosti nepřehrávají své nadšení. Ve Vykládání zboží z lodi jsme dokonce svědky toho, jak dva dělníci při pohledu na kameru provokují a snaží se na sebe upozornit. V jejich tvářích je patrné, že přítomnost cizích lidí, kteří je ruší při práci a z ničeho nic je natáčejí, vzbuzuje silné emoce. Podobné je to s chlapcem s čepicí na pravé straně záběru ve snímku August-Brücke, který nehybně sleduje kameru, a stává se tak skoro hrdinou scény. U dětí z vesnice Namo se jejich běh, pohledy a smích na kameru stávají přímo námětem celého snímku.



Příjezd vlaku do stanice La Ciotat (1896)
 Produkce: Société Lumière
 Režie: Louis Lumière
 Synopse: Svátečně oblečení cestující čekají ve stanici La Ciotat na vlak, který přijíždí z pozadí, brzdí a zastavuje. Cestující vystupují a nastupují.



Výprava v horách, prvo výstup (1899)
 Produkce: Société Lumière
 Režie: není známo
 Synopse: Vojenská výprava horských myslivců stoupá po ledovci v dlouhé řadě klikatící se ve sněhu.



Vykládání zboží z lodi (1896)

Produkce: Société Lumi  re

Režie: Alexandre Promio

Synopse: Dělníci v barcelonsk  m p  ststavu vynášejí po lávce zboží z lodi. Některí jako by na chvíli zapomněli na práci a baví se před kamerou.



Vesnice Namo: panorama z nosítek (1900)

Produkce: Société Lumi  re

Režie: Gabriel Veyre

Synopse: Záběry z ulice vesnice Namo ve francouzsk   Indo    n   (dnešním Vietnamu). Na záznamu jsou vesni  an  , kterí doprovázejí filmaře opou    ej  ci vesnici na nosítkách, a jejich děti, které vesele b    i za kamerou.

AMAT  RSK   DOMÁCÍ FILMY

Když Louis Lumi  re experimentoval se svým nov  m p  strojem, často při nat    en  i svých záběrů v Lyonu nebo v La Ciotat vyu    oval jako figuranty sv   rodiče, p    atele nebo zam  stn  nance. Paní Lumi  rov   se svými d  v  ma dcerkami vystupuje ve snímku člun vyplouvaj  ci z p  ststavu. Náměty záběrů zase často odpovídají tématům, která tehdy byla obl  ben   u amatérských fotografů. A vzhledem k tomu, že se z bratrů Lumi  r   stali bohatí p  r  mysln  ci, několik záběrů je věnováno tak  e životu m    t  ansk   rodiny a světu spokojených podnikatel   na konci 19. století.



Spou    en   lodi na vodu (1896)

Produkce: Société Lumi  re

Režie: Louis Lumi  re

Synopse: Ve m  st  e Seyne-sur-Mer se kanálem před zraky davu pohybuje trup lodi.

ZNOVUNALEZEN     AS

Záběry bratrů Lumi  r   dnes sledujeme více než sto let po jejich vzniku. Ulice jsou někdy tam, kde byly, ale vozidla, oblečení, klobouky, nápisy, to vše se zásadně zm  n  lo. Tyto naživo zachycené okam    iky tak m  j   dokumentární hodnotu, jsou cenn  m pou    en  m o historii a světě, který dávno pominul. Pa  r  isk  y p  l  c Trocadéro ve své tehde  j  i podobě, oslem tažený v  z na anglické pl    i, paní, která na p  stavn  i hrázi vytahuje kapesník, dělníci v košilích, děti sk  kaj  ci do vody v koupacích   borech — tolik obrazů z minulosti tv  r  i v tv  r   p  t  mnosti.



Děti lov  ci krevety (1896)

Produkce: Société Lumi  re

Režie: Alexandre Promio

Synopse: Děti na pláži v Anglii lov   krevety a dospělí je při tom sledují.

„Myšlenka na panoramatické záběry m   poprvé napadla v Itálii. Po příjezdu do Benátek, když jsem se dopravoval po Velk  m kanále z n  dra  i do hotelu, sledoval jsem b  r  hy proplouvaj  ci kolem člunu, a tehdy m   napadlo, že jestliže nehybná kamera dokáže reprodukovat pohybuj  ci se předměty, pak by to mo    n  a šlo tak  e otočit a pokusit se nehybn  e předměty zachytit pohybuj  ci se kamerou. Rovnou jsem natočil jeden film a poslal ho do Lyonu panu Louisovi Lumi  rov  i, aby mi re  kl, co si o m  m experimentu myslí. Jeho reakce byla příznivá.“

Alexandre Promio, „Deník z cest“ in Guillaume-Michael Coissac, Dějiny kinematografu, Pa  r  i, 1925

VÝPRAVA DO ITÁLIE: Z NEAPOLE NA VESUV (DE NAPLES AU VÉSUVE), CAMILLE LEGRAND

Základní informace

Francie, 1904

Produkce: Bratři Pathéové

Režie a kamera: Camille Legrand

Hudba: Daniele Furlati (2016)

Synopse:

Cesta z Neapole na Vesuv. Krajina ubíhá při pohledu z lanové dráhy. Ze sopky stoupá kouř. Turisty doprovázejí průvodci, kteří je dolů snášejí na nosítkách. Lanová dráha se vrací.



REŽISÉR KAMERAMANEM

Kameraman je člověk odpovídající za technickou a estetickou kvalitu obrazu. Volí rámování, pohyby kamery, práci se světlem. V počátcích kinematografie, zejména u scén točených naživo, kdy není potřeba dávat pokyny hercům, není výjimkou, že je kameraman považován také za režiséra. Kameramani většinou zůstávali v anonymitě, jako v případě těch, které posílali bratři Lumièrové po světě (až na některé výjimky). Podobně jako kameramani bratří Lumièrů byl také Camille Legrand zapomenutým technickým pracovníkem. Těžko můžeme hovořit o jeho stylu — nevíme, zda si námět připravil sám, nebo pracoval na objednávku. Nevíme ani, zda dohlížel na střih. Víme o něm jen to, že je veden v Pathého katalogu jako kameraman (nebo vedoucí fotografie) a autor velkého počtu snímků z let 1900 až 1910, točených v drtivé většině v exteriéru.

„SCÉNY V EXTERIÉRU“

Tímto výrazem jsou označovány filmy dokumentující zvyky, svátky, práce nebo popisující místa či památky v Evropě nebo ve světě. Tyto filmy vznikaly později než záběry bratří Lumièrů a skládají se z několika záběrů, které jsou sestříhány a následují jeden po druhém. Měly velký úspěch u diváků a sehrály u nich důležitou roli, protože cestování nebylo v té době běžné a bylo doménou zámožných vrstev.

CAMILLE LEGRAND — FILMAŘ NA CESTÁCH

Legrandovou specializací bylo natáčení scénických snímků pro společnost Pathé frères. Natáčel v Japonsku, Španělsku, Anglii, v Irsku a několikrát také v Indii, kde točil slony při práci, ale také lidi při zábavě, sportu, obřadech i v každodenním životě (ve dvacátých letech zde dokonce natočil tři dlouhometrážní filmy). Tento dobrodruh také jako kameraman doprovázel horolezce při působivém výstupu na Mont Blanc v roce 1907. Jeho filmy jsou součástí antropologického hnutí na pomezí vědeckého výzkumu a populární zábavy, doprovázené ve své době příznačnou touhou po dobrodružných objevech.

VÝPRAVA DO ITÁLIE

Je logické, že název mnoha scén v exteriéru začíná slovem „Výprava“. Tento film je součástí série dvanácti obrazů. Do tohoto programu jsme zahrnuli snímek Z Neapole na Vesuv, existovaly však také další díly, které se promítaly jako samostatné filmy — „Janovská rejda“, „Benátkami v gondole“, „Moderní a starověký Řím“ a další.

KAMERA V KABINĚ LANOVKY

Kromě názvu nemá divák žádné vodítko, aby zjistil, co vidí. Obzvláště tajemný je první záběr. Nejprve sledujeme bujnou vegetaci, která chvílemi zakrývá téměř celý záběr. Z následujícího záběru pochopíme, že se nacházíme v kabině lanové dráhy. Záběry z lanovky se opakují také po cestě zpět. Jediným zařízením, které přitom kameru uvádí do pohybu, je kabina lanovky, takže můžeme hovořit o přirozeném travellingu. Následuje pokračování turistické výpravy v rytmu nastaveném trváním jednotlivých záběrů, které jsou laděny tak, aby divákům zprostředkovaly zážitek z cesty.

VOLBA ZÁBĚRŮ A JEJICH TRVÁNÍ

Kdyby výpravu natáčel jiný kameraman, byl by výsledek stejný? Abychom lépe pochopili, na jakém základě Legrand vybíral své záběry, které celé výpravě chvílemi dávají melancholický nádech, musíme si uvědomit, že strukturu filmu vymezuje cesta tam a zpět (přitom je ale možné si film docela dobře představit jen s jednou cestou). Trvání záběrů, zejména těch v pohybu, vyvolává dojem, že ve srovnání s cestou strávila výprava na sopce jen velmi krátkou dobu.

HUDBA

Prchavý melancholický dojem je částečně způsoben hudbou, kterou v roce 2016 složil Daniele Furlati pro boloňskou filmotéku. Motiv na sólové piano je italizující a jeho tříčtvrtkový rytmus vzdáleně připomíná tarantelu nebo rychlou barkarolu. Melodie je prostá, na lidovou notu. Podobně jako u mnoha dalších filmů z tohoto období nevíme přesně, jaký doprovod měl film tenkrát.

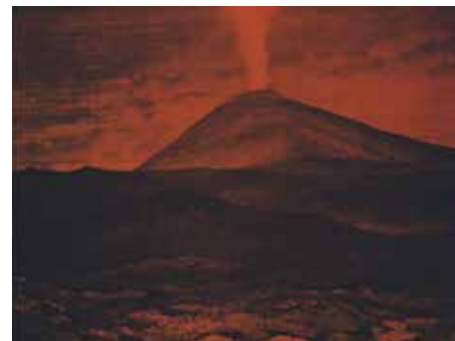
Ke konci, při návratu lanovkou, sledujeme dva poměrně dlouhé záběry filmované jakoby z nadhledu, kdy se kamera pozdrží na ubíhajících kolejích, jako by najednou byla cesta důležitější než okolní krajina. Můžeme v tom vidět pro tuto dobu příznačnou fascinaci pohybem jako takovým a technickými výdobytky, které s ním souvisí, jako byla tato zbrusu nová lanová dráha (uvedená do provozu v roce 1880), která byla tak slavná, že se o ní zpívá i v jedné známé neapolské písni: Funiculi Funiculà.



Aller



Retour



Premier plan



Touristes et porteurs

PŘERUŠOVÁNÍ RYTMU A LADĚNÍ

Trvání prvních travellingů nastoluje rytmus, který je náhle přerušen fixním záběrem sopky. To zdůrazňuje přítomnost impozantní hory chrlící k nebi hustý kouř a dokreslené expresivním červeným zabarvením. Další záběr, více přiblížený, ukazuje kouř unikající z propasti kráteru. Tyto dva krátké záběry ilustrující dramatický a nebezpečný aspekt Vesuvu při erupci byly možná natočeny ve studiu (s použitím rekonstrukce sopky), což by znamenalo, že se jedná o hybridní snímek využívající jak záběrů z exteriérů, tak i studiových efektů.

Následující záběr je opět černobílý a konečně na něm vidíme účastníky výpravy. Pověsimme si zejména rozdílů mezi hezky oděnými turisty, patrně příslušníky měšťanské vrstvy, a jejich průvodci. Rozdíly v sociálním postavení jsou ještě více patrné na záběru s nosítky. Přibližující se turisty vidíme zezadu, jako by se k nám otočili zády, zatímco tváře a gesta nosičů při práci vidíme zepředu.

ODRAZY V MODERNÍ KINEMATOGRAFII

Legrandův film dnešnímu divákovi svým pozoruhodným režisérským přístupem připomene moderní tvůrce, kteří také pracují s délkou záběrů i s tématem drsné přírody. Napadne nás Stromboli od italského režiséra Roberta Rosselliniho (1950) nebo Casa de Lava od portugalského tvůrce Pedra Costy (1994), ale také počáteční scéna ve vlaku z taiwanského filmu Sbohem, jihu, sbohem (1996), jehož autorem je Siao-sien Chou.

KOČOVNÍCI (GYPSY LIFE), NEZNÁMÝ AUTOR

Základní informace
Francie, 1908
Produkce: Pathé frères
Režie: není známo

Synopse:

V tábořišti cikánů si hrají děti, krmí se koně, lidé pracují a vykonávají každodenní činnosti — perou prádlo, vaří, šijí nebo u maringotek řezou dříví. Muž vyrábí proutěné stolky, které se pak prodají ve městě. Švec opravuje botu, hadráři třídí hadry. Trhovci na stáncích vyrábějí cukrovinky a palačinky. Dav ve městě se tlačí kolem kolotočů, o zábavu se starají tanečnice doprovázené orchestrem.



EXTERIÉROVÉ SCÉNY S NEZNÁMÝM AUTOREM

O režisérovi či kameramanovi snímku není v Pathého katalogu žádná zmínka. Je možné, že podobně jako v případě Camilla Legranda (autora a kameramana Výpravy do Itálie) je režisérem a kameramanem tatáž osoba — technický pracovník, kterého Pathé vyslal, aby zdokumentoval život kočovníků nebo cikánů, kteří, jak uvádí komentář k filmu, „poprvé vystupují ve filmu“. Jedná se o jednu z mnoha „scén v exteriéru“, kterých se v té době produkovalo velké množství a jejichž posláním bylo ukojit zvědavost diváků toužících vidět v kině něco, co ještě neviděli. Přesnější informace získáváme z nápisů: „Chares. Patin, trhovci — Chalons sur Marne,“ a „Patin, trhovce na pouti ve Fère-Champenoise“. Nápisy patrně odkazují na rodinu trhovců pobývajících v Chalons-sur-Marne (dnešním Châlons-en-Champagne ve východní Francii), kteří pravděpodobně pracovali na pouti v blízké obci Fère-Champenoise.

NEJISTÁ LOKALITA A PROSTOROVÁ ROZTRŽISTĚNOST

Kde se scény odehrávají? Jak zjistit, podle čeho jsou seřazena jednotlivá místa, která ve filmu pozorujeme, a jaká je mezi nimi souvislost? Na začátku filmu vidíme již zmíněné maringotky na tábořišti, neexistuje však nic, z čeho by bylo možné určit, kde se tábořiště vůči městu nacházelo. Vypadá to, že tábořiště se nachází v některé odlehlejší části města, snad na nějakém opuštěném pozemku nebo v blízkosti chudinské čtvrti na předměstí. Ze záběrů stánků s cukrovinkami a palačinkami, na kterých jsou trhovci zabíráni v americkém plánu, čelem a bez perspektivy, není možné zjistit žádné podrobnosti. Divákovi tedy chvíli trvá, než pochopí, že se s filmem přenesl jinam, zřejmě na pout, kterou posléze vidíme na celkovém záběru. Rovněž nelze přesně zjistit, kde se vůči kolotočům nachází pódium s tanečnicemi a orchestrem z posledního záběru. Vzdálenosti se stírají a vnímání prostoru působí určité nepohodlí. Nevíme sice, jak to vnímali tehdejší diváci, ale sami si můžeme doplnit to, co kvůli přesunům v prostoru mezi jednotlivými záběry zůstává skryto.

VÝSTAVBA TEMPORALITY POMOCÍ STŘIHU

Sled každodenních a domácích prací zobrazených na útržkovitých záběrech by mohl představovat dopoledne a poledne. V této části sledujeme nevýznamné události z každodenního života bez nějakého převratného nápadu či účinku. Poté sledujeme jednotlivé fáze výroby proutěného stolu filmované z různých úhlů a s různou velikostí záběru. Všímáme si několika skokových střihů (jump cuts), tj. střihů mezi dvěma záběry stejné hodnoty, které působí jako krátké elipsy (skoky v čase), během nichž dochází k přechodu k další fázi činnosti. Opět čelní záběr, ale ve větším detailu uzavírá akci záběrem na spokojený výraz řemeslníka, který si je zjevně vědom, že je filmován, a který se do kamery usmívá. Další navazující záběr nás přenáší v čase a prostoru a ukazuje, jak probíhá prodej stolu. Důkladné rozfázování obrazů docílené precizním střihem nám tak dává ucelený obrázek o tom, jak probíhala určitá činnost a jakou roli tehdy hrála v obživě lidí.

Další akce, oprava boty, je nám naopak ukázána v jediném záběru zobrazujícím celou sekvenci a působícím jako scénka z divadla bez jakéhokoli stříhu. Sekvence věnovaná výrobě cukrovínek se zaměřuje na lidskou práci a nepochybně funguje jako přechod na pouť. Následující záběr se zbožím vyskládaným na zemi nás na moment poněkud překvapivě vrací zpět do tábořiště. Poslední záběry jsou věnovány stánkům a pouti. Tato část možná zachycuje večer. Dodatečně můžeme dospět k závěru, že celý film se odehrává v jediném dni.

DOKUMENTÁRNÍ SNÍMKY A JEJICH REŽIE

Tento krátký pětiminutový film lze považovat za předchůdce filmů Georgese Rouquiera, který po druhé světové válce filmoval aveyronské farmáře, nebo filmu Lidé v neděli (Menschen am Sonntag, 1928) od německých autorů Roberta Siodmacka a Edgara Ulmera, který je věnován aktivitám dělníků v den volna, případně také, vzhledem k zaměření na práci řemeslníka, krátkometrážního snímku Jacquese Demyho Dřeváčnick z údolí Loiry (Le Sabotier du Val de Loire, 1955) nebo filmů Agnès Vardové a Alaina Cavaliera věnovaných drobným řemeslům. Ve všech těchto případech je naživo snímáná realita také více či méně zjevně inscenována se souhlasem aktérů. U Kočovníků si dokážeme velmi dobře představit, že si kameraman — režisér s ševcem domluvil, že před kamerou s dalším člověkem rychle „sehraje“ nebo „přehraje“, jak to obvykle dělá.

„FOTOGRAFICKÉ“ ZÁBĚRY

Určitá reжіe je patrná také na portrétních záběrech při čelním pohledu aktérů na kameru. Tyto statické záběry, jejichž cílem je s antropologickým zaujetím ukázat život na okraji společnosti, nám možná připomenou o několik let pozdější fotografie z chudinských čtvrtí v okolí Paříže nebo z USA v průběhu velké hospodářské krize.



Fabrication d'un guéridon



La journée passe, l'heure du repas

ZACHRÁNĚNA ROVEREM (RESCUED BY ROVER), CECIL HEPWORTH, LEWIN FITZHAMON

Základní informace

Velká Británie, 1905

Produkce: Cecil Hepworth (Hepworth Pictures)

Režie: Lewin Fitzhamon

Scénář: Margaret Hepworthová

Kamera: Cecil Hepworth

Hrají: Cecil Hepworth (otec), Margaret Hepworthová (matka),
Barbara Hepworthová (dítě)

Synopse:

Žebračka v parku unese chůvě dítě, aby se pomstila za její pohrdání. Když zoufalá chůva oznámí zprávu své paní, pes rodiny, kolie jménem Rover, se vydá dítě hledat. Běží, přeplave řeku a nakonec zjistí, kde žebračka přebývá. Vrací se pro svého pána. Oba se pak stejnou cestou vrací, otec si bere dítě nazpět a žebračka zůstane sama. V obývacím pokoji se celá rodina opět shledá.



POČÁTKY ANGLICKÉ KINEMATOGRAFIE: OD LIFE MODELS PO BRIGHTONSKOU ŠKOLU

Na konci 19. století se v Anglii objevil nový druh fotografických destiček, tzv. Life Models, určených pro promítací přístroje laterna magica (promítačky malovaných obrazů, které existovaly už od 17. století). Tyto ručně kolorované inscenované příběhy s mravoučným posláním měly své herce, staty i rekvizity a promítaly se na plátno. Life models byly velkou inovací z formálního i narativního hlediska a předznamenaly počátky britské kinematografie. Měly velký vliv na „Brightonskou školu“, do které od roku 1898 do první světové války patřili někteří z průkopníků britské kinematografie, například James Williamson a George Albert Smith. Williamson prodával fotografický materiál amatérským fotografům navštěvujícím lázeňské město Brighton, Smith byl hypnotizér a pořádal představení. Profesionální zaměření těchto pánů dobře ilustruje počátky kinematografie. Jednalo se o umění zrozené stejně tak z vědeckých a technických objevů, jako ze světa lidových pouťových atrakcí.

ÚSPĚŠNÉ FILMOVÉ HONIČKY

Filmaři přijíždějí do Brightonu a natáčejí zde většinou filmy v exteriéru. V roce 1901 zde byl natočen film Zastavte zloděje (Stop Thief), film s honičkami, který předznamenal počátek úspěšného žánru. Jeho dědictví nacházíme v groteskách Charlieho Chaplina či Bustera Keatona. Zvláštností těchto filmových honiček je fakt, že navazovaly na bratry Lumièry. Jsou totiž natáčeny v exteriéru a pracují s hloubkou ostrosti (oblastí ostrého obrazu mezi popředím a pozadím obrazu), díky tomu dosahují velké prostorové realističnosti. Pokračují také v práci na střihu (uspořádání jednotlivých záběrů), přičemž mění úhel záběru a měřítko a tím vytvářejí rytmus a dramatickou progresi.

JE AUTOREM REŽISÉR, NEBO PRODUCENT?

Autorství filmu bývá přisuzováno Cecilu Hepworthovi, průkopníkovi britské kinematografie, zakladateli a řediteli filmových studií, která od roku 1899 sídlila jižně od Londýna. Hepworth v roce 1904 najal Lewina Fitzhamona jako režiséra, který pak natočil film Zachráněna Roverem. Toliko tedy pro ilustraci jednoho aspektu tohoto období rané kinematografie, kdy neexistovala skutečná profesní specializace (Hepworth i Fitzhamon byli herci, scénáristy i režiséry současně). Cecil Hepworth, který byl také kameramanem, tedy hrál při natáčení filmu důležitou roli. Jeho manželka byla autorkou scénáře a ztvárnila hlavní ženskou roli, on sám hraje hlavní mužskou roli, jejich dcera dítě a jejich pes Rovera. Tato řemeslná výroba je pro počátky anglické kinematografie příznačná.

DRAMATICKÉ NAPĚTÍ

S ohledem na celkovou délku filmu (přibližně pět minut) je prostor a rytmus příběhu tvořen poměrně velkým počtem záběrů (celkem dvaceti dvěma), čímž je dosaženo dynamického střihu. Všimáme si, že kontinuita na sebe navazujících scén, ve kterých pes hledá dítě, je přerušena záběrem na žebračku s dítětem, na kterém vidíme, co se dělo „mezitím“. Hloubka ostrosti vytváří dojem trvání, který je nositelem dramatického napětí. Pes holčičku hledá dlouho. Co se s ní mezitím mohlo stát?

UTVÁŘENÍ PROSTORU A CESTOVÁNÍ TAM A ZPĚT

Na sebe navazující záběry Roverovy cesty a hra s tím, jak přibíhá do záběru a opět z něj mizí, vytváří geograficky konzistentní prostor, lokalizaci a průběh cesty, kterou si díky opakování totožných záběrů jednotlivých scénérií divák zapamatuje. Při hledání dítěte běží Rover směrem ke kameře, zatímco když se vrací domů, běží od kamery. Pro diváka, který jednotlivá místa poznává, je tedy naprosto srozumitelné, že se jedná o cestu tam a zpět.

REALISTIČNOST A TEATRÁLNOST

Zápletka příběhu může působit konvenčně a její ztvárnění někdy připomíná divadlo pod širým nebem (viz teatrální gesta žebračky nebo pohled otce na kameru). Scény s běžícím psem jsou naopak velmi živé, nejen díky přirozeným exteriérům, ale také díky instinktivnímu chování psa, který je samozřejmě cvičený, ale i tak představuje jeho běh, plavání a následné otřepání v popředí záběru skutečný herecký výkon, který příběh oživuje kouzlem nečekaného.

KONVENČNÍ NÁVRAT RODINNÉ ROVNOVÁHY

Příčinou uloupení dítěte je nedbalost chůvy, které film věnuje jen malou pozornost. Úplně na konci se kamera přibližuje ke znovu shledané rodině a přechází z celku na polocalek z téhož úhlu (napojení v ose). Tento poslední přechod je oslavou znovunalezené rodinné rovnováhy a odkazuje na první záběr filmu (záběr na dítě se psem, který ho hlídá). Zavedený pořádek, který byl nějaký čas v ohrožení, je obnoven podle mravoučného schématu, jehož si všimáme i v dalších Hepworthových filmech a jež vystihuje tehdejší představy o společnosti, podle kterých bylo nutné se společně postavit nebezpečným živlům. Žebračka je karikaturou člověka poháněného touhou po pomstě a podloměného alkoholem.



Premier plan



Dernier plan

PŘIJETÍ FILMU A JEHO ODKAZ

Film Zachráněna Roverem měl celosvětový úspěch, prodaly se stovky jeho kopií. Inspiroval se jím například americký režisér D. W. Griffith, který zásadním způsobem posunul vypravěčské umění ve filmu. Námětem jeho prvotiny Dollina dobrodružství (The Adventures of Dollie, 1908) se také stal únos dítěte. Povšimněme si osudu „věrného psa“ v populární kultuře. Vzpomeňme na anglický román Lassie a jeho filmovou a v 50. a 60. letech také slavnou americkou seriálovou televizní adaptaci nebo na další seriál Rin Tin Tin.



La course du chien dans la profondeur de champ

MALÝ JULES VERNE (PETIT JULES VERNE), GASTON VELLE

Základní informace
Francie, 1907
Produkce: Bratři Pathéové
Režie: Gaston Velle

Synopse:

Maminka uloží chlapce, sfoukne svíčku a odejde z pokoje. Dítě svíčku zase zapálí a čte si. Po chvíli usíná a zdá se mu sen. Nad postelí se zjevují zvláštní obrazy. Portrét Julese Verna, zeměkoule, vláček, slunce, měsíc, meteorit... Chlapec se „probouzí“ a vleze do koše balónu, který s ním letí nad střechami, odkud pozoruje krajinu dalekohledem. Pak se potápí v moři mezi medúzami, mušlemi a korály, z nichž se stanou baletky, které pak náhle zmizí. Chlapce se zmocní chobotnice. Probudí se, jak se pere s polštářem. Peří se rozlétne po místnosti. Přiběhne maminka a dá mu políček, načež ho s polibkem opět uloží ke spánku.



REŽISÉŘI A KOUZELNÍCI

Dříve než se stal režisérem se Gaston Velle, podobně jako Georges Méliès a Walter R. Booth, živil jako eskamotér. Stejně jako někteří jeho současníci svoji filmařskou práci staví do úzké souvislosti s iluzionismem a kouzelnictvím.

PRÁCE PRO PATHÉHO

Gaston Velle pracoval nejprve jako kameraman „trikových scén“ pro bratry Lumièry, načež byl zaměstnán u Pathého, kde realizoval v letech 1903 až 1911 přes padesát filmů. Společnost Pathé založená roku 1896 stála u vstupu kinematografie do průmyslového věku, kdy se začaly utvářet a specializovat jednotlivé filmařské profese (kameramani, výtvarníci atd.). Pathé už v roce 1904 vybudoval u Paříže (ve Vincennes a Montreuil) filmová studia a později laboratoře (Joinville-le-Pont) a v průběhu prvního desetiletí dvacátého století se stává největším producentem a výrobcem filmové techniky na světě.

TRIKOVÉ SCÉNY

Významná část filmové produkce v počátcích kinematografie spočívala v krátkých scénkách, ve kterých hrály důležitou roli filmové triky. Podobně jako při kouzelnických představeních, která byla v období Belle Époque velmi vyhledávaná, vidíme i na plátně věci popírající zákony přírody. Gaston Velle pro Pathého natočil několik filmů tohoto žánru, jako například snímky Barnumův kufr (La Valise de Barnum), Víla s květinami (La Fée aux fleurs), Kouzelné album (L'Album merveilleux), Neviditelní (Les Invisibles) a další. S triky mu často pomáhal Segundo de Chomón (do programu jsme zařadili jeho film Víla Jaro), otec animace kreseb nebo objektů po jednotlivých snímcích, který nepatrnou změnou rychlosti pohybu filmové pásky mezi přestávkami docílil iluze pohybu. Kromě mechanických triků (za použití rekvizit nebo kulís v přímém přenosu, jako byl v tomto případě útok chobotnice) používal také jiné typicky filmové triky založené na zjevení, zmizení nebo přeměně (kamera se zastaví, vymění se jeden objekt za jiný, načež kamera se stejným rámováním pokračuje v natáčení).

FANTASTICKÝ SVĚT À LA JULES VERNE

Už od poloviny prvního desetiletí devatenáctého století se na programech některých pařížských divadel objevují fantastická představení, která mají ohromný úspěch. Technici i režiséři uvádějí silné fantastické příběhy s působivými scénami, jež byly realizovány za pomoci složitých strojů. Filmoví tvůrci na tento trend navázali (příkladem může být Cesta do nitra měsíce (Le Voyage dans la Lune) Georgese Mélièse inspirovaná fantaskní skladbou Jacquese Offenbacha). Malý Jules Verne je tak nejen filmem využívajícím triků, ale také fantastickým příběhem inspirovaným divadlem, což podtrhuje zejména přítomnost žen ve vedlejších rolích. Ženy jako celek jako by byly nositelkami symboliky a jejich těla jsou využívána pouze k neobvyklému usouvztažení (tu s medúzami, jinde zase s plameny anebo se stávají obyčejnými rekvizitami). Mnoho tehdejších fantastických příběhů bylo inspirováno Podivuhodnými cestami Julese Verna do nebes a na mořské dno, ve kterých se snoubí imaginárno dobrodružných románů s vědeckými výzkumy a objevy. Proto je také vybájený svět filmových výprav plný letů v balónu, dalekohledů, vlaků cestujících kolem světa a obřích kratic.

MNOHO OBRAZŮ A KRÁTKÉ ZÁBĚRY

Film se natáčel ve studiu a odehrává se jako sled obrazů. Záběry jsou z čela, vystředěné, pozadí postrádá perspektivu a veškerý děj se odehrává stále v tomtéž plánu. Ve snaze o plynulost se některé obrazy prolínají, takže následující scéna se zobrazí ve scéně předchozí. Ojediněle je sled obrazů přerušen detailnějšími záběry (například když se na začátku snu objeví znepokojivý čertík). Rytmus příběhu a celkový filmařský styl je překvapivý a nesourodý, jak je patrné při pohledu na přístavní město v kruhovém záběru evokujícím pohled dalekohledem. Tyto záběry jako by patřily k jinému filmu. Šlo snad o dřívější záběry z nějakého archivního dokumentárního snímku?

MOTIV SNU

Tapiserie za postelí se jako filmové plátno stává podkladem, na němž se promítají chlapcovy sny. Posléze se snové obrazy rozšíří na celý záběr. Postava je ve svém snu, který zároveň sleduje jako divák. Tato spojitost mezi filmovým zážitkem a snem inspirovala v dějinách kinematografie i další tvůrce, jako byl například Jean Cocteau, Leos Carax, Victor Erice, Luis Buñuel, Federico Fellini či Jean Vigo (viz snový sníh z peří z polštářů ve filmu Trojka z mravů (Zéro de conduite)). Motiv snící postavy, který se ve filmu objevuje běžně, je zde jasně inspirován tehdejším komiksem Winsora McCaye Malý Nemo (Little Nemo), vydaným v roce 1905 v USA, ve kterém malý chlapec ve snu zažívá vzrušující dobrodružství.

BARVA

V této barevné verzi Malého Julese Verna vyvolávají změny barevného tónu (například ze sépiové na modrou podle toho, jestli svíčka svítí, nebo je zhasnutá) téměř komický účinek a vytvářejí spiklenectví s divákem, který se nechává vtáhnout do hry vizuálních a narativních kódů. Scény z mořského dna jsou dle konvence tónovány do modra. V jiné části filmu je barva aplikována pouze lokálně a její přínos je více expresivní než realistický (jak tomu často bývá u kolorovaných filmů). Pověšme si hlavně červené a žluté, která téměř naivně zvýrazňuje oheň.



Sous le signe de Jules Verne

GULLIVEROVA CESTA DO LILIPUTU A DO ZEMĚ OBRŮ (LE VOYAGE DE GULLIVER À LILLIPUT ET CHEZ LES GÉANTS), GEORGES MÉLIÈS (1902)

Základní informace
Francie, 1902
Produkce: Star Films
Režie: Georges Méliès

Synopse

Jedné noci Gulliver objeví Liliput, vesnici s paláci tak maličkými, že je může překračovat. Obyvatelé ho nejprve spoutají, pak ho pohostí a nakonec mu představí svého krále. Potom Gulliver jednou rukou uchopí nosítka, položí je na stůl a z nich vyjde královna. Náhle propuká požár a Gulliver ho uhasí. Poté se ocitá v obrovském kapesníku, který obryně položí na stůl mezi tři další obry, kteří hrají karty. Ti pak odejdou a Gulliver se snaží vyznat mladé obryni lásku, dokonce vyleze na štafle, aby ho slyšela, ale padá z nich a končí v šálku kávy.



MÉLIÈS ANEB FILM JAKO PODÍVANÁ

Georges Méliès, původním povoláním kouzelník, přebírá v roce 1888 vedení pařížského Robert-Houdinova divadla, které předtím patřilo nejvýznačnějšímu francouzskému iluzionistovi 19. století, po němž je pojmenováno. Brzy se začne zajímat o film (je přítomen první veřejné projekci Kinematografu 28. prosince 1895) a v roce 1896 zde režíruje Eskamotáž dámy v Robert-Houdinově divadle / Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin za pomoci „stop triku“, jehož docílil zastavením kamery (viz informace o filmu Malý Jules Verne). Lumière mu odmítl prodat kinematograf. Jeho přítel Robert W. Paul (viz informace o snímku ? Motorista) mu však věnoval přístroj, s jehož pomocí se mohl Méliès pustit do objevování úžasného potenciálu filmového umění.

RŮZNÉ ŽÁNRY

Ve svém prvním filmu z roku 1896 nazvaném Karetní partie / Une partie de cartes přebírá Méliès (který ve filmu sám hraje) téma, jímž se zabýval už Louis Lumière a které nacházíme i v Gulliverově cestě. Poté zkouší Méliès nejrůznější žánry, mezi jinými i poměrně neznámé rekonstrukce aktualit, od angažovaného snímku Dreyfusova aféra / Affaire Dreyfus z roku 1899 po studiovou rekonstrukci Sopečného výbuchu na Martiniku / Éruption volcanique à la Martinique z roku 1902, ale i historické filmy, reklamy, dramata, komedie, opery... Méliès se zaměřuje na trikové férie: imaginární výpravy nebo fantastické předpovědi inspirované pohádkami v kombinaci s příběhy o ďáblech. K trikům využívá neuvěřitelná soustrojí, která se tehdy v divadle těšila velké oblibě. Díky možnostem kinematografie vynalézá Méliès triky nové. Jeho první férie Popelka / Cendrillon z roku 1899 byla úspěšně uvedena ve Francii i v cizině.

PRVNÍ FRANCOUZSKÁ STUDIA A VŠESTRANNÝ MÉLIÈS

V roce 1897 zakládá Méliès produkční společnost Star Films se sídlem na pařížském předměstí Montreuil-sous-Bois a vytváří vůbec první francouzská studia vybavená divadelním jevištěm a fotoateliérem, s veškerým technickým a uměleckým vybavením (stroji, šatnami, kostýmy, líčením, kulisami, rekvizitami...). Studia mají prosklený strop, takže do nich proniká sluneční světlo. Méliès zde působí nejen v roli producenta, ale i režiséra, scénáristy, herce a v neposlední řadě i dekorátéra.

ÚSPĚCH A NÁSLEDNÝ ÚPADEK, AVŠAK CELOSVĚTOVÝ VLIV

Mezi lety 1896 a 1912 natočil Méliès přes pět set filmů, kterým věnoval mnoho času a péče. Některé z nich mají i dvacet minut, což je na tehdejší dobu opravdu hodně. Cesta na Měsíc, kterou Méliès natočil stejně jako Gulliverovu cestu v roce 1902, kdy byl na vrcholu kreativity i slávy, se setkává s triumfálním úspěchem. Mélièsovy filmy si brzy získaly celosvětové renomé. V roce 1903 posílá Méliès svého bratra do New Yorku, aby tam vedl jeho pobočku a hájil jeho zájmy. Módní vlna férií však postupně utichá, film se stává průmyslovým odvětvím a Mélièsovu pečlivému nezávislému řemeslu v tomto novém konkurenčním prostředí dochází dech. Počátkem 30. let 20. století je

nucen vše prodat. Mnoho filmů se ztratilo, jiné Méliès ze zoufalství sám spálil. Jeho přínos kinematografii je však dodnes oslavován po celém světě. Martin Scorsese mu v roce 2011 skládá poctu filmem *Hugo* a jeho velký objev / *Hugo Cabret*. Vliv Mélièse a jeho inovací je dodnes výrazně patrný i u řady současných tvůrců, kteří ve svých produkcích kombinují možnosti digitálních postupů s původním řemeslem speciálních efektů.

SLED DIVADELNÍCH OBRAZŮ

Gulliverova cesta do Liliputu a do země obrů má podobu šesti samostatných a téměř autonomních obrazů, které jsou pečlivě sestaveny a poté pospojovány do jednoho celku. U obrazu, v němž se Gulliver náhle ocitá u obrů, dokonce chybí zřejmá návaznost na předchozí děj. Pozadí scény tvoří malba na plátně, která obraz zplošťuje, takže výsledný dojem připomíná oblíbené pohádkové barbotisky „images d'Épinal“. Obrazy se vyznačují frontální perspektivou a fixní kamera je umístěna přímo naproti scéně, tedy na místě pomyslného hlediště s diváky, k nimž se herci v průběhu filmu občas obrací postranními gesty.

VELKÉ/MALÉ

Dvě epizody, které Méliès pro tuto vůbec první filmovou adaptaci Swiftova románu zvolil, jsou postaveny na kontrastu – nejprve Gullivera s Liliputy a následně s obry (kdy je Gulliver najednou maličký). Méliès si s protikladem velký/malý a jeho komickou a současně fantaskní dimenzí pohrával ve své tvorbě často – mimo jiné i v *Muži s gumovou hlavou* / *L'Homme à la tête en caoutchouc* z roku 1901 či v *Liliputánském menuetu* / *Le Menuet lilliputien* z roku 1905. Tyto hrátky s velikostí jsou pro film obzvlášť příhodné – změny měřítka záběru umožňují měnit poměr velikosti lidského těla v obrazu (od celkového záběru po detailní). U Mélièse je často záběr spíše celkový a herci jsou od kamery poměrně daleko. Ve scéně s karetní partií zabírá Méliès herce výjimečně zblízka, takže ve středu záběru je jejich hrud', aby působili dojmem obrů, ačkoli pro dnešního diváka je tento obraz běžný a obvyklý a nijak nenaznačuje nezvyklé měřítko.



Grande et petit

DOKONALE PROPRACOVANÉ „TRIKY“

K tomu, aby mohl v jednom záběru zkombinovat Gullivera a Liliputány a posléze Gullivera a obry, využívá Méliès několik trikových postupů, které postupně dovedl do dokonalosti. V prvním obraze jsou to makety, díky nimž může hrdina překračovat maličké paláce. V dalších obrazech pak Méliès využívá techniku dvojexpozice. Filmový materiál se exponuje několikrát po sobě: nejprve se na něj natočí jedna scéna, film se přetočí na začátek a na již exponovaný materiál se zaznamená druhá scéna. Tento trikový postup vyžaduje důkladnou přípravu. Rozmístění herců v prostoru a jejich gesta musí být pečlivě naplánována tak, aby nezasahovala do kulis druhé scény. Bylo například nutné s velkou přesností vyměřit výšku plošiny, na kterou vystoupá z dálky natočený Lilipután, aby vznikl dojem, že vyleze na (zblízka natočený) Gulliverův stůl. Dokonale přesné zpracování tohoto triku (i když pozorný divák si všimne, že se obě scény na některých místech ne zcela dokonale překrývají) působí ohromujícím dojmem a potěší každé důvtipné a vynalézavé dítě.

BARVA

V tomto programu uvádíme dobarvenou verzi filmu, která se provozovatelům poutí prodávala draž než černobílá. Obrazy byly jeden po druhém dobarveny ručně štětcem. Dobarvení některého oblečení, budov či kulis napomáhá srozumitelnosti nebo například zvýrazňuje efekt náhlého propuknutí požáru pomocí červeně a žlutě zbarvených plamenů (motiv plamenů je v příbězích o ďáblech, které měl Méliès ve značné oblibě, velmi častý). Více či méně nahodilé rozmístění barev také dodává obrazům určitou plastičnost a poetičnost.

ZVUK V NĚMÉM FILMU

Mnoho projekcí němých filmů tehdy doprovázeli vypravěči, kteří příběh naživo komentovali. Ve filmu si můžeme všimnout, jak herci, zejména představitel Gullivera (samotný Méliès) neustále mluví, i když se jeho hlas nenahrává. Dochází zde i k zábavné ironii, když mladá obryně gestikuluje, aby naznačila, že neslyší, co jí Gulliver říká (tehdejší technická omezení mluvku umlčela). Hudební doprovod býval často improvizovaný na klavír, při projekcích v Robert-Houdinově divadle někdy samotným Mélièsem (viz hudba, Modest Mussorgskij, Metodické návrhy, str. 36).

Na závěr slovy Mélièse

„Chcete vědět, jak mě poprvé napadlo použít kinematograf k trikům? Úplně jednoduše. Přístroj, který jsem zpočátku používal (primitivní stroj, ve kterém se film často trhal nebo zasekával a odmítal jít dál), se zasekl, což mělo za následek nečekaný efekt. Stalo se to, když jsem úplně obyčejně natáčel na Place de l'Opéra. Vyndat zaseklý film a znovu přístroj uvést do chodu trvalo jednu minutu. Během ní se samozřejmě chodci, dostavníky a automobily přemístili. Když jsem si film, slepený na místě, kde se přetrhl, později pouštěl, najednou jsem uviděl, jak se dostavník Madeleine-Bastille proměnil v pohřební vůz a z mužů se staly ženy. Tak spatřil světlo světa substituční trik neboli stop trik. Dva dny nato jsem už prováděl první proměny mužů v ženy a první náhlá zmizení, která měla zpočátku obrovský úspěch. Tento nesmírně jednoduchý trik jsem pak využil ve svých prvních fériích: *Ďáblovo sídlo* / *Le Manoir du Diable*, *Ďábel v klášteře* / *Le Diable au couvent*, *Popelka* / *Cendrillon*...“

Georges Méliès, „Filmové pohledy“, 1907, in *Écrits et propos* – Du Cinématographe au cinéma.

VÍLA JARO (LA FÉE PRINTEMPS), FERDINAND ZECCA, SEGUNDO DE CHOMÓN

Základní informace

Francie, 1902–1906

Produkce: Pathé frères

Režie: Ferdinand Zecca, Segundo de Chomón

Synopse

Na venkově sněží. Žena vítá svého muže, který byl nařezat dřevo. Když se manželé chystají povečeřet, zaklepe na okno jejich skromného příbytku shrbená stařenka. Dvojice ji pohostí a nabídne jí nocleh. Stařenka se najednou promění v mladou ženu oděnou do lehkých barevných šatů a zavede dvojici ven. Gestem ruky zastaví sněžení a vykouzlí barevné květiny. Pomalu z nich udělá kytici, daruje ji ušaslým manželům a zmizí. V kytici položené na stole pak dvojice najde dvě miminka a raduje se z nich.



FERDINAND ZECCA VE SLUŽBÁCH SPOLEČNOSTI PATHÉ

Ferdinand Zecca se narodil v roce 1864. O film se začal zajímat už v mládí. Začátkem roku 1900 se nechal zaměstnat ve filmové společnosti Pathé a pracoval tam na různých pozicích (filmař, scénárista, dekoratér, kameraman, herec). V roce 1901 uvedl snímek Historie zločinu / Histoire d'un crime, který měl celosvětový úspěch a proslavil se využitím flashbacku. Po uvedení Života a utrpení Ježíše Krista / Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ se Zecca stal uměleckým ředitelem a dohlížel na práci nových režisérů (k nimž patřil i Gaston Velle, režisér Malého Julese Vernea). Jeho úloha byla u jednotlivých filmů různá. Na základě požadavků publika rozšířil pole žánrů a neváhal kopírovat filmaře jako Méliès nebo režiséry Brightonské školy. Jeho jméno je úzce spojeno se společností Pathé a s bouřlivým vývojem kinematografie prvního desetiletí 20. století, kdy se utváří filmový průmysl. Tento rozkvět umožnil rozvoj pozoruhodných technických a tvůrčích prostředků, které měli filmaři této společnosti při své tvorbě k dispozici.

SEGUNDO DE CHOMÓN, KOLORISTA, TRIKAŘ A PRŮKOPNÍK

Segundo de Chomón se narodil v roce 1872 ve Španělsku. Zajímal se o průmyslový design, dizajn a fotografii. V roce 1895 přijel do Paříže a navštívil tehdy již velmi populární projekce v Kinematografu. Když asistoval své ženě, herečce Julienne Mathieuové, objevil svět filmu. Přišel tehdy s novými kolorovacími postupy a nabídl je Charlesi Pathému. Ten ho v roce 1901 poslal natáčet dokumentární záběry do Barcelony. Chomón tam se svou ženou založil ateliér, v němž koloroval své filmy pro společnost Pathé Frères a distribuoval je v Barceloně. Následně objevoval a zkoušel různé trikové postupy (makety, objevení/zmizení, přechody, dvojexpozici...) a začal točit vlastní filmy (například Gulliver v zemi obrů z roku 1903 podle Mélièse). Často natáčel „okénko po okénku“, a stal se tak průkopníkem animace. Jeho snímek Elektrický hotel/Hôtel électrique z roku 1908, v němž se předměty samy pohybují, je v tomto směru velmi pokrokový.

VÍLA JARO – HISTORICKÉ ÚDAJE JSOU NEJISTÉ

O Chomónově práci panuje stále mnoho nejasností a neznámých. Ani jeho podíl na režii snímku Víla Jaro (který se někdy datuje do roku 1902 a jindy 1906), není zcela jasný. Jeden plakát uvádí, že triky a kolorování filmu proběhly pod Chomónovým vedením v Barceloně, nicméně jakým dílem se Chomón a Zecca na psaní a natáčení filmu podíleli, netušíme.

TRIKOVÉ KINO

Při sledování filmu Víla Jaro máme okouzující pocit, že vidíme velice jednoduchou pohádku převedenou do oživlých obrazů. Toto „bylo nebylo“ se promítá do kompozice umělého světa, který se divákovi představuje přímo a naivně a vyzývá ho, aby v něj uvěřil. Například znázornění padajícího sněhu tak neusiluje o realizmus (totéž lze říci o mužově falešném plnovousu). Sníh spíše halí krajinu do melancholického hávu, čímž je konvenčně podtržena osamělost a určitá chudoba manželů.

INTERIÉR/EXTERIÉR

Celý film je natočen ve studiu. Jeho strukturální princip spočívá v přechodech mezi exteriérem, nejprve zimním (s umělým sněhem a malbami na plátně znázorňujícími stromy bez listů) a posléze jarním, a interiérem, skromným, leč útulným a uklidňujícím. Okno, kterým vidíme padat sníh a kde se objeví stařenka, tyto dva prostory propojuje.

ZE ZIMY DO JARA

Díky víle se exteriér stane mírnějším, laskavějším, a zima (spojovaná se smutkem) spěšně odchází, aby mohlo přijít jaro, které je synonymem nového života. Tato magická proměna je ztvárněna plynulým přechodem mezi dvěma rekvizitami v popředí – hromada polen a křoví jsou nahrazeny háječkem, zatímco plátno v pozadí se nemění.

MAGICKÉ BARVY

Chomónovo kolorování je zcela ve službách příběhu. Barva se objevuje nejprve na šatech stařenky proměněné ve vílu. Poté jsou nabarveny jen kouzelné prvky, zejména květiny. Barvy vytvářejí ostrý kontrast mezi všedním životem, který je ponurý a šedivý, a tímto jarním vánkem života, který se objevuje zcela nečekaně a hříjí barvami.

POHYB POZPÁTKU

S příchodem jara vidíme, jak některé pohyby víly i květin, které jí přilétají do náruče, působí zvláštně, jakoby „naopak“. Je to způsobeno tím, že při natáčení (kdy herečka rozhazovala květiny, které měla v náruči) byla kamera vzhůru nohama a následně byl film sestříhán tak, abychom tyto pohyby viděli pozpátku (poslední natočené pohyby otočené opět vzhůru nohama se stávají prvními a naopak). Tento efekt, který podtrhuje nadpřirozené a poetické vyznění scény a s nímž se mnohem později setkáme také ve snímku Jeana Cocteaua Kráska a zvíře / La Belle et la Bête, má původ v prvních projekcích Kinematografu bratří Lumièreů. Po promítání snímku Bourání zdi / Démolition d'un mur v roce 1896 promítač přetáčet film zpět a nechal při tom rozsvícenou lucernu, takže se před zraky diváků na plátně znovu vztyčila zeď, jejíž demolice byli před pár okamžiky svědky. Tak byl vynalezen postup zpětného převíjení, který pak bratři Lumièreové pro jeho velmi zábavný efekt využili v řadě dalších filmů.



Enchanter le quotidien

? MOTORISTA (THE ,?' MOTORIST), ROBERT WILLIAM PAUL, WALTER R. BOOTH (1906)

Základní informace
Velká Británie, 1906
Produkce: Robert W. Paul
Režie: Walter R. Booth

Synopse

Automobil s řidičem a ženou se závojem se řítí závratnou rychlostí vpřed. Policista se je pokusí zastavit, ale automobil ho porazí a přejede. Policista se zvedá a začne dvojici pronásledovat, ale vůz vyjede po fasádě domu, vzlétne až ke hvězdám a doletí k usmívajícímu se Měsíci. Chvilí ho unáší meteor, pak jezdí po prstenci Saturnu, načež spadne a padá volným pádem stále dolů, až nakonec propadne střechou do soudní síně, kde právě probíhá soudní jednání. Automobil se řítí dál, až ho na ulici dohoní policista a soudci, ale on se náhle promění ve vůz tažený koněm. Muži zákona jsou z toho zmatení, ale to už na sebe vůz opět bere motorizovanou podobu a znovu uniká.



ROBERT WILLIAM PAUL, VYNÁLEZCE, PRODUCENT A PRVNÍ ANGLICKÝ REŽISÉR

Robert William Paul byl vědec a vynálezce přístrojů. Vyrobil několik replik Edisonova kinetoskopu (viz kapitola Kontext, str. 4), který byl v roce 1894 představen v Londýně. Poté sestrojil Kinetick, první kameru vyrobenou v Anglii. Pak se stává prvním anglickým režisérem. Roku 1896 zahajuje výrobu vlastního promítacího přístroje zvaného Theatrograph. Jeho přítel Georges Méliès si od něj hned kupuje jeden exemplář. Ve stejném roce nechává postavit studio podle vzoru Edisonova studia ve Spojených státech. Má blízko k filmařům Brightonské školy a je kameramanem. Věnuje se všem žánrům – scénám v plenéru a aktualitám, adaptacím pohádek, komediím, trikovým scénám. Robert William Paul, otec britské kinematografie, produkoval a režíroval filmy (mnoho z nich se ovšem ztratilo) až do roku 1910. Poté zasvětil svůj život vědě.

WALTER R. BOOTH, MÁLO ZNÁMÝ REŽISÉR

Walter R. Booth, původně malíř porcelánu a kouzelník, spolupracoval od roku 1899 do roku 1906 na řadě filmů natočených pro studia Roberta W. Paula. Ve filmech inspirovaných fantastickými příběhy nebo vědeckofantastickými komediemi vyvinul Booth několik postupů speciálních efektů, které zahrnovaly mechanické triky, zmizení a proměny za pomoci zastavení kamery, dvojexpozice na černém pozadí, obrácený obraz (postavy vzhůru nohama) nebo ruční kresby. Snímek ? Motorista je poslední film, na kterém spolupracoval s Paulem.

ANGLICKÝ FILMOVÝ PRŮMYSL V KRIZI

Odchod Roberta W. Paula z kinematografie v roce 1910 byl mimo jiné následkem krize anglického filmového průmyslu, která udeřila v roce 1906. Anglickému filmu, který zůstal u řemeslné produkce, pod tlakem dvojí konkurence mocné společnosti Pathé na jedné straně a amerických úspěchů na straně druhé docházel dech. Výjimku představovala společnost založená Američanem Charlesem Urbanem, do níž posléze nastoupil i Walter R. Booth.

MÉLIÈSŮV VLIV

Spojením Paula a Boote vznikla produkce celé řady „trikových filmů“ (trick films), v nichž se znatelně projevuje vliv Mélièse, s nímž se Paul dobře znal a jehož filmy se ve Velké Británii úspěšně uváděly. Ve snímku ? Motorista během jednoho zastavení kamery (postup, který Méliès hojně využíval) nahradí herec figurínu přejetou krátce předtím automobilem. Tvář Měsíce zase připomíná

Mélièsův snímek *Cesta na Měsíc* / *Le Voyage dans la Lune* z roku 1902. ? Motorista se také řadí k filmům s nádechem sci-fi, jimž se věnovali i další filmaři představení v tomto programu: Gaston Velle – *Cesta kolem hvězdy* / *Voyage autour d'une étoile*, 1906 a Segundo de Chomón – *Cesta na Jupiter* / *Voyage sur Jupiter*, 1909. V těchto mezihvězdných výpravách se kamera stává imaginárním teleskopem, který divákovi umožňuje navštívit nové světy, znázorněné poeticky a zároveň naivně.

ZÁHADNÝ NÁZEV

Název filmu s oním nevyslovitelným otazníkem je přinejmenším prapodivný. Zdá se ovšem, že zde nejde o překlep, ale Paulův záměr. Název se vyskytl i ve variantě *Saturnský motorista* / *The Saturnian Motorist*) a taktéž francouzské překlady snímku se různí: *Automobil na prstenci Saturnu* / *Une voiture sur l'anneau de Saturne*, *Záhadný automobilista* / *L'Automobiliste mystère* či *Neuvěřitelný řidič* / *L'Incroyable Chauffeur*). Pokaždé je v nich zdůrazněn automobil, který byl v té době předmětem nesmírného zájmu a zvědavosti. Jeho konstrukce procházela významnými pokroky, takže se zvyšovala rychlost jízdy a zkracoval čas cest, což současníky naprosto fascinovalo.

FILMOVÁ HONIČKA

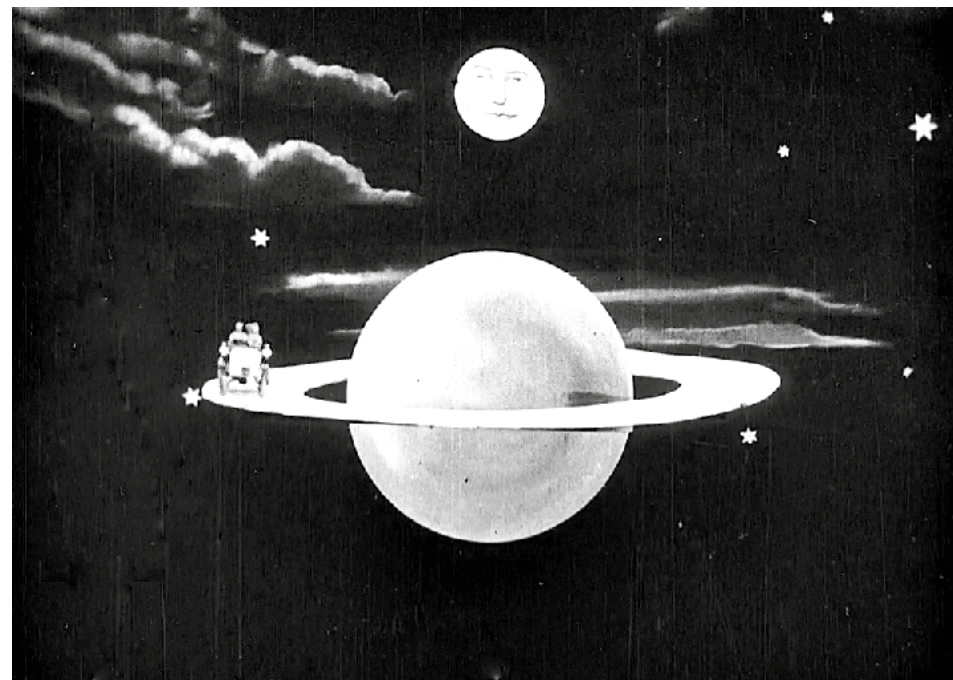
Snímek ? *Motorista* patří k žánru filmových honiček (Chase Film, viz informace o filmu *Zachráněná Roverem*, str. 16). Vyhýbá se čelnímu pohledu a využívá záběry z různých úhlů, čímž se vzdaluje estetické linii nastolené Mélièsem. Využití hloubky ostrosti a natáčení v reálných lokalitách kontrastně podtrhují absurdnost a bizarnost situace. Film vychází z narušení každodennosti: záběry natočené mimo studio střídají záběry studiové, což kontrast ještě zesiluje. Na dnešního diváka může působit rušivě nedostatečná synchronizace pádu automobilu střechou a okamžikem, kdy propadne střechou soudní budovy. Drobná pauza mezi oběma situacemi vyvolává efekt návratu zpět a zpomaluje děj. Na tomto příkladu si můžeme uvědomit, že pocit kontinuity či souběžnosti vyvolaný filmovým střihem je konvencí, která tehdy ještě nebyla samozřejmostí.



Course-poursuite

ZTŘEŠTĚNOST A BURLESKA

Děj filmu uhání po vzoru bláznivé jízdy automobilu živě vpřed a má komický, až rebelský nádech, když zesměšňuje autoritu v podobě policisty a soudců. Honička a pády předznamenávají žánr burlesky a grotesky desátých let 20. století, k jejichž nejvýznamnějším zástupcům patří Chaplin a Keaton a které charakterizuje výrazně fyzický humor na hraně možného, s výkony skutečných herců nebo s využitím triků. Snímek se také vyznačuje jistou absurditou, která je anglickému humoru vlastní, a podivností, kterou najdeme ve Francii u Maxe Lindera a v surrealistických filmech Reného Claira, ale i u Němce Hanse Richtera počátkem 30. let.

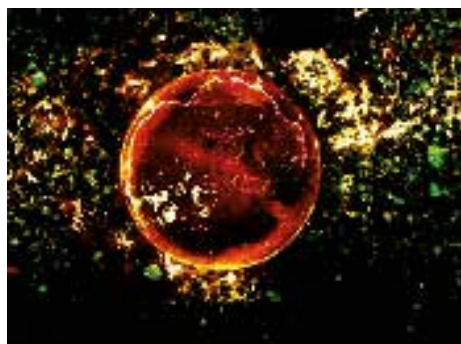


Automobil na prstenci Saturnu/Honička

OBRAZY ODRAZŮ: Pohledy kamery



(1)



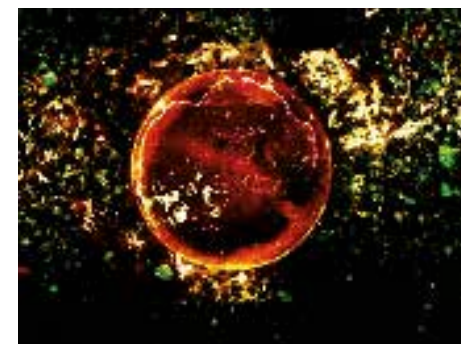
(2)



(4)



(5)



(6)



(3)



(7)



(8)

- 1 – Malý Jules Verne
- 2 – Zachráněna Roverem
- 3 – Vykládání zboží z lodi
- 4 a 6 – Kočovníci
- 5 – Děti lovící krevety
- 7 – Vesnice Namo: panorama z nosítek
- 8 – Výprava do Itálie: Z Neapole na Vesuv
- 9 – Vila Jaro

FILMOVÉ OTÁZKY A DIALOGY MEZI FILMY

1. POJETÍ LUMIÈROVSKÉ / MÉLIÈSOVSKÉ

Filmy natočené společností bratří Lumièrových a ty, které režíroval Méliès, představují dvojí pojetí kinematografie. Mezi těmito dvěma směry vzniká napětí, patrné od samých počátků filmu, kterého si můžeme všimnout i v rámci tohoto programu. I když se film od té doby zásadně vyvinul, zejména technicky, bylo toto napětí v kinematografii přítomno po celou jeho historii a je tomu tak do dnešních dnů.

Na jedné straně tedy stojí to, co bychom mohli nazvat pojetím „lumièrovským“, které je na straně pleneru a projevuje zájem o realitu a její vrtochy, náhody a celkovou nepředvídatelnost. Tento přístup je doma spíše mimo filmová studia a vychází z touhy zachytit svět takový, jaký je. Přístroj zachycující obraz je zde použit jako nástroj k zaznamenávání faktů, událostí, činů, gest a míst. V případě bratří Lumièrů se při natáčení samozřejmě nejednalo o improvizaci. Základem byla volba tématu, hledání místa, určení úhlu pohledu a kompozice. Zvláštní pozornost byla také věnována omezené délce jednoho záběru. Do kinematografu bylo totiž možno umístit pouze 17 metrů fotomateriálu, což při dvou otočeních klikou za vteřinu odpovídalo asi 50 vteřinám výsledného záznamu. Bylo tedy třeba předvídat, co se během těchto 50 vteřin mezi začátkem a koncem jednoho záběru může odehrát. Tento omezený časový rozsah je patrný v řadě záběrů bratří Lumièrů a podtrhuje „fragmentárnost“ při zachycování obrazů z různých koutů světa. Lumière věří v realitu a ve film jakožto její obraz. Svět existuje předtím i potom, co je zachycen na kameru. Skutečnost je za pomoci mechanického přístroje polapena, zachycena, uložena do krabičky, ovšem – vzhledem ke kompozici a umístění kamery, jež jsou dány rozhodnutím kameramana – pouze částečně. V záběrech bratří Lumièrů není divák umístěn do středu uzavřeného imaginárního prostoru, kompozice je odstředivá, realita existuje i mimo záběr. Ten je jako okno, kterým se díváme na svět. Hloubka ostrosti je zde důležitá, pozadí není zakryto žádným pomalovaným plátnem ani „čtvrťou stěnou“ a herci nejsou omezeni na pohyb do stran. Nutno říci, že technici, kteří s bratry Lumièrovými pracovali, dokonale znali zákony optiky, které se již dříve využívaly ve výrobě fotografických objektivů. Teď bylo na kameramanech, aby objevili způsoby, jak se dívat na svět a jak ho orámovat. Ač se někdy jedná o zinscenované scénky, i tak jsou záběry dokumentárními otisky toho, co se dělo před kamerou. Film je využíván pro svou schopnost zaznamenat jevy tohoto světa, ať už stále (moře, horu, město...), či proměnlivé, pomíjivé, v pohybu (děti, chodce, pracující...).

A pak je tu druhé pojetí, zvané „mélièsovské“, které má mnohem blíž k filmovému studiu, jež představuje jakousi krabičku izolovanou od světa tam venku, jakýsi svět pod poklopem, svět uměle vytvořený, nad kterým můžeme mít kontrolu, ač není dokonalý. V tomto prostoru, určeném výhradně pro filmové natáčení, se nacházejí technici, dekoratéri a kostyméři, a také herci (kteří původně hráli v café-théâtre nebo třeba v cirkusu). Vše je zařízeno tak, aby bylo možno co nejlépe a co nejrychleji reagovat na potřeby fiktivních světů vytvářených na základě představivosti filmařů. Staví se tu kulisy ze dřeva či z kartonu, někdy s velice složitým soustrojím inspirovaným kabaretními či kouzelnickými představeními, jsou tu pevné i pohyblivé malby na plátně, propadla... Projektoři vykouzlí světelnou atmosféru, herci se tu líčí a proměňují. Záběry jsou dostředivé a připomínají obrazy, autonomní, frontální a vystředěné z jediného úhlu, kterým je pohled nehybného diváka sedícího na divadle v parteru. Herci jsou izolováni v přísně vymezeném prostoru ohraničeném kulisami stejně jako na scéně divadla a nepohybují se v hloubce obrazu.

Tato dvě pojetí někdy koexistují uvnitř jediného díla – ať už u bratří Lumièrů, kteří režírovali i komedie – ovšem v exteriéru, nebo Mélièsova, který zase natáčel aktuality, ovšem ve studiu. Oba směry jsou především dialektické, a mohou tak koexistovat v rámci jediného snímku. Například ve snímku Zachráněna Roverem umožňuje hloubka ostrosti v exteriéru divákovi sledovat psa, který svobodně běhá a plave – to je pojetí lumièrovské – zatímco zápletky se odehrává ve studiu po vzoru divadelní hry, což zase odpovídá spíše pojetí mélièsovskému. Podobně přecházíme z exteriéru do studia ve snímku ? Motorista. V Kočovnicích, jejichž dokumentární námět spadá do pojetí lumièrovského, je někdy realita předpřipravená a zinscenovaná po způsobu divadla (scéna s ševcem), ale děj se odehrává venku, ve víru života. Kinematografie tak za občasného přešlapování (jednou více tam, podruhé tam) postupuje vpřed na obou těchto nohách.

Můžeme si v tomto světle projít kolekci filmů CinEdu. Například snímek Začátek školního roku / Rentrée des classes) vychází spíše z lumièrovského pojetí a v řadě jiných filmů najdeme stopy obou dvou (Bláznivý Petříček...).

„Obvykle tedy Lumière a Méliès oddělujeme. Říkáme: Lumière, to je dokument, Méliès zase fikce. Jenže když se dnes na jejich filmy díváme, co vidíme? Vidíme, jak Méliès natáčí přijetí jugoslávského krále u francouzského prezidenta, tedy aktuality. A Lumière mezitím tam, odkud pochází, natáčí karet-ní partii ve stylu Bouvarda a Pécucheta, tedy fikci. Přesnější by tedy bylo říci, že zatímco Méliès zajímalo to, co je na neobyčejnosti obvyčejné, Lumière zase přitahovalo to, co je na obvyčejnosti neobyčejné.“

Jean-Luc Godard (1966)

2. CESTA

Je pravda, že Louis Lumière namířil nejprve kameru na to, k čemu měl nejbliž, takže vůbec první film Kinematografu zachycoval dělníky továrny bratří Lumièrů a další pak záběry Lyonu (Náměstí Place des Cordeliers) či městečko La Ciotat, kde často pobýval (Koupání v moři, Příjezd vlaku do stanice La Ciotat...). Velice záhy však zatoužil ukázat ve filmu i místa vzdálená. Několik desítek kameramanů vyslaných do všech koutů světa se tak stalo prvními reportéry, v případě některých tehdy ještě málo navštěvovaných končin, například Číny, dokonce průzkumníky. Doba ostatně přímo prahne po dalekých výpravách, po dobrodružství a okouzlení z nové možnosti cestovat. Na tuto potřebu objevovat svět prostřednictvím obrazů ostatně už v polovině 19. století reagovaly v Anglii obří světelné projekce laterny magiky, představující rozsáhlé impérium britské koruny. Byla to doba kolonialismu, průmyslové revoluce, vzestupu buržoazie, nadšení pro znázornění moderního života a světových výstav (v Paříži se konala v roce 1900).

Věda, stejně jako zábava, uspokojuje touhu ukazovat a přišpendlovat, archivovat a „sbírat“ všechna místa světa. Dochází k rozvoji turistiky a exotický popis památek či místních aktivit je v módě. Některé ze záběrů Lumièrových kameramanů tak mohly být považovány za animované pohlednice, ale to, co je na nich zajímavé, a někdy i dojemné, je právě pohyb a život. Záběr na maličké automobily a chodce z nadhledu z výťahu Eiffelovy věže či pohyb lidí a zvířat před pyramidami v Gíze pulzují životem, což tyto snímky činí velmi živými a vzácnými.

Film je tedy od samého počátku úzce spojen s pohybem, což vysvětluje i jeho fascinaci dopravními prostředky. Od prvopočátků kinematografie jsou častým námětem vlaky a železnice (snímek Příjezd vlaku do stanice La Ciotat se stal vzorem v několika dalších koutech světa). Lanová dráha zachycená ve Výpravě do Itálie byla právě dostavěna. Při sledování? Motoristy mějme na paměti, že automobil byl tehdy relativně novým vynálezem, který se ještě zdaleka nerozšířil mezi běžné lidi. Všechny tyto dopravní prostředky sleduje tehdejší divák s úžasem: ty na náměstí Place des Cordeliers v Lyonu; trup lodi mocně prorážející vodu ve Spuštění lodi na vodu; vůz tažený oslem na anglické pláži; člun, který se pracně snaží odrazit od břehu; vzducholod v Malém Julesi Verneovi... V panoramatech bratří Lumièrů je někdy díky pohybu kamery hlavním hrdinou samotný pohyb: při



Malý Jules Verne – v peři



Malý Jules Verne – v peři



Malý Jules Verne – v peři



Malý Jules Verne – v peři

výstupu na Eiffelovu věž, při cestě podél břehů Velkého čínského kanálu nebo když opouštíme vesnici Namo. Na začátku i na konci Výpravy do Itálie zase délka záběrů prozrazuje zdoluhavost cesty, čímž podtrhuje význam cestování, stejně jako ve filmu Zachráněná Roverem, který nám trpělivě ukazuje cestu zvířete tam i zpět, a dává tak divákovi pocítit potěšení z natáčení pohybu jako takového.

3. SMYŠLENÉ SVĚTY

Film měl od samého počátku touhu ukazovat to, co je (jedná se spíše o pojetí lumièrovské), i to, co by být mohlo (pojetí spíše mélièsovské), i když záběry bratří Lumièrů také podněcují naši představivost a Mélièsovy filmy také zaznamenávají realitu (přinejmenším herce, ale i ducha doby). U Mélièse a filmařů, kteří mají blíž k jeho pojetí, je hnacím motorem filmů chuť vytvářet či evokovat smyšlené, utopické, snové světy. „Iluzionisté jako první pochopili neskutečnou moc filmových obrazů: Walter Booth v Anglii, Leopoldo Fregoli v Itálii a stejně tak i Méliès,“ poznamenává historik umění Philippe-Alain Michaud. Tyto imaginární světy jsou často inspirovány literaturou či fériemi, zejména vesmírem Julese Vernea. Někdy nemají daleko ke sci-fi. Vesmír otevírá nekonečné možnosti fantazii, jako ve snímcích? Motorista nebo Malý Jules Verne. Mořské dno v posledně zmíněném filmu znázorňuje také svět, který teprve čeká, až bude prozkoumán, a který je zde vyobrazen poněkud blouznivým způsobem. Někdy film funguje na základě principu „co kdyby...“, například „co kdyby zima najednou přešla v jaro“ ve snímku Víla Jaro.

I realita může být nabita silou představivosti. Ve Výpravě do Itálie se Vesuv, u kterého si nejsme jistí, zda se jedná o „skutečnou“ sopku, nebo studiovou reprodukcí, objevuje v rudém zabarvení jakožto hroživá a potenciálně ničivá síla přírody. Kejkliři v Kočovnicích zase probouzejí naši představivost ve spojitosti s kočovnými lidmi.

Naši fantazii a vnímavost k obrazům podněcují i možnosti střihu, který propojením různých částí prostoru umožňuje mimo jiné vytvářet takové prostory, které v realitě neexistují. Střídáním fragmentů skutečnosti se studiovými záběry vznikají nová území, v nichž se může odvíjet fikce, jako například ve snímcích Zachráněná Roverem nebo? Motorista.

4. ŽIJÍ LIDÉ TAKTO?

Díky své schopnosti zaznamenávat a mechanicky reprodukovat realitu získává film antropologickou funkci. Bezprostředně informuje o celé řadě detailů, činů, výrazů a zkušeností mužů a žen své doby, a to včetně fikce, která je a priori smyšlená.

Filmy natočené v plenéru (záběry bratří Lumièrových a dalších) mohou podávat zprávu o ulici a lidských činnostech i o tom, jak tehdy vypadala sukně, klobouk, slunečník, kárka, jak se tehdy nosil náklad na zádech, jak se o děti staraly chůvy... Ve filmu také vidíme provoz na ulici, kde se střídají různá prostředí, věk i pohlaví. Svět se nám tu nabízí jako podívaná, plná znamení prozrazujících zejména různé profese a společenské třídy. Ty jasně vidíme v několika filmech tohoto programu, například ve Výpravě do Itálie s turisty a portýry, v Zachráněné Roverem s rodinou a žebračkou nebo v Kočovnicích s měšťáky a světskými. V posledně zmíněném filmu je trpělivé a podrobné vyobrazení profesí cílem samo o sobě, i když konkrétní úkony prováděné před kamerou mohou být částečně zinscenované.

Někdy se stane, že se muži a ženy pohybující se po ulici podívají na kameru a my jsme svědky jejich údivu, že jsou předmětem jejího zájmu. V těchto pohledech jako by na kratičký okamžik mizela anonymita a divák zahlédl románový potenciál každého lidského života (viz Obrazy odrazů – pohledy kamery, str. 26).



Malý Jules Verne – v peří



Les Nomades (Gypsy Life)

5. FILM NA POMEZÍ ŘEMESLA A PRŮMYSLU

Některé z filmů tohoto programu jsou anonymní (některé záběry bratří Lumièrových, Kočovníci), u jiných se zase zachovalo pouze jméno producenta, zatímco režisér byl zapomenut (Zachráněná Roverem). V počátcích kinematografie byly úlohy tvůrců často poněkud nejasné, ne vždy profesionální a hierarchické. Tyto filmy se proto vyznačují určitým amatérismem a řemeslností, ačkoli některé z nich již spadají do filmového průmyslu (jako například snímky natočené pro velkou společnost Pathé: Výprava do Itálie, Kočovníci, Malý Jules Verne, Víla Jaro).

Ve filmech někdy figurují, či dokonce hrají i rodiče nebo přátelé režisérů a producentů, a to už v některých záběrech bratří Lumièrových (Příjezd vlaku do stanice La Ciotat, Člun vyplouvající z přístavu) nebo v Zachráněné Roverem. Hra herců v dřevních dobách filmu často prozrazuje hravé a dětské potěšení z hraní spíše než mistrné zvládnutí hereckého umění, takže někdy hrozí určitá nemotornost v gestech a výrazech. Kupříkladu to, jak žebračka v Zachráněné Roverem nepozorovaně ukradne dítě, se nám může zdát velice umělé a karikaturní. Cílem je znázornit emoce a umožnit divákovi lepší pochopení děje. Vnímáme zde nicméně i potěšení z režirování: tato scéna je komponována tak, že vidíme jednání žebračky a současně i nepozornost chůvy – jedná se o „dvojscénu“, kterou známe z loutkových představení s postavičkou „Guignola“. Stereotypy, úskoky a přehrávání také připomínají komedii dell'arte či představení kočovných hereckých souborů. V tomto případě je však divadelní situace postavena do kontrastu s existencí reálného světa (například v pouličních scénách Zachráněné Roverem nebo ve snímku ? Motorista). Divadelní herectví se někdy ve filmu projevuje i se svými konvencemi, jako jsou výmluvné pohledy směrem k publiku u matky v Malém Julesovi Verneovi nebo u obryně v Gulliverových cestách (viz Obrazy odrazů – pohledy kamery, str. 26).

Když se filmaři oprostili od divadelního způsobu zobrazování a jeho jedinému úhlu pohledu, objevuje se ve filmech radost z nacházení nejrůznějších úhlů, rozkouskávání děje a jeho předkládání divákovi z různých perspektiv (opět Zachráněná Roverem a ? Motorista).

Férie v podání Mélièse či Velleho nebo pohádková forma snímku Víla Jaro mají blízko k dětské imaginaci. Triky neusilují nutně o vytvoření dokonalé iluze. Spíše v nich nalézáme potěšení ze hry, radost z vytváření umělého světa a z toho, co je jen jako, což se někdy projevuje naivním znázorněním, nebo dokonce určitou ztřeštěností (ve snímku ? Motorista).

Hra a dětství mohou být ve filmech i tematizovány, jako v případě potápějících se dětí ve snímku Koupání v moři nebo u vynalézavosti postavy Malého Julese Vernea ve spánku.

Tato hravost, dětskost a tvořivost je zcela v souladu s kontextem poutí, kde mohlo tyto filmy zhlédnout lidové publikum. Iluze, triky a projekce byly na hony vzdálené serióznosti výtvarných výstav a přitahovaly nové nadšence obrazů, jak v roce 1913 podotkl francouzský malíř Fernand Léger: „Tu hrstku dělníků, kterou jsme dříve mohli potkat v muzeích, už tam nenajdeme. Sedí teď v Kinematografu.“ Film také uspokojuje buržoaznější touhu po úžasu z udivujících výkonů umělců a techniků. Je úchvatné a dojemné sledovat dnes tuto svobodu invence a tvořivosti, vlastní počátkům nového výrazového prostředku, který podniká první krůčky a hledá svou podobu.

6. STŘIH A ČAS

Snímky bratří Lumièrů a obrazy (u Mélièse) mají společné to, že jsou to technicky vzato záběry. Záběr je úsek filmu natočený od spuštění kamery po její zastavení. Záběry bratří Lumièrů jsou realizovány v krátkém časovém úseku, který odpovídá odvinutí 17 metrů filmového materiálu v kinematografu. Každý snímek se skládá z jediného dlouhého záběru. U Mélièse odpovídá záběr určité kompozici, která zahrnuje všechny prvky nezbytné k pochopení dané situace. S každou novou částí vyprávění se objevuje záběr nový, jehož délka se liší podle děje, který se tam právě odehrává. Pojetí záběru, tak jak ho chápeme dnes, se osvobozuje jak od pohledu, tak od obrazu, a to v tom smyslu, že záběr je malý výsek prostoru a času, jehož trvání již není omezeno technickými možnostmi (jako tomu bylo v případě záběrů bratří Lumièrů), ani nepodléhá úplnému předvedení děje herci (jako u obrazů). Záběr může také zaznamenávat pouze část děje, přičemž další část může být znázorněna v záběru následujícím, s jiným úhlem a měřítkem, a případně i v jiných kulisách. S tím přichází myšlenka možného nastříhání záběru a tím i filmového střihu. Záběry se poskládají dohromady v určitém pořadí, každý má určitou délku, a tím vznikne dramatické napětí podle úhlu pohledu, přičemž můžeme měnit i jejich relativní délku. Oba anglické filmy zařazené do tohoto programu, Zachráněná Roverem a ? Motorista, jsou dobrými příklady vyprávěcích možností střihu.

V Kočovnicích umožňují změny úhlu záběru a měřítka detailní znázornění každodenních pracovních úkonů. Některé jsou zobrazeny od začátku do konce, zatímco u jiných jsou využity střihy mezi záběry, které tvoří elipsy (časová „okna“, více či méně dlouhé a různě výrazné časové skoky).

Délka některých záběrů nás dnes možná překvapí. Dnes už ve filmu málokdy máme možnost sledovat psa, jak běží nebo plave z pozadí až do popředí, a to během několika navazujících záběrů, jako ve snímku Zachráněná Roverem. Chuť nechat děj odvíjet, aniž by film netrpělivě uháněl dál, beze snahy o dramatickou efektivitu, si zřejmě můžeme vysvětlit tím, že věci zobrazené ve filmu se divákům takto ukazovaly vůbec poprvé. Neprohlásil snad Cecil M. Hepworth kinematograf za „fotografii obdařenou duší“?



1



2



3



4



5



6

Fabrication et vente d'un guéridon en osier dans Les Nomades Jump-cuts (même plan repris un peu plus tard et collé bout à bout) et découpage avec changements d'axe et d'échelle

PŘECHODY

Vizuální kompozice filmu má kořeny v zákonitostech perspektivy a camery obscury, optického přístroje, který od 16. století umožňoval dvojrozměrně zobrazovat formy a prostory s využitím účinků perspektivy a za pomoci světla a promítal odraz světa na rovnou plochu. Ač byl původně vynalezen pro potřeby zeměpisců, brzy se díky schopnosti vytvářet optické obrazy stal velmi užitečným i pro malíře a fotografy. Od samého počátku existence kinematografu se do filmového umění promítají i některé další umělecké obory.

1. MALBA

„S Edouardem Manetem začíná moderní malířství, tedy Kinematograf.“
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1998)

Jak poznamenal americký historik umění Richard Brettell: „Existuje ontologická souvislost mezi impresionismem – obrazovým hnutím, které usilovalo o zachycení času – a filmem – obrazovým hnutím, kterému se to podařilo.“ Tato spřízněnost se projevuje i ve volbě témat, v kompozici, práci se světlem a technickém experimentování. Několik filmů zařazených do tohoto programu zobrazuje vír života zaznamenaný v obraze, zejména Člun vyplouvající z přístavu, kde sledujeme působení větru na moře, na šaty, pohyb vln, proměny světla. Při sledování filmu nám možná vstanou na mysli některé obrazy s mořskou tematikou, například *Imprese, východ slunce* (1872–73) Clauda Moneta. Louis Lumière tak o několik let později navazuje na impresionistické hnutí v malířství,



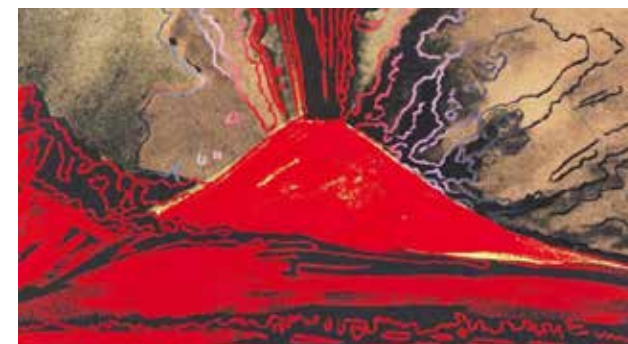
Claude Monet, *Imprese, východ slunce* (1872–73)



William Turner, *Výbuch Vesuvu* (1817)



Claude Monet, *Nádraží Saint Lazare*
/ *La Gare Saint Lazare* (1877)



Andy Warhol, *Sopka Vesuv* (1980)

které se zrodilo na konci 19. století, a s oblibou volí témata v plenéru a scény z obyčejného života, přičemž se pokouší zachytit nezachytitelné. V rozhovoru z roku 1967 uvádí Jean-Luc Godard, že „bratři Lumièrové se řadí k významným impresionistům po boku Degase, Renoira či Bonnard.“

Impresionističtí malíři se zajímali o průmyslová témata a chtěli podat svědectví o své době. Nádraží představuje úžasné místo pro pozorování lidí uprostřed strojů a kouře. Příjezd vlaku do stanice La Ciotat tak můžeme chápat jako ozvěnu Nádraží Saint Lazare, které Monet namaloval v roce 1877.

Způsob znázornění Vesuvu ve *Výpravě do Itálie*, s náhlým červeným zabarvením a „studiovým“ efektem, nás vybízí, abychom se podívali, jak byla tato sopka zobrazena v malířství. Zjistíme, že červená barva i umístění sopky do středu obrazu jsou prvky, které nacházíme již u anglického malíře Williama Turnera (romantika a předchůdce impresionismu přezdívaného „malíř světla“) a později i u Andyho Warhola, který vytvořil sérii čtrnácti Vesuvů, z nichž jeden je výrazně rudý.

2. ILUSTRACE, RYTINA, LATERNA MAGIKA

Ilustrace Gustava Dorého pro vydání Dobrodružství barona Prášila z roku 1862 se staly inspirací pro nejikoničtější Mélièsův obraz – raketu zapíchnutou do oka Měsíce ve snímku Cesta na Měsíc (1902). Dorého rytiny plné detailů a Mélièsova malovaná plátna poji stylistická spřízněnost. Doré ilustroval také Rabelaisova Gargantuu z roku 1848, na kterého upomíná Gulliverova cesta.

Bratři Lumièreové se ve svých filmových scénkách také uměli inspirovat populárními formami. Inspirace slavného Pokropeného kropiče z roku 1896 pochází z krátkého komiksu, který o několik let dříve vydala Společnost pro uměleckou obraznost pod nakladatelstvím Quantin.

Projekce laterny magiky přitahují zrak ke kráse světa. Malované destičky šířily ještě před příchodem kinematografu neuvěřitelné obrazy, které ilustrovaly vyprávění cestovatelů.



Hermann Vogel, Kropič (1887)



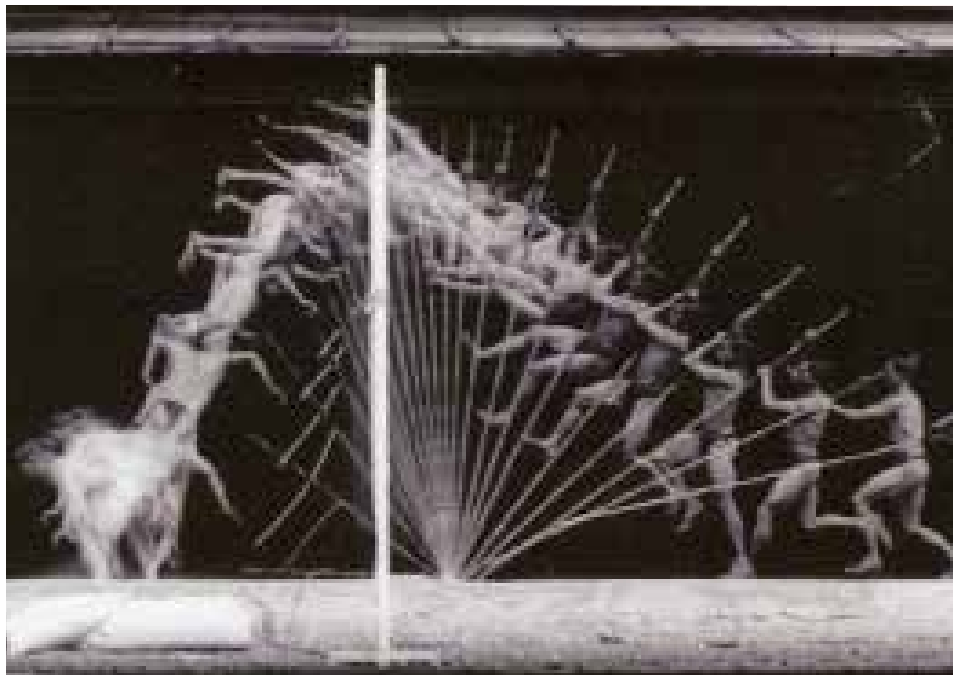
Gustave Doré, Le Repas de Gargantua (1848)



Sopka na Havaji, William Robert Hill (polovina 19. století, Anglie)

Laterna magika, často využívaná (mimo jiné i Mélièsem) při kouzelnických a kabaretních představeních, vytvářela celé šarlatánské vesmíry. Při použití dvojí laterny magiky bylo možné promítat dva obrazy přes sebe, a simulovat tak překrytím náhlé zjevení objektu nebo vytvářet plynulé přechody.

Zjevení, překrytí, přechody – to vše jsou nástroje, které budou ve svých trikových filmech využívat i první filmaři.



Skok o tyči, chronofotografie, Etienne Jules Marey (kolem r. 1880)

3. LÉKAŘSKÁ FOTOGRAFIE A ZOBRAZOVACÍ METODY

Když fotografie kolem roku 1820 poprvé spatřila světlo světa, uchvacovala svou schopností zobrazit realitu. Fotografie, jež je mechanickým uměním stejně jako film, zcela zapadá do průmyslového 19. století, které přikládalo velký význam strojům, ať už v práci, dopravě, vědě či umění. Fotografie a film vědcům umožnily studovat neviditelné jevy pouhým okem. Francouz Albert Londe, ředitel Fotografického oddělení nemocnice Salpêtrière v 90. letech 19. století (pod Charcotovým vedením), poznamenává, že „fotografická deska je skutečnou sítnicí vědce“. Tato schopnost zkoumat realitu přiměla další vědce (zejména Julese Janssena, Muybridge, Mareyho... viz kapitola Kontext str. 4) k tomu, aby se zabývali možnostmi zachycení pohybu. Tyto nesčetné pokusy vyústily ve vynález kinematografu. Jak v roce 1964 poznamenal historik umění Élie Faure, „film, který nás má vlákat do nepoznaného poetického světa, vděčí za svůj vznik a veškeré výrazové prostředky těm nejpřísnějším vědeckým postupům.“

V roce 1903 zdokonalili bratři Lumièrové autochrom, postup umožňující fotochemicky přímo zachytit barvy v jediném snímku. Do té doby bylo jediným řešením monochromaticky pořídit tři stejné obrazy a dát je přes sebe. Kameraman Gabriel Veyre tento postup použil při svých cestách po Maroku. Tyto často nádherné fotografie plasticky syntetizují výzkumy piktorialistických fotografií (portréty stvořené světlem a zrnitostí citlivých destiček na fotografiích Julie Margaret Cameronové) s hledáním impresionistů v malířství.

Ve šlépějích kameramanů bratří Lumièrových nebo těch, kteří se specializovali na scény v plenéru jako Camille Legrandová, se posléze vydává mnoho slavných fotografů-cestovatelů, kteří ze světa přinášejí dokumentární a současně poetické obrazy, k nimž patřila i švýcarská cestovatelka Ella Maillartová.



Společné stolování rodiny Lumièrových v roce 1910 v La Ciotat (s Louisem Lumièrem) – Autochromatická deska bratří Lumièrů © Institut Lumière



Gabriel Veyre, autoportrét v Casablanca, 1908 – Autochromatická deska bratří Lumièrů © Sběrka Jacquier-Veyre



Ella Maillartová, Sněhová vánice v údolí Boron Kol v Cchajdamské pánvi, Čína (1935)



Dorothea Langeová, Kočující matka (1936)



Eugène Atget, Obyvatelé Zóny u Porte d'Italie (1913)

Pózy tváří v tvář kameře v Kočovnicích odkazují na fotografické portréty, které zachycují na jedné straně naaranžování (či dokonce úsilí) a současně zanedbanost. Americká fotografie po krizi z roku 1929 je na tento typ portrétů obzvlášť bohatá. Usiluje o zdokumentování podmínek existence migrantů, rolníků či nezaměstnaných, z nichž někteří žijí v táborech.

Před branami Paříže zase existovala takzvaná „Zóna“ plná chudinských čtvrtí a chatrčí, kterou fotografovali Eugène Atget či Germaine Krullová.

Někteří umělci fascinovaní tvůrčí mocí fotografie vytvářeli za pomoci triků obrazy duchů. Využívali k tomu koláž, překrytí či abstrakci, a pohrávali si tak s realitou.

Jakožto umění, která používají nosič obzvlášť vhodný ke kopírování, stříhání a překrývání, vynalezla fotografie i film zcela nové formy koláže. Tyto typy kompozic se těší rozkvětu po celé 20. století.



Édouard Isidore Buguet, Spiritistická fotografie (Francie, kolem r. 1880)



Marcel Duchamp, U stolu / Autour d'une table (1917)



Závěť doktora Mabuse / Das Testament des Dr. Mabuse, Fritz Lang (1933)

4. LITERATURA

Spisovatelé vytvořili spoustu smyšlených světů dávno před příchodem filmu (například fantastické povídky německého autora Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna).

Svět nesmírně plodného Julese Vernea byl velkou inspirací pro Mélièsovy férie a samozřejmě i pro Malého Julese Vernea Gastona Velleho. Zde je několik Verneových titulů, které mají k dílům Mélièse a Velleho blízko: Pět neděl v balónu (1863), Cesta do středu Země (1864), Ze Země na Měsíc (1865), Dvacet tisíc mil pod mořem (1869), Cesta do nemožna (1882, adaptováno Mélièsem v roce 1903).

Protiklad velkého a malého najdeme v Gulliverových cestách Jonathana Swifta (1721) nebo v Alence v říši divů Lewise Carolla (1865).

Rodící se kinematografie samozřejmě vydatně čerpá také z divadla, melodramat, dobrodružných vyprávění a společenských kronik. Filmaři se při hledání příběhů též inspirovali drobnými zprávami v tisku a lidovým vyprávěním a rozšiřují své vyprávěčské postupy, které se stávají základem různých filmových žánrů.



Cesta do středu Země (1864), Pět neděl v balónu (1863), Jules Verne, Editions Hetzel



Alenka v říši divů, rytina, Sir John Tenniel (1869)



Gulliverovy cesty, rytina, Jean-Jacques Grandville (1838)

5. HUDBA

„K filmu hrál klavírní doprovod / Vilém Tell i truvér přišel vhod,“ zpíval v roce 1954 francouzský básník Boris Vian a odkazoval tím na oblíbené filmové doprovody. K nim můžeme přidat Beethovena, Wagnera, Verdiho, Rossiniho, Bizeta a pár „moderních“ skladatelů, jako je Debussy nebo Saint-Saëns. Tento repertoár odpovídal dobovému vkusu. Německý historik umění Siegfried Kracauer vzpomíná na svůj divácký zážitek v místním kině, kde hrál věčně opilý pianista, který vůbec nesledoval obraz a každý večer hrál něco jiného, což nevyhnutelně měnilo vyznění filmového příběhu. Úkolem hudby však bylo také zklidňovat úzkost, kterou v lidech oživlé stíny filmové projekce probouzely. „Filmová hudba je jako gesto dítěte, které si zpívá ve tmě,“ prohlásil v roce 1947 německý filozof Theodor W. Adorno.

U filmů zařazených do tohoto programu, jejichž součástí je i hudba (z dnešní doby), se můžeme pokusit zjistit, jaká dynamika je v nich přítomná a zda je v souladu s obrazem. Když se zamyslíme nad expresivitou, čili „významem“ zvolených hudebních témat (melodrama, humor...), můžeme diskutovat i o možnostech interpretace každého z nich v kombinaci s obrazem (viz Metodické návrhy pro práci s filmem, str. 36).



Orchestr doprovázející projekci Mélièsovy Cesty na Měsíc

JAK FILMY PREZENTOVAT A PROMÍTAT

Samotná prezentace filmů je pedagogickým úkolem jako takovým. Je dobré říci žákům o těchto programech předem a povědět jim, že autory těchto filmů jsou lidé, které jejich zvidavost a představivost přiměla experimentovat s novým nástrojem, kterým film tehdy byl. Před samotnou projekcí se žáků můžeme zeptat, co v nich evokují názvy jednotlivých filmů.

Lepší než promítnout celý program najednou je rozdělit filmy do čtyř bloků v navrženém pořadí a mezi bloky vždy uspořádat s žáky diskuzi, abychom jim vysvětlili historické souvislosti a spojitosti mezi právě zhlédnutými filmy a podnítili je, aby se sami vyjádřili:

1. PO PROJEKCI ZÁBĚRŮ BRATŘÍ LUMIÉROVÝCH:

připomeňte základní informace o bratrech Lumiérových (viz Kontext a informace o filmech). Pokuste se spolu s žáky definovat, co je to „záběr“ a co tyto filmy charakterizuje (pozadí a popředí, pohybující se objekty, přítomnost „postav“, délka). Úkol popsat jeden záběr může být výborným cvičením pozornosti.

2. PO PROJEKCI FILMŮ VÝPRAVA DO ITÁLIE, KOČOVNÍCI, ZACHRÁNĚNÁ ROVEREM:

najděte spojitost se záběry bratří Lumiérů, „scény v plenéru“, způsob natáčení v exteriéru: část dokumentární a impresionistická (viz odkazy na další umělecké obory, malbu...), kompozice, hloubka ostrosti. Spolu s žáky se zamyslete nad tím, co se stane, když se změní záběr. Jakým způsobem naváže na ten předchozí? Dochází přitom ke změně kompozice, a pokud ano, proč? Jsou všechny záběry stejně dlouhé? Jaký časový rozměr změny záběrů vytvářejí? Jaký prostor, jakou geografii, vytváří jejich sled? Jaký je rozdíl mezi sekvencemi v interiéru a v exteriéru?

3. PO PROJEKCI FILMŮ MALÝ JULES VERNE A GULLIVEROVA CESTA...:

poukažte na rozdíly mezi lumiérovským a melièsovským pojetím. Připomeňte Mélièsův přínos (viz Kontext a informace o filmech), kouzelnické filmy, trik proměny (stop trik) prostřednictvím zastavení kamery, studio, férie, vliv divadla a literatury (Jules Verne, Jonathan Swift). Přitáhněte pozornost ke kompozici obrazů za pomoci koláže (překrytí, dva světy/prostory najednou).

4. PO PROJEKCI FILMŮ VÍLA JARO A ? MOTORISTA:

zeptajte se žáků, zda se u těchto filmů jedná spíše o lumiérovské, nebo melièsovské pojetí a proč. Vraťte se k barvě ve snímku Víla Jaro a v předchozím bloku (viz Kontext + informace o filmech) a k tomu, jaký má na diváka efekt. Podtrhněte pohádkovou, hravou a dětskou stránku těchto filmů („pomožme té nebohé ženě“, „ó, jak krásné květiny“, „páni, létající auto“...). Poukažte na efekty, které probouzí úžas.

Můžete žáky seznámit i s dalšími filmy:

> filmy natočené podle Julese Vernea: Výlet na Měsíc, Segundo de Chomón (1908); 20 000 mil pod mořem, dvě americké verze: 1. Stuarta Patona (1916) a 2. Richarda Fleischera (1954); Vynález zkázy (1958), Ukradená vzducholod' (1967) a Na Kometě (1970) českého režiséra Karla Zemana.

> filmy o počátcích kinematografie: Fotografový trampoty / Les Malheurs d'un photographe, Georges Méliès (1908); Chaplin herečkou / The Masquerader amerického herce a režiséra Charlieho Chaplina (1914); Hugo a jeho velký objev / Hugo Cabret amerického režiséra Martina Scorseseho (2010)...

> filmy inspirované bratry Lumiérovými: „minuty bratří Lumiérových“ natočené dnešními dětmi z celého světa, ke zhlédnutí na stránkách Cinéma, cent ans de jeunesse : www.cinema100ansdejeunesse.fr/cinema100ansdejeunesse



Aventures fantastiques,
Karel Zeman (1958)



Affiche originale française de
20 000 Lieues sous les mers,
Richard Fleischer (1954)

PROGRAMOVÁ DÍLNA

Toto cvičení spočívá v úkolu sestavit krátké pásmo snímků, které spojuje určitý motiv či téma. Program CinEd nabízí možnost promítat filmy podle kinematografických forem (lumiérovské pojetí, melièsovské pojetí, komponované vyprávění). Stejně tak je ale možné sestavit pásmo podle určitého motivu („V přírodě“ nebo „Profese“), situace („Ke stolu!“ nebo „Na prázdninách“), kompozice záběru („Z dálky“ nebo „Zblízka“), tematiky („Jako ve snu“).... Tato pásma mohou žáci doprovodit krátkým textem osvětlujícím zvolené pořadí filmů.

HUDBA A ZVUK

Pusťte si filmy znovu bez hudby: Výprava do Itálie, Zachráněná Roverem, Gulliverova cesta..., ? Motorista. Všimněte si rozdílného vnímání.

> Navrhnete žákům, aby napsali doprovodný komentář k filmu složený z promluv postav a onomatopoi (například Náměstí Place des Cordeliers v Lyonu, Panorama při stoupání na Eiffelovu věž, Víla Jaro, Zachráněná Roverem, Gulliverova cesta..., ? Motorista).

> Třídy, které studují hudbu, mohou složit několik hudebních doprovodů k filmům, které si zvolí. Ostatní třídy mohou také navrhnout hudební doprovod a sledovat, jak změna hudby mění naše vnímání filmu.

> V souvislosti s Výpravou do Itálie si poslechněte neapolskou píseň „Funiculi Funicula“ (z roku 1880) a italské tarantely a barokoly.

> Srovnajte hudbu v této verzi Gulliverovy cesty se skladbou Obrázky z výstavy / Kartinky s vystavky ruského skladatele Modesta Mussorgského (1874): Balet nevyhlášených kuřátek (č. 9) a téma skladby Bydlo (č. 7).

PRAKTICKÁ CVIČENÍ

VYTVOŘENÍ FLIP-BOOKU:

jde o sešitek s kresbami znázorňujícími jednoduchý rozložený pohyb. Lze ho snadno vyrobit s pomocí sešitku nalepovacích papírků, případně můžeme nastříhat malé papírky a pak je ve správném pořadí sešít. Minimální počet stránek je 15, ale může jich být klidně mnohem víc. Jednotlivé obrázky, které se mají jen mírně lišit, se žákům budou kreslit lépe, když použijí tenčí papír, přes který vždy uvidí předchozí kresbu.

VYTVOŘENÍ THAUMATHORPU:

tento objekt z doby před vznikem filmu umožňuje hrát si s efekty překrytí, čímž vznikne optický klam. Na pevný karton o rozměrech asi 15x 10 cm, z obou stran bílý, uděláme uprostřed kratších stran u kraje otvory. Pak si vymyslíme obrázek se dvěma prvky, jako je pes a jeho páníček, květina a strom apod. První obrázek nakreslíme na pravou stranu kartonu. Pak karton otočíme vzhůru nohama a vlevo nakreslíme druhý obrázek. K otvorům přivážeme dva provázky, abychom karton mohli snadno otáčet, takže se střídavě budou objevovat oba obrázky. Při rychlém otáčení kresby splynou a uvidíme je obě najednou vedle sebe. Také můžeme na jednu stranu nakreslit postavu a na druhou prostředí. Inspirovat se můžeme například filmy Moře, Děti lovcí krevety, Malý Jules Verne nebo Gulliverova cesta.

NATOČENÍ „MINUTEK BRATŘÍ LUMIÈRŮ“:

za pomoci přístroje, který nahrává video (telefon, fotoaparát...) mohou žáci natočit záběr po vzoru záběrů bratrů Lumièrových (fixní záběr, je možné nahrát i zvuk). Celá třída může natáčet stejný námět (cestou do školy, pohled z mého okna, místní obchůdek...) s omezením záběrů. Je dobré žákům dobře vysvětlit, proč je důležité dodržet maximální délku záběru (1 minuta). Záběry pak může celá třída společně zhlédnout a komentovat. Poté si žáci mohou prohlédnout záběry dalších dětí na stránkách Cinéma, cent ans de jeunesse (www.cinematheque.fr/cinema100ansdejeunesse).

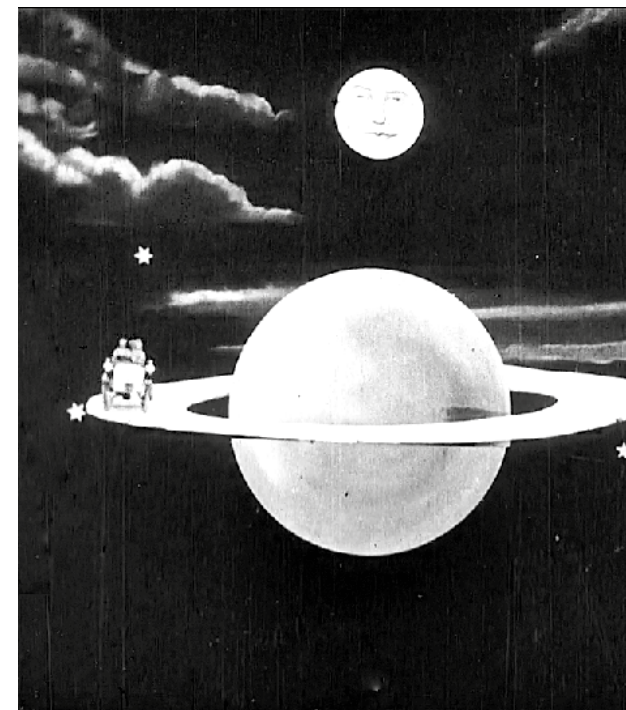
úkol jednu minutu natáčet krajinu nebo cokoli, co vidíme z dopravního prostředku (auta, vlaku, proskleného výtahu...), po předchozím zvolení pozice, úhlu kamery (čelní či postranní, přední či zadní) a přesného okamžiku, kdy spustíme „motor kamery“. Žáci se také mohou zamyslet nad zvuky a případnou hudbou (pokud záběr skutečně obohacuje).

úkol natočit po vzoru Výpravy do Itálie a Zachráněné Roverem cestu tam a zase zpátky na známé trase tak, aby vyvolala nějakou emoci. Všimnout si rozdílů mezi cestou tam a zpět. S určitým záměrem vybrat hudbu a umístit ji.

v duchu snímku Kočovníci natočit za pomoci 4 záběrů (se změnou kompozice) manuální či řemeslnou činnost, která vyžaduje určité know-how (šití, vaření, geometrie, kutilství, zahradičení...) a několik etap (se začátkem, prostředkem a koncem). Natočit další činnost, jejíž kontinuita vydrží v jediném dlouhém záběru dvě minuty.

v duchu snímku Zachráněná Roverem natočit tři záběry se zvířetem a ponechat prostor pro nepředvídatelné.

ve skupinkách žáci vymyslí a natočí krátkou situaci bez dialogů, se dvěma postavami, nebo jednou postavou a předmětem, v jediném záběru, kde budou tři triky zastavením kamery: zjevení, zmizení a metamorfóza.



? Motorista



CINED.EU: INTERNETOVÁ PLATFORMA ZAMĚŘENÁ NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná ve 45 zemích Evropy a slouží k pořádání nekomerčních projekcí určených veřejnosti
- kolekci evropských filmů, jež je určena mladým divákům ve věku 6 až 19 let
- metodické materiály sloužící k přípravě projekcí a k jejich doplnění: výukové materiály k filmu, návrhy pro práci s filmem určené lektorům / učitelům, pracovní listy pro diváky, výuková videa umožňující srovnávací analýzu ukázek z filmu.

CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.
CinEd je spolufinancován z programu Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.



Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

