



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Císařův slavík

Jiří Trnka

Česká republika, 2019

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I - ÚVOD

1. CinEd: kolekce filmů a filmová výchova str. 2
2. Proč dnes uvádět tento film? str. 3
3. Základní informace a plakáty str. 3
4. Klíčová témata a synopse str. 5

II - FILM

1. Kontext str. 6
2. Režisér a jeho dílo str. 7
3. Film v kontextu díla str. 8
4. Inspirace str. 10
5. Svědectví o filmu str. 11

III - ANALÝZA

1. Rozdělení filmu na kapitoly str. 12
2. Filmové otázky str. 14
3. Analýza statického filmového obrazu:
chlapec se soškou ryby str. 17
4. Analýza záběru: dívka pozoruje
přijetí slavičky u císaře str. 18
5. Analýza scény: běžné ráno na
císařském dvoře str. 19

IV - SOUVISLOSTI

1. Odrazy obrazů: touha létat str. 21
2. Dialogy mezi filmy kolekce CinEd: *Císařův slavík*, *Duch úlu*, *Modrý tygr* a další str. 22
3. Přechody: umělecká a kulturní
tradice Evropy a Asie str. 25
4. Přijetí filmu str. 27

NÁPADY PRO PEDAGOGICKOU PRÁCI S FILMEM str. 29

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, která svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně 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 předpovídána 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 uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí vědomosti, 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, rozřadit 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.

Tyto výukové materiály připravila Asociace českých filmových klubů

Autoři: Tereza Czesany Dvořáková

Poděkování: Janu Trnkovi, Kláře Trnkové, PhDr. Zuzaně Ceplové, akad. mal. Heleně Trösterové, Heleně Trnkové, prof. JUDr. Petru Trösterovi, CSc., Matyášovi Trnkovi, doc. Filipu Suchomelovi, Martině a Kryštofovi Spiritovým, Evě Spilkové, Tomáši Žurkovi a Petrovi Hasanovi z Národního filmového archivu

Překlad z francouzštiny: Eva Spilková
Odborná redakce: Nathalie Bourgeoisová

Copyright: CinEd / Institut français 2018
Vydala: Asociace českých filmových klubů

PROČ DNES UVÁDĚT TENTO FILM?

Film *Císařův slavík* patří k důležitým příkladům evropského autorského filmu. Tento celovečerní animovaný film Jiřího Trnky náleží k uměleckým vrcholům jeho raného filmového období. Do poválečné filmové tvorby přinesl Trnka mnoho nového, až přelomového. Jako bytostný výtvarník a designer necítil potřebu odvozovat vizualitu svých filmů od zahraňičních vzorů a vnesl do filmového umění zcela vlastní a velmi svěbytnou estetiku. Jako dobrý řemeslník ze zkušeností z divadelní praxe dokázal do té doby nevídaným způsobem obohatit jazyk loutkového filmu – zajímavé jsou úhly a pohyby kamery v jednotlivých záběrech, kompozice mizanscény včetně osvětlení, ale také práce s rytmem a hudbou.

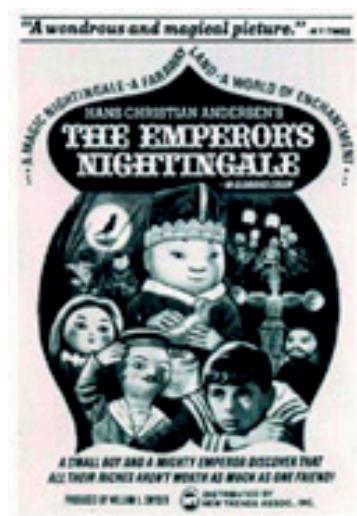
Význam Jiřího Trnky je klíčovým také pro české prostředí. Několik dnů po konci druhé světové války byl osloven mladými začínajícími tvůrci, aby pomohl zachránit studio animovaného filmu, a stal se tak na dvě desetky let nejdůležitějším českým režisérem animovaných filmů, který vychoval mnoho nástupců a ovlivnil minimálně dvě generace českých tvůrců kresleného i loutkového filmu. Ne náhodou se období vrcholu tvorby Jiřího Trnky kryje s dobou, které se říká Zlatý věk české loutkové animace, a jejími dalšími významnými představiteli jsou Karel Zeman, Hermína Týrlová nebo Břetislav Pojar. Estetický vliv tvorby Jiřího Trnky najdeme v českém animovaném, ale i hraném filmu dodnes, jak to dokládá snímek *Modrý tygr*, který je rovněž uváděn v kolekci CinEd.

Císařův slavík je volnou adaptací stejnojmenné slavné pohádky Hanse Christiana Andersena. Tento příběh zná celá Evropa a celý svět. Jiří Trnka spolu se svými spolupracovníky děj zarámoval do snu dítěte, což přineslo velkou svobodu v možnostech práce s konkrétními výtvarnými i příběhovými motivy. Film *Císařův slavík* nese důležité poselství spočívající v kritice přílišného omezování a odlidštění dětství – nahrazení autentických dětských prožitků umělými hrami s drahými hračkami, které jsou snáze kontrolovány dospělými – a toto ústřední téma je dnes možná aktuálnější než kdy dříve. *Císařův slavík* byl již v době svého vzniku úspěšně uveden do kin v mnoha zemích – ve Francii byl distribuován s komentářem Jeana Cocteua, v anglicky mluvené verzi četli hlasový doprovod slavný Boris Karloff.

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Původní název: Císařův slavík
Premiéra: 15. 4. 1949
Stopáž: 70 minut
Země původu: Československo

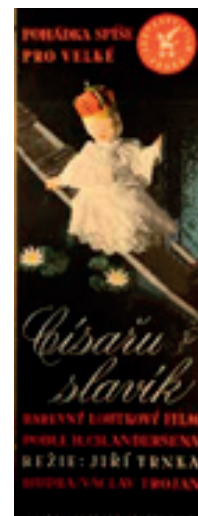
Režie: Jiří Trnka
Námět: literární pohádka Hans Christian Andersen Slavík (Nattergalen, první vydání 1843)
Scénář: Jiří Trnka, Jiří Brdečka
Výtvarník: Jiří Trnka
Výtvarná spolupráce: Milena Neubauerová, Karel Sobotka, František Braun, Erik Miloš Bülow, Josef Zdrůbecký, Jaroslav Zdrůbecký, Karel Mázel, Ludvík Hájek
Hudba: Václav Trojan
Animace: Bohuslav Šrámek, Břetislav Pojar, Jan Karpas, Zdeněk Hrabě, Stanislav Látal
 Hraná část: režie Miloš Makovec, kamera Ferdinand Pečenka, hrají: Jaromír Sobota (chlapec), Helena Patočková (dívka)
Výrobce: Československý státní film Praha – studio Loutkový film Praha
Práva: Národní filmový archiv



Americké plakáty



Francouzský plakát¹



Český plakát²

¹Plakát byl poskytnut ze sbírek La Cinémathèque de Toulouse. Děkujeme!

²Autorem tohoto plakátu je zesnulý výtvarník Karel Perman. Nevíme, zda plakát vznikl jako zaměstnanecké dílo, nebo nikoliv. Aktuální majitele autorských práv k dílu se bohužel přes veškeré vynaložené úsilí trvajících několik měsíců nepodařilo dohledat.

Přírodní /
mechanické

Realita / sen



Rekvizity
a fragmenty

Vzdálenost a hranice

Domácí /
exotické

KLÍČOVÁ TÉMATA

REALITA / SEN

Animovaný příběh císaře je rámován hraným příběhem a stává se snem nemocného dítěte. Nápad poskytl svobodu v budování světa císaře, a zároveň v komunikaci mezi světem chlapce a jeho snem. Jak je běžné u našich snů, dostaly se i na císařský dvůr předměty, situace a prostředí z chlapcova života. A sen ovlivnil zpětně i chlapcův svět. Slavík uzdravil malého císaře, horečný sen mohl skončit a chlapec se probudil zdravý a bohatší o prožitky, které mu pomohly překonat tlak okolí i vlastní strach a vydat se cestou za svobodným dětským dobrodružstvím.

PŘÍRODNÍ / MECHANICKÉ

Už Andersenova předloha může být interpretována jako metafora antagonismu přírodního a mechanického světa. Ve filmu je téma dále posíleno. Svět chlapcova domu i císařova paláce je světem plným umělých a mechanických prvků (hračky, jež simulují pohyby a zvuky, ale také piano, krajky, řezané květiny a upravené zahrady s cestičkami jsou jen honosnou nápodobou přirozeného světa a chybí jim lidskost). Nevznikají spontánně, ale z opakování a konvencí. Svět přírody je spojen s krajinou za plotem, s dívkou, se slavíkem a jeho zpěvem, a také s motivem vody. Důležitou roli hrají spojující prvky obou světů — okna a plot.

REKvizITY A FRAGMENTY

Obraz i zvuk zdůrazňují věci (rekvizity). Kamera snímá pokoj chlapce s důrazem na předměty a většina z nich bude hrát důležitou roli ve snu. Dospělí v hrané části úplně chybí — jsou zastoupeni fotografiemi starých žen opatrovnic na stěně (a možná i rodičů na hrobech), pohyby záclon, rukou a siluetou lékaře. Ve snu se hračky stávají postavami a také další loutky — císař a jeho dvůr — připomínají sériově vyráběné hračky s porcelánovými hlavami. Do světa čínského císařství se dostávají i další rekvizity v „lidské“ velikosti: krajky, dekory látek nebo trojpatrový servírovací stojan.

VZDÁLENOST A HRANICE

Svět před plotem má jasné kontury a hranice, svět za plotem není ohraničen. Vstup do něj (cesta za slavíkem) je dobrodružnou expedicí. Pozornost si zaslouží postavy vzduchoplavce a hvězdáře. Vzduchoplavec přilétá z neznáma a přináší zprávu o slavíkovi a později posílá slavíka mechanického. Hvězdář se stále dívá do dálky, o světě ale nic neví. Prostorovost je zdůrazněna kupříkladu pohyby postav rovně ke kameře a od ní. Interiéry jsou v loutkových scénách předěleny stále rozhrnovanými závěsy. Pastelové a černé pozadí loutkové části ale nemá větší hloubku a působí plošně.

DOMÁCÍ / EXOTICKÉ

Film se odehrává nejen v Číně, ale i v Evropě. Téma exotiky je zde hravě rozvíjeno pomocí našich stereotypů z historie asijské i evropské kultury. Evropský a asijský svět se prolínají. Chlapec je obklopen asijskými hračkami. Svět císaře působí na první dojem velmi asijsky, ve skutečnosti je ale plný cizokrajných prvků (vzduchoplavec, dívka, kočár, vesnická kapela, hřbitov, kaktusy na cestě za slavíkem atd.). Protiklad domova a ciziny je oslabován už proto, že svět domova není ani pro chlapce ani pro císaře světem bezpečí a pohodlí. Vítězí zájem o jiné a tolerance.

SYNOPSIS

Úzkostný a osamělý chlapec, který žije se starými opatrovnicemi (tetami?) ve velkém starém domě obklopený starými věcmi a hračkami, se na zahradě domu seznámí se zrzavou dívkou, která si hraje za plotem. K narozeninám chlapec dostane mechanickou hračku slavíka. Vzápětí ale hrdina onemocní, a v jeho snu se ocitáme v loutkovém světě — na dvoře čínského císaře, který také žije obklopen mechanickými hračkami.

Císaře navštěvuje evropský vzduchoplavec, jenž mu dárkuje knihu s kresbou neznámého ptáka — slavíka. Nikdo na dvoře ale neví, kde by slavík mohl žít. Pomůže až zrzavá dívka, která si hraje za plotem císařské zahrady. Odvede dvořany do přírody, k vodě a společně přinesou císaři slavíka. Slavík zpívá při západu slunce tak krásně, že císaře dokáže rozplakat a stane se císařovým favoritem.

K narozeninám ale císař dostane nového mechanického slavíka, který zpívá kdykoliv, a na živého ptáka na čas zapomene. Když mu živý pták začne chybět, slavík už je pryč. Císař onemocní a smrt už si zkouší jeho korunu. Přilétá ale slavík, který smrt odežene. Císař se probouzí do zdraví a hravosti. Také chlapec se uzdravuje a zbaven svých úzkostí utíká spolu s dívkou z domu se zahradou do přírody.

KONTEXT

LOUTKOVÝ FILM

Loutkový film jako speciální druh animovaného filmu, který rozpohybovává předměty — především speciálně vyrobené loutky — byl až do konce druhé světové války stále ve stádiu zrodu. Známé je pozoruhodné dílo polsko-litevsko-rusko-francouzského autora Ladislava Stareviče (též Wladyslaw Starewicz). Vedle jeho raných hmyzích fimů je nejslavnější *Román o lyšákovi* (*Le Roman de Renard*), který vznikl ve Francii na počátku 30. let. V USA oslnil diváky Willis O'Brien svými snímky *Ztracený svět* (*The Lost World*, 1925) nebo *King Kong* (1933), v nichž kombinoval herce a loutkovou animaci. Pro samotného Jiřího Trnku byl důležitou inspirací maďarsko-americký animátor Gyorgy (George) Pál, který pracoval s výtvarně stylizovanými loutkami.

V českých zemích se loutková animace začala rozvíjet v době německé okupace v malých filmových ateliérech ve Zlíně. Zde natočila režisérka Hermína Týrlová první český loutkový film *Ferda mravenec* (1944) a o rok později tu vznikl i kombinovaný snímek *Vánoční sen* (1945). Projekt původně realizovala Týrlová, ale po požáru ho dokončil mimo jiné mladý Karel Zeman. Oba dva tito tvůrci se stali po válce klasiky české loutkové animace.

FILM PATŘÍ LIDU

V květnu 1945 byl po několika letech ilegálních příprav zestátněn celý český filmový průmysl. Státní monopolizace na jednu stranu poskytla národní filmové tvorbě stabilitu a dostatek financí a umožnila systematickou podporu nekomerční tvorbě, na druhou stranu však velmi usnadnila kontrolu ze strany posilující komunistické moci a její cenzury. V období tzv. třetí republiky v letech 1945–48 panovala ve filmové tvorbě ještě poměrně svobodná atmosféra a vznikla celá řada zajímavých filmových projektů různých žánrů. Jiří Trnka měl obrovské štěstí na dobu, kdy k filmu přišel: získal díky zestátněnému filmu produkční stabilitu pro svou práci a dostatečně rychle si vydobyl i mezinárodní renomé, což mu umožnilo udržet si velkou míru autorské svobody i v 50. letech, kdy vrcholila komunistická diktatura.



Stylizovaná loutka ze série Puppetoon George Pála



Slavný *Román o lyšákovi* Vladislava Stareviče

AUTOR A JEHO DÍLO

Jiří Trnka patří mezi největší osobnosti světového animovaného filmu. V jeho osobě se ovšem sešlo více profesí a mnoho talentů. Především jeho loutkové celovečerní filmy jsou dodnes řazeny do seznamu nejzajímavějších animovaných děl. Trnka byl svěbytným umělcem s vlastním nepřehlédnutelným autorským stylem, velkým profesionálem, který se dokázal obklopit výbornými spolupracovníky, a bytostným experimentátorem. Během pouhých 20 let svého působení v českém filmu ovlivnil několik generací nejen českých filmařů.

OBDOBÍ PŘED FILMEM

Narodil se v roce 1912 v rodině klempíře a švadleny v průmyslové Plzni. Na gymnáziu byl jeho učitelem kreslení Josef Skupa—v této době ještě amatérský loutkář, který se v následujících letech stal světoznámý díky postavám Spejbla a Hurvínka. Talentovaný Trnka byl ještě v době studií přizván ke spolupráci se Skupovým divadelním souborem a vyráběl kulisy a loutky. Z důvodu hospodářské krize Trnka sice nemohl reálné gymnázium dokončit, s divadlem ale spolupracoval dále a Skupa jej podporoval.

Na konci 20. let odešel Trnka do Prahy a při studiu na Uměleckoprůmyslové škole si vydělával také kresbami do novin. Od 30. let až do své smrti se věnoval knižní ilustraci a příležitostně navrhoval hračky. V letech 1936–37 provozoval vlastní loutkové Dřevěné divadlo. Navrhoval dekorace pro další divadla a při této práci se seznámil se svým pozdějším spolupracovníkem, hudebním skladatelem Václavem Trojanem. Před tzv. totálním nasazením v německém průmyslu zachránila Trnku v roce 1944 spolupráce s českým filmovým průmyslem—navrhoval filmové kulisy. Vedle své zakázkové práce byl Trnka celoživotně činný jako volný výtvarný umělec—zejména malíř a sochař.

RADIKÁLNÍ VSTUP DO KINEMATOGRAFIE

Těsně po konci druhé světové války, ještě v květnu 1945, sepsala skupina českých zaměstnanců ateliérů animovaného filmu, který v Praze za války vedli Němci, žádost na začlenění do zestátněného filmového

průmyslu. Jako svého vedoucího navrhli respektovanou osobnost se zájmem o film—Jiřího Trnku. Trnka souhlasil a již v červnu 1945 se stal jejich uměleckým vedoucím. V životě výtvarníka nastala úplně nová etapa. Vzniklo studio kresleného filmu Bratři v triku a Trnka získal poprvé stabilní post, který mu umožnil věnovat se dlouhodobě a systematicky volné autorské tvorbě.

Jiří Trnka se svými spolupracovníky ještě v letech 1945–1946 dokončil 2 kreslené pohádky *Zasadil dědek řepu*, *Zvířátka a Petrovští* a 2 filmy pro dospělé publikum—kombinovaný *Dárek* a experimentální *Péřák a SS*, na kterém Trnka poprvé spolupracoval s Jiřím Brdečkou. Trnkovy filmy byly uvedeny na zahraničních festivalech, kde se setkaly s nadšenou reakcí a film *Zvířátka a Petrovští* obdržel Velkou cenu na MFF v Cannes. Z Trnky se stal mezinárodně uznávaný autor.

Koncem roku 1946 se Trnka rozhodl k dalšímu radikálnímu kroku: založil zcela nové Studio loutkového filmu, do kterého spolu se svými 21 spolupracovníky odešel. Do budoucna se věnoval především loutkovému filmu, i když příležitostně pracoval i s kresbou, statickým kresleným obrazem nebo ploškovou animací.

ETABLOVANÝ TVŮRCE LOUTKOVÝCH FILMŮ

O Vánocích 1947 měl premiéru první Trnkův celovečerní loutkový film—povídkový *Špalíček* inspirovaný lidovými motivy českého venkova. V následujících 12 letech natočil dalších 5 celovečerních loutkových adaptací: *Císařova slavička*, pohádku *Bajaja*, *Staré pověsti české*, v nichž ožívají české báje a mýty, adaptaci Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka* a shakespearovský *Sen noci svatojánské*. Pro každý z těchto filmů volí Trnka vlastní filmový jazyk i vizuální styl. Většina těchto i dalších, krátkých filmů získala ceny na významných mezinárodních festivalech. Od *Bajaji* se jeho loutky prodloužily a zvětšily. Komentář použil Trnka poprvé až ve *Starých pověstech českých*—do té doby jej úspěšně nahrazoval hudbou. Mezi herce, s nimiž v budoucnosti pravidelně spolupracoval, patřil Jan Werich. Jiří Trnka své filmy režíroval a většinou byl také jejich výtvarníkem.

Samotnou animaci však přenechával svým kolegům, například Stanislavu Látalovi a Břetislavu Pojarovi, kteří se posléze stali výbornými tvůrci animovaných filmů.

Pro Trnkovu tvorbu je charakteristická žánrová pestrost—vedle baladické pohádky, historického dramatu nebo romantické komedie dokázal natočit satiru nebo třeba parodii na western (*Árie prerie*). Poslední krátkometrážní Trnkovy filmy často nesou silný morální apel. *Kybernetická babička* se částečně vrací k tématu kritiky technické simulace z *Císařova slavičky*. Poslední *Ruka*, která je metaforou umělce strádajícího pod tlakem totalitní moci, byla v 70. a 80. letech v Československu zakázána. Jiří Trnka zemřel několik měsíců po okupaci země vojsky Varšavského paktu v prosinci 1969.



Jiří Trnka při práci na *Císařově slavičce*.³

³Za laskavé poskytnutí fotografie z příprav filmu *Císařův slávek* děkujeme Národnímu filmovému archivu v Praze.

FILM V KONTEXTU DÍLA

FASCINACE ANDERSENEM

Ilustrátorské tvorbě se Jiří Trnka věnoval většinu profesního života. Svými ilustracemi doprovodil desítky knih, od lidových pohádek, přes knihy pro děti i dospělé z pera nejznámějších českých soudobých spisovatelů (mj. Františka Hrubína, Vladimíra Holana, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Jana Wericha), ale také látky zahraniční—orientální pohádky i Pohádky bratří Grimmů. Stejně jako pro každý film, také pro každou sérii ilustrací hledal Trnka specifický styl, který by odpovídal nejen duchu literárního díla, ale také jazyku. Literatura byla pro Jiřího Trnku nepochybně velmi důležitým inspiračním zdrojem—také on sám napsal knihu, odvážnou experimentální pohádku *Zahrada*, která se ale stala kultovním dílem, ke kterému se dodnes vrací dospělí i děti.

Ilustrace ke knize pohádek Hanse Christiana Andersena vznikly 8 let po dokončení filmu. Jsou zřejmým tvůrčím pokračováním Trnkova dialogu s Andersenovým světem, který ho podle mnoha svědectví dlouhodobě fascinoval. Trnka, který si velmi vážil stylizace, nacházel v Andersenovi svobodný metaforický prostor, který dokázal dále posunout. Trnka se odpoutal ve svých obrazech od výjevů z děje pohádek a uplatnil výrazněji právě metaforu. V ilustracích se vrátil k některým motivům z filmů—obrazy zasadil do 19. století, tedy Andersenovy éry a v obrazech najdeme opět krajky, bohaté textilie nebo výrazné „rekvizity“.

Barevná ilustrace přímo k pohádce *Císařův slavík* navazuje na filmovou scénu se smrtí. Císař je opět malý chlapec se stylizovanou, kulatou hlavou, ve výjevu najdeme rozbitého mechanického slavíka, krajky, okno, plot, růži, textilie, středověkou korunu i boty schované pod postelí. Postava smrtky má v knize—v duchu Andersenovy poetiky—mnohem rozvolněnější, výtvarnější figuraci. Barevná kompozice je mimo jiné postavena na pastelových tónech, které přecházejí v diagonále z chladných do teplých. Na rozdíl od filmové scény je tento výjev prosvětlený. I zde ale prostor za oknem zůstává plochý a abstraktní.

MÍSTO NATÁČENÍ

Hrané scény filmu *Císařův slavík* se natáčely v barokní usedlosti Turbová v Praze-Košších. Specifická atmosféra domu s velkou zahradou oslovila Jiřího Trnku natolik, že zde v letech 1939 až 1958 bydlel a také tu pracoval ve svém ateliéru. Dům a zahrada byly pro Trnku inspirací ve více dílech—vedle *Císařova slavíka* to byla především kniha *Zahrada*. V obou dílech hraje velkou roli plot či zeď oddělující „normální“ svět vně od „jiného“ světa uvnitř, a také přírodní vegetace v rozlehlé zahradě, která se stala místem naplnění dětských dobrodružství.



Trnkova ilustrace *Císařova slavíka* (1957)⁴

⁴Ilustrace je otištěna s laskavým svolením dědiců Jiřího Trnky. Děkujeme Janu Trnkovi, Kláře Trnkové, Zuzaně Ceplové, Heleně Trösterové a Heleně Trnkové.

TECHNOLOGIE

Trnkovy loutkové filmy včetně *Císařova slavíka* jsou natáčeny klasickou pookénkovou (stop-motion) animací. Základem této velmi pracné metody je fázový pohyb loutky, která byla vytvořena (většinou ve více verzích) přímo pro konkrétní film. Základem loutky byla speciální kovová konstrukce, která umožnila všechny potřebné pohyby a jejich velmi přesné zastavení v konkrétní fázi pohybu. Těla loutek byla odlévána ve formách většinou z latexu. Loutka se snímala kamerou v nasvícené dekoraci po jednotlivých okénkách filmu. Animátor měl za cíl pohyb vést tak, aby dokázal s větší či menší mírou realismu nebo stylizace vytvořit plynulý pohyb v konkrétním časovém úseku.

Většina tvůrců před Trnkou pracovala s antropomorfizovanými figurami loutek. Trnka postupoval jinak—se zkušeností designera hraček pracoval nejprve s loutkou velmi stylizovanou a zjednodušenou. To se týká mimo jiné filmu *Císařův slávek*, kde výtvarná stylizace dosahuje jistého vrcholu. Teprve po několika filmech přešel k realističtější dlouhé loutce. Důvodem pravděpodobně nebyl strach z technických obtíží ve vedení delší loutky, ale potřeba získání dostatečné zkušenosti pro přenos vizuální stylizace i na realističtější figuraci.

Mistrovství Trnkových filmů nesouvisí ovšem jen s dokonalým zvládnutím animace loutek a s originálním vizuálním stylem filmu, ale také s bravurním propojením do detailů promyšlené mizanscény s pohyby kamery, rytmu filmu a také v komunikaci obrazu a hudby (viz kapitola **Filmové otázky**).

Císařův slávek se natáčel na materiál Agfacolor, vyráběný ve východním Německu, který měl výrazně odlišné vlastnosti než třeba Kodak. Barvy filmů natáčených na Agfu mají tlumenější teplé tóny. Používaný filmový materiál byl v této době bohužel poměrně nekvalitní, měl nízké rozlišení a také nevyrovnanou (pulsování) barevnost i citlivost. Tyto limity materiálu způsobují nestabilitu obrazu, které si asi nejvíce všimneme v barevných skocích mezi některými záběry.

UVEDENÍ FILMU

Film *Císařův slávek* byl uveden s úspěchem nejen v Československu, ale také v zahraničí. V některých zemích—například ve Francii nebo ve Spojených státech amerických, byl promítán s doplňujícím komentářem, který se v původní české verzi filmu, která je uvedena v rámci projektu CinEd, nevyskytuje. Ve francouzské verzi byl autorem komentáře slavný básník, výtvarník a režisér Jean Cocteau. Pro americkou verzi napsal text americký autor dětských knih a básník Phyllis McGinley a komentář namluvil populární herec Boris Karloff.

Film získal řadu ocenění, mimo jiné národní cenu za rok 1949, Meliésovou cenu (Francie 1950), Cenu francouzských filmových kritiků (1951) a cenu za nejlepší film na MFF v Locarnu (1955).



Kovová kostra loutky z filmu Jiřího Trnky

PROPOJENÍ

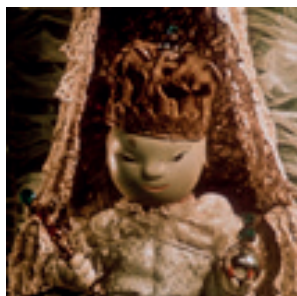
Ve spojení s filmem *Císařův slavík* nalezneme mnoho motivů a postupů, které můžeme spojit s dalšími filmy či kulturními kontexty. Uvádíme několik příkladů.

Král jako dítě

1—*Císařův slavík* (1949, r. Jiří Trnka)

2—Pražské jezulátko—slavná pražská soška z kostela Panny Marie Vítězné, jeden z evidentních inspiračních zdrojů pro postavu Trnkova malého císaře

3—Poslední čínský císař Pchu-i—fotografie z počátku 10. let 20. století. Můžeme se oprávněně domnívat, že i postava posledního čínského císaře-dítěte byla významnou přímou Trnkovou inspirací.



1



2



3

Hračky, z nichž se staly animované postavy

Hračky jako předměty animace se objevují všude na světě od počátků loutkové animace. Ve druhé polovině 40. let v Československu vzniklo hned několik filmů, v nichž byly animovány hračky. Velmi úspěšně jsou využívány i v inovativnějších produktech současné filmové popkultury.

4—*Dreams of Toyland* (1908, r. Arthur Melbourne Cooper, VB) - hračky se rozpohybovaly ve snu malého chlapce ve filmu průkopníka britské animace.

5—*Ukolébavka* (1947, r. Hermína Týrlová, ČSR)—český animovaný film kombinuje hrané scény s animací hračky—panáčka, který uspává batole.

6—*Císařův slavík* (1949, r. Jiří Trnka, ČSR)—panáček s činely přechází z chlapcova pokoje do jeho snu.

7—*LEGO® příběh 2* (*The Lego Movie 2*, 2019, r. Mike Mitchell, USA—Dánsko—Austrálie)—svět hrajících si dětí tvoří podobně jako v Trnkově filmu rámec příběhu.



4



5



6



7

Trnka inspirující

8—*Můj strýček* (*Mon Oncle*, 1958, r. Jacques Tati)—propojení s Trnkovým filmem najdeme nejen v ději a poselství, ale i v některých motivech filmu.

9—*Císařův slavík* (1949, r. Jiří Trnka)—ryba jako dekorace

10—*Císařův slavík* (1949, r. Jiří Trnka)—ryba jako fontána

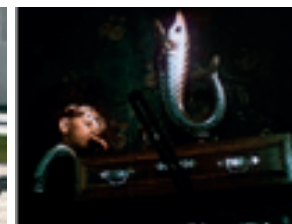
11—*Kybernetická babička* (1962, r. Jiří Trnka)—Trnka se vrátil k varování před technizovaným světem a na plátno vrátil i zrzavou dívku.

12—*Císařův slavík* (1949, r. Jiří Trnka)—zrzavá dívka v hrané části

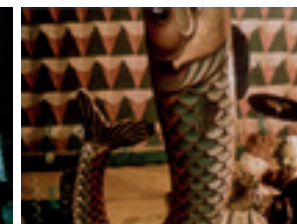
13—*Císařův slavík* (1949, r. Jiří Trnka)—zrzavá dívka jako loutka



8



9



10



11



12



13

SVĚDECTVÍ O FILMU

ROZHOVOR SE SPOLUSCENÁRISTOU FILMU JIŘÍM BRDEČKOU⁵

V loutkovém filmu mě požádal Trnka o přímou spolupráci, když chystal Slavíka. Byla tu jedna zajímavá okolnost: věděl, co chce říci, co znamená slavík živý a umělý, ale neznal ještě jeho výtvarnou formu, tu tehdy ještě neměl. Začali jsme pracovat na literárním scénáři, který předpokládal Čínu v jiné podobě, než v jaké se nakonec objevila. Byla to Čína v jakémisi féerickém provedení. Ve filmu je Čína intimní, hračkovitá, je to Čína v dětském pokoji, to mu dává formu. Jenže to nám tehdy ještě nebylo jasné, takže původní verze vycházela z obrazu exotičtějšího, méně intimního. Představa výtvarného řešení se spíš blížila k Trnkovým ilustracím Karavany. Tenkrát Trnka často mluvil o Andersenovi-výtvarníkovi, on totiž opravdu stříhal například pro děti siluety, rozkládací obrázky.

Trnka se zmiňoval o obraze voskových labutí plujících po zrcadle – vypadalo to zdánlivě velice okrajově, jenže to okrajové vůbec nebylo. Byli jsme totiž se scénářem už dost daleko, vymysleli jsme efektní věci, ale Trnka se pořád cítil jaksi nesvůj, jako v malých botách. A jednoho dne to rozbil: to je ono, musíme vyjít z Andersena výtvarníka, a na jednu to bylo zřejmé – musí to být Čína odvozená z hraček dětského pokoje.

Trnkův postup byl vůbec takový: snažil se nejdřív najít styl vycházející ne z kostýmní stránky pohádky, ale z ducha námětu, odtud se odpichoval k další práci. Byl „půntlich“ na stylovost. I jako divák hraných filmů uměl přesně odhadnout, kde třeba i sama o sobě dobrá scéna vybočuje ze stylu. [...]

Bylo mi hned zpočátku po krátké spolupráci jasné, že se musím rozpustit jako cukr v čaji – v jeho, Trnkově způsobu myšlení – spolupracovat s ním jako odrazná deska jeho myšlení. Není to nic hanlivého, také jsem to tak nebral, mých nápadů bylo ve filmu dost, ale musely to být nápady ve stylu Trnkova myšlení. To se opakovalo vždy, když sem s ním dělal – musel jsem zahodit svůj vlastní pohled a koukat jeho očima.

FILMOGRAFIE (VÝBĚR):

Zasadil dědek řepu (1945)
Zvířátka a Petrovští (1946)
Špalíček (1947)
Pérák a SS (1946)
Dárek (1946)
Román s basou (1949)
Árie prerie (1949)
Císařův slavík (1949)

Bajaja (1950)
O zlaté rybce (1951)
Veselý cirkus (1951)
Staré pověsti české (1953)
Dva mrazíci (1954)
Osudy dobrého vojáka Švejka (1955)
Proč UNESCO? (1958)
Sen noci svatojánské (1959)
Kybernetická babička (1962)
Ruka (1965)

ROZHOVOR S HUDEBNÍM SKLADATELEM VÁCLAVEM TROJANEM⁷

Loutka většinou nesnese běžné realistické zvuky. Dělalí jsme si totiž i zvuky, a i tam jsme naráželi na tyhle problémy. Nestačila nám ani diskotéka filmových zvuků, ani jiné nástroje, nenacházeli jsme tam, co jsme potřebovali. A tak jsem si zvuky v potřebné stylizaci nakonec dělali sami. Například v Císařově slavíku, ve scénách oslav na zámku, kde jsou zvuky ohňostroje, jásotu, střelby, zvonů... Hledat zvuky, to byla rozkoš: poslali jsme orchestr pryč, zůstal s námi jen bubeník a ve třech jsme s Trnkou zkoušeli všechny možné kombinace. Když se to dařilo, měli jsme z toho radost jako kluci – a musím říci, že při hledání zvuků jsme měli dost štěstí.

... V Císařově slavíku byly proti Špalíčku nové, citově zajímavé a složité polohy. Tam už dostává hudba jiný ráz: opouští lidovou píseň a stává se mluvčím postav, přejímá fakticky funkci „dialogu“. V souvislosti s tím je přirozeně používána v různých významech: někde předjímá scénu, jinde ji dokresluje, jinde zase je vyjádřením vzpomínky. Tahle „vzpomínkovost“ byla ve Slavíkovi hodně důležitá. Pro vysvětlení alespoň jeden příklad z mnoha – moment, kde císař si je vědom, že slavíkovi ublížil, a slavík už je pryč, císař na něj začne vzpomínat. Tady už má motiv slavíka jiný ráz, místo houslí se ozve violoncello, hudba vyjadřuje vnitřní tep císaře, není už zpěvem slavíka. [...]

Když mluvím o Trnkovi a naší vzájemné spolupráci, musím se ovšem ještě zmínit o profesoru Kühnovi.⁸ Trnka mu byl zpočátku cizí, on jemu taky, pak si na sebe zvykli a měli se moc rádi. Když jsme za Kühnem přišli a vyložili mu, co bychom potřebovali od dětí, prohlásil, že jsme blázní. „Vy jste lupiči, co s těma dětma chcete,“ rozčiloval se, ale pak se přesně trefil. My jsme říkali, že je to pěkný, ale pan Kühn se zase rozčilil: „Nic není pěkný, budete mi něco povídat, nerozumíte tomu, já vám ukážu, jak to má být,“ a dotáhl všechno do absolutní dokonalosti. To bylo veliké štěstí, že jsme ho měli, s nikým jiným by to nešlo. Děti nám dělaly i zvuky. [...] A Trnka to s dětmi ohromně uměl, dovedl se jim přiblížit, stal se jedním z nich a děti se s ním vždy bavily a smály. Prostě s Trnkou byla vždycky takové osluněná a radostná práce.

⁵Miloš Fiala: O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. *Film a doba* 1970, č. 8, s. 270–271.

⁶Jedná se o knihu pohádek Wilhelma Haufa Kavarana; kniha vyšla s Trnkovými ilustracemi v roce 1941.

⁷Miloš Fiala: O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. *Film a doba* 1970, č. 8, s. 266–269.

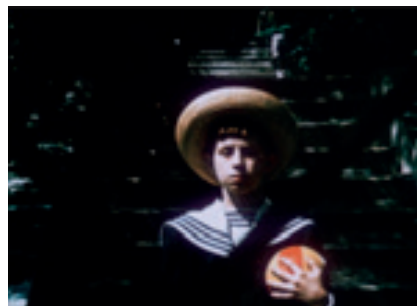
⁸Prof. Jan Kühn byl zakladatelem a dlouholetým vedoucím jednoho z nejvýznamnějších českých dětských pěveckých sborů [pozn. autorky pedagogického materiálu].

ROZDĚLENÍ FILMU NA KAPITOLY

Poznámka: Kapitoly neodpovídají dělení na scény, většina kapitol obsahuje několik scén.



1 — Titulky se záběry na hračky (0:00).



2 — Začátek hrané části: Chlapec žijící ve starém domě se zahradou potkává dívku za plotem a pokouší se o hru (3:35).



3 — Chlapec slaví narozeniny a dostává mechanickou hračku slavíka (6:45).



4 — Chlapec onemocní a propadá se do horečnatého snu (9:10).



5 — Loutková část začíná: Rybář na loďce poslouchá zpěv slavíka (12:50).



6 — Běžné ráno na císařském dvoře, císař vstává a hraje si se svými mechanickými hračkami (14:20).



7 — Návštěva vzduchoplavce na císařském dvoře (23:35).



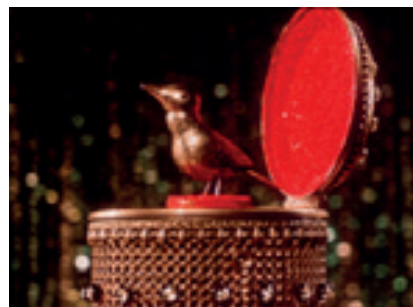
8 — Hledání slavíka a výprava za ním (26:20).



9 — Oslavování slavíka na císařském dvoře. Zpěv slavíka způsobí císařův pláč (36:55).



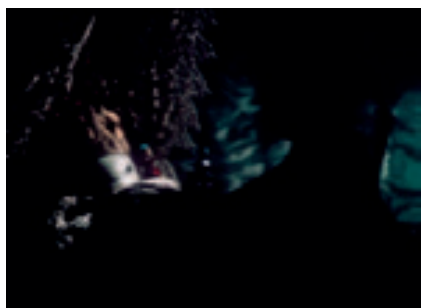
10 — Slavík je důležitým obyvatelem císařského dvora (42:40).



11 — Oslava císařových narozenin a úspěch mechanického slavíka. Živý slavík opouští dvůr. (45:10).



12 — Císař se rozpomíná na živého slavíka a stýská se mu po něm (53:30).



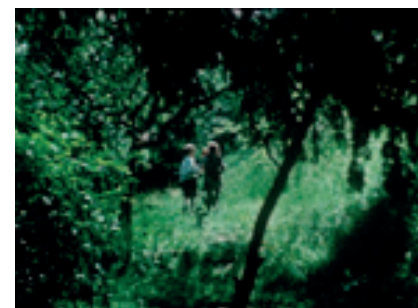
13 — Císařova nemoc a horečnatý sen ve snu. Slavík zahání smrt svým zpěvem (57:30).



14 — Smrt prochází hřbitovem (01:02:50).



15 — Uzdravený císař si užívá své ráno (01:06:05).



16 — Hraná část: uzdravený chlapec utíká s dívkou ze zahrady do přírody (01:08:10).

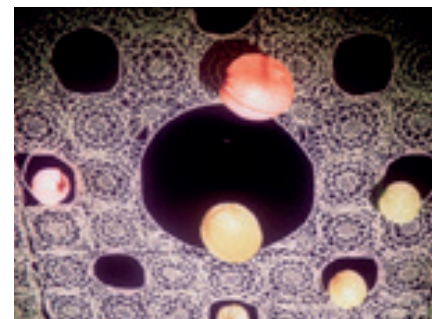
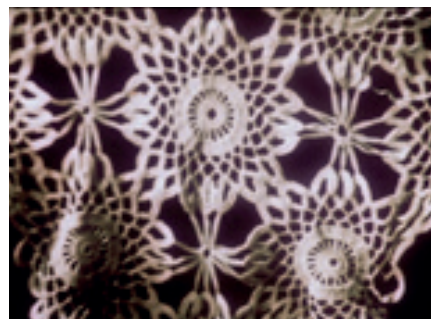
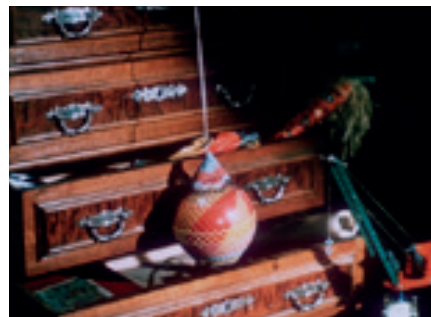
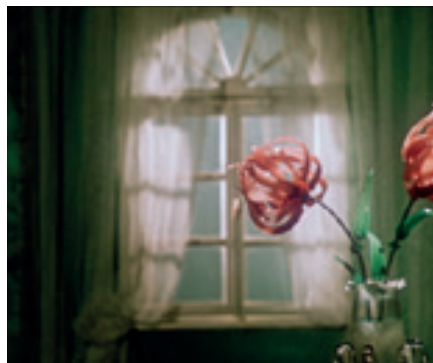
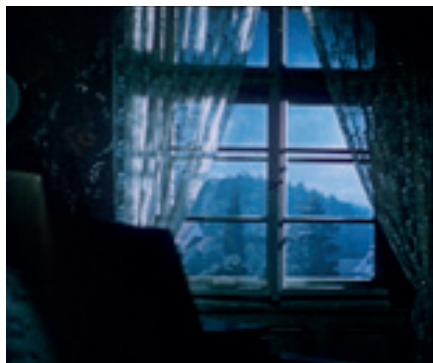
FILMOVÉ OTÁZKY

PŘÍBĚH V PŘÍBĚHU

V *Císařově slávku* je příběh mladého císaře rámován příběhem chlapce. Je inspirován každodenností chlapcova života a také jeho Andersenovou knihou, kterou má v pokoji. Snový příběh ovšem mění pravidla: filmový styl, žánr (dětský film se stává pohádkou) i druh filmu (hraný film je nahrazen animovaným). Sen je ale zároveň procesem v chlapcově mysli – zážitek, který má na vliv na jeho život, což se projeví útekem do přírody na konci filmu. *Císařova slávka* by bylo možné bohatě naratologicky analyzovat, protože je skvělým příkladem záměrného tvůrčího nesouladu mezi fabulí (tedy souhrnem událostí v ději filmu) a syžetem (tj. způsobem, jakým jsou v dějová témata uspořádána). Cílem tohoto textu ale není zabývat se detaily akademické analýzy.

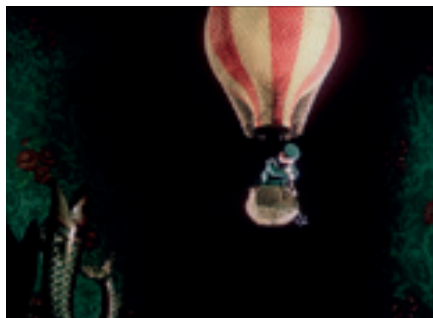
Sen nebo třeba retrospektiva jsou běžné vyprávěcí postupy, s nimiž se setkáme v mnoha dílech světové literatury a filmu. V tradici autorského filmu se již od 50. let hranice mezi snem, představou a realitou hrdinova světa často stírá a divák je nejasností některých scén záměrně zneklidňován. Tvůrci zkouší prostupovat mezi jednotlivými vrstvami příběhu v motivech a v paralelách. Tak jako do našich skutečných snů vstupují střípky z našich životů, tak i předměty z chlapcova světa, jeho hračky, krajky a dekorativní předměty z jeho pokoje vstupují do jeho snu v nových rolích. Z hraček, dýmků nebo sošky se stávají postavy a důležité součásti vybavení císařského paláce; krajky, dekorativní talíře na ovoce, textile i koberce (svými vzory příliš velké do prostředí loutek) spoluvytváří palácový prostor (viz též **Analýza sekvence**). Jak je zjevné z kapitoly **Propojení, Odrazy obrazů** nebo **Přechody**, Trnka s odkazy v *Císařově slávku* pracuje velmi systematicky i v komunikaci mimo samotný film. Do filmu vkládá motivy ze svých ilustrací, konkrétní inspirace z asijského umění, české kulturní tradice nebo designu (keramiky, hraček atd.).

Příklady přenesených motivů z hrané do animované části filmu:



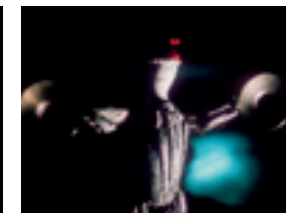
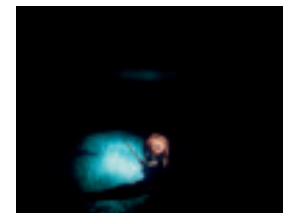
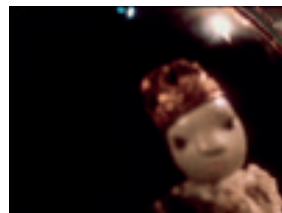
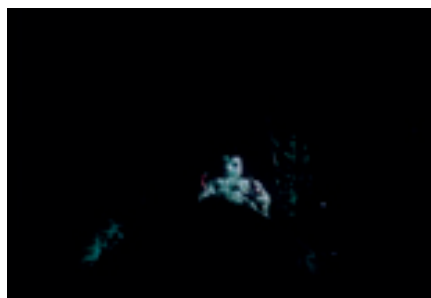
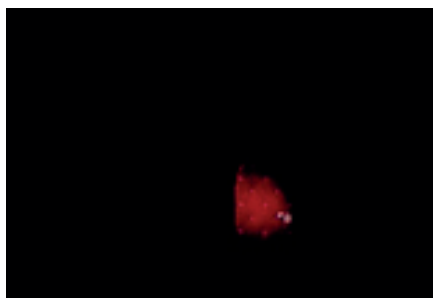
Při druhém a dalším sledování filmu si uvědomíme, že sen a skutečnost nejsou ani na úrovni syžetu tak výrazně oddělené, jak se nám může na první pohled zdát. Několikrát se vracíme v krátkých záběrech z dálného východu do chlapcova pokoje. Například v záběru, který těsně předchází císařovu onemocnění, si můžeme všimnout, že loutka císaře se pohybuje v chlapcově pokoji a pohybuje se po koberci směrem pod křeslo. Kamera mění pohyb a blíží se k chlapcovu míči, na který usedá noční můra smrtihlav – předzvěst smrti. Můra je velmi velká, na chlapcův i císařův svět. (0:57:30–0:57:50).

Příklady přenesených motivů z hrané do animované části filmu:



Jiří Trnka využil vyprávěcího postupu „příběhu v příběhu“ v minimálně třech rovinách a posílil ho na jeden z nejpodstatnějších tvůrčích postupů v tomto filmu. Film *Císařův slávek* můžeme zároveň vnímat jako síť souvislostí a odkazů. Nemusí být naším cílem všechny najít a popsat, ale můžeme na nich cvičit svou pozornost, anebo si s nimi velmi dobře hrát (viz kapitola **Pedagogické aktivity**). Princip „příběhu v příběhu“ je ve filmu nejintenzivnější v sekvenci s nemocným císařem (kapitola 13). Nejsme si jisti, zda se pasáž s postavou smrti odehrává v císařově světě nebo v jeho snu, tvůrci ji ale využívají k dalšímu posílení snového charakteru filmu. Chlapcův horečnatý sen přinesl autorům velké množství svobody, která byla využita k ústupu od iluzivnosti loutkového světa směrem k jeho silné stylizaci. Vidiny nemocného císaře otevřely prostor pro další úroveň stylizace. Scéna císařových vidin spojených s příchodem smrti je velmi tmavá, svícení a celé pojetí je expresivní. Záběry přibližujících se dveří a přibližující se protipohled na císaře v posteli vyvolávají pocit napětí a strachu diváka o císaře. Opakující se záběry s dívkou na loďce, před kterou přeletí panáček s činely, melodie pohřebního průvodu a tlukot srdce, a následné hudební finále — to vše můžeme označit za čistě experimentální a interpretačně otevřenou část filmu (0:59:20–1:00:50).

Temná a expresivní nálada císařova „snu“:



PROTIKLADY

Jedním z hlavních poselství filmu *Císařův slávek* je apel za svobodné dětství a výchovu dítěte v autentickém a přirozeném prostředí. Trnka filmovými prostředky zdůrazňuje protiklady: mezi světem umělého a světem přirozeného, přírodního a mechanického, starého a mladého, domácího a exotického, žitého a sněného...

Umělý, nepřirozený svět je ohraničen budovou a zahradou s plotem. Klade se v něm velký důraz na pravidla — etiku, opakující se rituály (viz též **Analýza sekvence**), jejichž překročení (v zahradě se nesmí chodit po trávniku apod.) je nemyslitelné. Důležitá je ale také honosnost a krása (drahé hračky, bohaté interiéry, oblečení dokládající status jeho nositele). V centru prostoru stojí budova, ve které jsou všechny tyto principy ještě posíleny. Postavy se často pohybují v rovných vertikálách, někdy i přímo ke kameře (chlapec sbíhající ze schodů, císař procházející palácem). Výraznou roli v chlapcově domě i císařském paláci hrají místa, kterými se lze dostat do otevřenějšího prostoru — především okna, dveře a závěsy a okolí plotů.

Naopak prostor za plotem je definován jako přírodní a pravidla umělého světa tu neplatí. Je charakterizován nekultivovanou přírodou, obyčejnými lidmi (dívka, rybář), zvířaty (ryby, slávik...) a vodní hladinou, ale také surreálním nedodržením logiky, diváckého očekávání a výtvarného stylu. (Co dělají kaktusy v čínské krajině? Co si myslet o jazzovém sólu žáby s červeným cylindrem?). Horečnatý sen umožnil Trnkovi mnoho podobných drobných, někdy velmi humorných porušení pravidel zachování jednoty a místa děje. Nejvýrazněji si změny všimneme v sekvenci odchodu smrti z paláce. Smrt prochází kamennou zdí, kolem hrobů a mizí na horizontu údolí posetého dalšími náhrobky. Prostředí je zde stylizováno mnohem realističtěji než v jiných loutkových scénách a jednoznačně odkazuje do středoevropské venkovské krajiny. Smrt v několika dojemných záběrech podržených tklivou hudbou prochází kolem hrobů a zalévá je. Vedle hrobu, který by mohl (nejsme si ale jisti) být chlapcovy matky, vyrůstá hrob možného chlapcova otce. K soše děvčátka na jiném náhrobním kameni dorůstá nečekaně socha psa. Pouť smrti mezi vzdálenějšími náhrobky táhnoucími se krajinou můžeme interpretovat například jako odkaz na hrůzy války a každodenní boj o smíření se smrtí našich blízkých. Tato scéna stylem ani asociacemi vůbec nezapadá do zbytku filmu (víme však, že film byl natočen velmi krátce po konci 2. světové války). Tvoří další příběh v příběhu — další odkaz vně hlavní děj — kterých je ve filmu více (například náhrobek krále nebo postava opičáka — viz kapitola **Přechody**).

Surreálné porušení diváckých očekávání



Hlavní konflikt filmu, který proti sobě klade živého slavíka a jeho mechanickou nápodobu, je ve filmu rozvinut v obecnějším konfliktu mezi přirozeným a mechanickým. Chlapec i císař jsou obklopeni hračkami, které napodobují reálný svět — osoby, zvířata, zvuky. Pohyb a případně zvuk, který vydává slavík, kývající se soška, metronom a klavír, labuť na fontáně, panáček s činely atd. se ale od reálných liší — jsou strojové (zatím mechanické, bez elektroniky a digitální technologie), pravidelné, opakují se a není možné je pozměnit. Protože se vně díváme očima chlapce a jeho alter ega císaře, prvky ze světa za plotem spojuje jejich nepřehlednost a nečitelnost. Neznáme jejich pravidla. Stejně jako v Andersenově knize, i zde mají postavy spojené s prostorem vně neodůvodněný, obecně humanistický zájem o hrdinu uvnitř. Dívka pozoruje dům a palác a má o chlapce a císaře strach, možná ho i lituje. Slavík se dobrovolně uchýlí do služeb císaře a slouží mu. Trnka ve scénách slavíkova zpěvu zdůrazňuje jemností animace, způsobem snímání loutky (často v siluetě či ve velkém celku a s jemnou neostrostí, záběry jsou tónovány do jedné barvy) křehkost a pomíjivou krásu zvířete. Oproti tomu je mechanický slavík snímán v ostrém, barevném detailu a s dobrým nasvícením — na jeho existenci není nic tajuplného a neuchopitelného.

Způsob zobrazení živého a umělého slavíka:



HUDBA V CÍSAŘOVĚ SLAVÍKOVĚ

Film *Císařův slavík* záměrně nepracuje s mluveným slovem — dialogy ani komentářem. Téměř nepracuje ani s běžnými ruchy, jak je slýcháme v jiných filmech. Všechny funkce zvuku jsou vysoce stylizované a jsou koncentrovány do hudby, jejímž autorem je významný český hudební skladatel 20. století Václav Trojan. Trojan patřil, podobně jako režisér Jiří Trnka, k velmi všestranným tvůrcům, který se dokázal pohybovat mezi klasickou hudbou, lidovými inspiracemi i — jak naznačuje humorná postava žáby ve filmu (její kvákání vzniká trombónem s dusítkem) — také jazzem. Pro Trojanovu tvorbu je typická bravurní práce s dramatickostí.

Trojan v *Císařově slavíku* prokázal obrovský cit pro instrumentaci — práce s nástroji a jejich barvami je velmi pečlivá a detailní. Složení symfonického orchestru je rozšířeno o méně obvyklé nástroje (např. o pilu, která rozeznívá rybí fontánu nebo mandolínu). Také některé kompoziční postupy, které zde skladatel používá, nejsou zcela běžné (rozladění některých melodií, deformace dětského zpěvu, úder paličkou do strun klavíru). Hudební složka je dynamická a často mění styl, gradaci, tempo a především atmosféru. Autor dokáže během krátkého úseku vyvolat pocit úzkosti, romantiky i humoru. Na rozdíl od hraných filmů se zde pracuje s hudbou velmi explicitně a popisně — hudba komentuje děj do nejmenších detailů včetně pohybů hlavy apod..

Také v hudební složce můžeme nalézt téma protivenství mechanického a přirozeného zvuku. Opakující se jednoduchá melodie „hracího stroju“ nebo dětská hra na klavír za doprovodu otravného metronomu jsou hudební témata spojená s chlapcem. V císařově světě plní podobnou roli nepřívětivých hudebních témat výrazně repetitivní melodie drnkacích nástrojů (melodie mechanického slavíka), ale také činely a další druhy bicích samozvucných nástrojů. Protikladem je táhlé, něžné a v extrémních výškách vibrující sólo houslí (zpěv slavíka), ale také třeba „obyčejná“ foukací harmonika (rybáře nebo pošťáka). Rozdíl mezi evropskou a orientální hudbou se Václav Trojan věnuje v náznacích. Zůstává v prostoru evropské hudby, ale někdy například využívá harmonicko-melodické kompoziční postupy, které máme spojeny s orientální kulturou (pentatoniku aj.).

Hudba z *Císařova slavíka* je dodnes v Čechách velmi populární, především ve formě orchestrální suity, která se často objevuje na koncertech pro děti a mládež.

ANALÝZA STATICKÉHO FILMOVÉHO OBRAZU:

CHLAPEC SE SOŠKOU RYBY (KAPITOLA 3 — 0:08:56)

Kontext

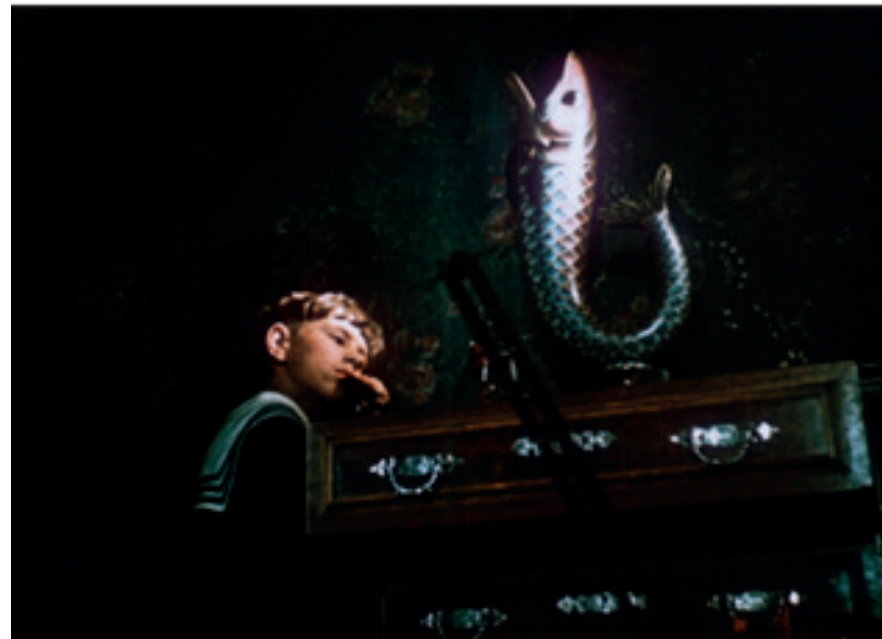
Chlapec se vrací ze zahrady, kde se pokoušel hrát si s dívkou. Slaví desáté narozeniny: dostává dort, bonboniéru a slávka v kleci na klíček. Narozeniny jako by slavil sám, nikde nevidíme žádné další obyvatele domácnosti. Kamera zabere několik zátiší chlapcova pokoje. Dívka před domem čeká, ale pak odchází. Když se konečně chlapec probere ze zaujetí novou hračkou, podívá se z okna a hledá dívku. Venku se stmívá, my vidíme několik statických záběrů, v nichž chlapec s přibývajícím večerem ztrácí energii a nakonec onemocní.

Popis

Obraz nás na první pohled překvapí svou vysokou estetickou hodnotou. Výjev je pečlivě naaranžován jako barokní zátiší v šerosvitu. Vnímáme, že světlo do interiéru dopadá zprava nahoře směrem doleva dolů (tedy nikoliv tak, jak bychom asi realisticky předpokládali—okno by mělo být trochu níže). Směr světla určuje základní kompozici obrazu. Dominantními prvky, které vystupují ze tmy, jsou vlevo nahoře dekorativní soška ryby a vpravo níže osvětlená hlava chlapce opřené o ruku. V obraze dále rozlišíme chlapcovu námořnickou (vzduchoplaveckou) halenku, příborník, o který se chlapec opírá a na kterém stojí soška, a možná i tapety na stěně. Zajímavé je rozložení dominantních prvků v obraze—nejedná se sice o přesný zlatý řez, přesto osvětlené předměty obraz rozdělují na šířku i na výšku na třetiny. Kamera je umístěna nízko, dost možná jen půl metru nad zemí, a scénu sleduje z podhledu. Obraz není proostřený. Ryba je v popředí ostřejší, osvětlenější a působí velmi mohutně. Chlapcova hlava v pozadí vypadá díky svému sklonu a menšímu zaostření velmi subtilně a zranitelně. Vzhledem k barevným nevyváženostem dochovaného filmového materiálu je těžké hodnotit intence práce s barvami. V dochované verzi je klíčovým tónem obrazu černá a barevné spektrum se omezuje na několik málo barev, především na hnědou a okrovou, částečně také na modrou a červenou.

Melancholie

Přichází večer a chlapec je velmi unavený. Jako diváci zatím nevíme, že za chvíli onemocní. Jako by jeho den, i přestože oslavil své narozeniny, nebyl šťastný, jako by mu něco chybělo. Nevíme, jestli se mu stýská po dívce a je mu líto, že ji propásl, nebo se cítí osamělý. Pro toho, kdo film neviděl, tyto informace nejsou zatím relevantní. Pohled chlapce směřuje dolů (a vytváří tak další kompoziční linii—diagonálu vpravo dolů), ale pravděpodobně se nedívá na nic konkrétního. Chlapcův obličej (herec si mimochodem v tomto záběru není příliš podobný) působí zamyšleně a unaveně, ale nevyčteme z něj žádné další konkrétní emoce. Silný pocit melancholie a osamělosti, jímž nás tento obraz naplňuje, je dán celkovým vyzněním, nikoliv hereckým projevem. Obraz můžeme také spojovat s tajemstvím, protože jeho neobvyklý obsah a kompozice nás může provokovat k mnoha otázkám.



ANALÝZA ZÁBĚRU

DÍVKA POZORUJE PŘIJETÍ SLAVÍKA U CÍSAŘE (KAPITOLA 9 — 0:38:08–0:38:36)

Kontext

Je noc. Dívka přináší slavíka k císařskému paláci doprovázena císařovým rádcem a obklopena dvořany s lampiony. Příchod je oslavován — hvězdář zapaluje barevný ohňostroj a omylem také svou hvězdářskou knihu. Dvořané nervózně pobíhají po komnatách paláce, ale císař zůstává klidný. Lidé se radují a chtějí vidět slavíka. Chvilé radosti a nadšení je tak intenzivní, že se na chvíli zapomnělo na dvorská pravidla. Panuje chaos, obyvatelé paláce běhají po trávníku. Zní oslavná hudba obohacená mnoha zvuky bicích nástrojů včetně zvonků, zpěvu dětského sboru a občasných ruchů. Jedná se o jednu z nejdynamičtějších částí filmu. Do trůnního sálu s čekajícím císařem vstupují dvořané a uprostřed nich rádce se slavíkem v ruce.

Popis

Vybraný záběr trvá celých 28 sekund. Pomyslným vypravěčem je na rozdíl od sousedních záběrů dívka. Kamera ji snímá zezadu ve chvíli, kdy dvořané procházejí korálkovým závěsem do trůnního sálu (**obr. 1**). Přestože stojí uprostřed davu, je předbívána dospělými. Z pohybu jejího těla a hlavy můžeme usuzovat, že se snaží nahlédnout dovnitř. Po chvíli se od davu odděluje a jde vlevo (**obr. 2**). Kamera loutku sleduje a otáčí se na své ose také směrem doleva a záběr se zvětšuje z amerického plánu na velký celek (**obr. 3**). Dívka běží chodbou s krajkami a šachovnicovou podlahou (**obr. 4**) k plotu. Ten přelézá (**obr. 5**) a tmou dobíhá k oknu do trůnního sálu. Pozoruje, jak se rádce pomalu klaní císaři sedícímu na trůnu a ukazuje mu slavíka (**obr. 6**). Císař kýve hlavou, a i rádce mu odpoví pokynutím hlavy a v úklonu začne couvat pravděpodobně směrem ke kleci připravené pro slavíka. Během záběru dojde k výrazné proměně atmosféry. Z intenzivní kolektivní radosti přechází do intimní a klidné polohy, což je přítomno především ve zvuku. Zpěv utichá a jásavá hudba se uklidňuje a pomalu doznívá doprovázena zvonem. Na samém konci záběru už nastává na chvíli hudební ticho, které předznamenává následující záběr, v němž dvořané napjatě očekávají výstup slavíka.

Nečekaný prostor paláce

Nejzajímavější na celém záběru je zřejmě způsob, jakým se v něm ukazuje prostor, ve kterém se odehrává. Prostředí před vchodem do trůnního sálu je vytvořeno velmi nekonvenčně jen náznakem zdi z korálkového závěsu a koberci na zemi, který přechází z prostoru sálu. Ze sálu vychází světlo, jediný přiznaný zdroj světla v tomto záběru (**obr. 1**). Trnka se nesnaží vytvořit klasický pokojíček pro loutky, který by v malém měřítku napodoboval reálnou místnost. Naopak v mnoha detailech přiznává, že prostor je jen naznačený, a dokonce ho zabydluje běžnými nezmenšenými předměty (viz též **Filmové otázky**). Také chodba je jen načrtnuta — vidíme kout, v němž končí koberec a pod ním objevíme šachovnicovou podlahu. Na černé stěně se objevuje důležitý motiv loutkového světa — ručně vyráběné krajky a za nimi jen černé pozadí (**obr. 3-4**). Zdroj světla slábne a minimalismus prostoru stoupá. U plotu prostor přechází do úplné tmy. Není vůbec jasné, jak se dívka tak rychle ocitla vně paláce. Už proto, že kamera zůstala

na místě a opsala jen úhel ne větší než 100 stupňů. Trůnní sál by musel mít konklávní tvar.

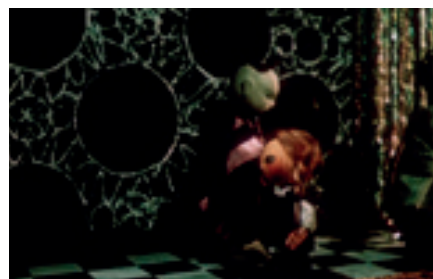
Původní zdroj světla z trůnního sálu se do záběru vrátil ve chvíli, kdy dívka našla místo k pozorování. Díky neprůsvitným závěsům získává okno nepravděpodobně trojúhelníkový tvar. Dívka stojící ve tmě mezi kamerou a trůnním sálem je už zase otočena zády k ní, jako na začátku záběru. I tak krátká část filmu, jako je jeden záběr, obsahuje vlastní dramatický oblouk — expozici (dívka chce vidět do sálu), zápletku (dívka se odpojuje a hledá vlastní cestu) i vyústění (dívka se stává pozorovatelkou dění v sále). Ten je navíc posílen v částečném návratu kompozice na začátku a na konci záběru (dívka stojí v podobné pozici zády ke kameře osvětlena ze sálu před sebou — **obr. 1 a 6**).



Obr. 1



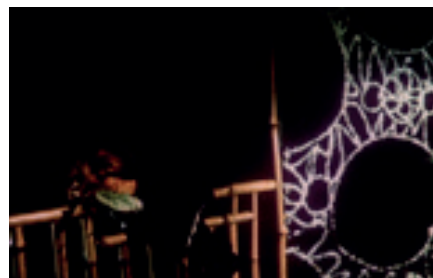
Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6

ANALÝZA SCÉNY

BĚŽNÉ RÁNO NA CÍSAŘSKÉM DVOŘE (ČÁST KAPITOLY 6—0:14:20-19:36)

Kontext

Tato scéna plní roli úvodní expozice pro loutkovou část filmu. Seznamujeme se v ní s postavou císaře, jeho životem a jeho okolím. Je umístěna v první třetině filmu. Předchází jí hraný příběh chlapce a krátká, asi dvouminutová poetická scéna přechodu mezi chlapcovou realitou a snem, v níž rybář poslouchá zpívajícího slavíka. Teprve v analyzované scéně se začíná adaptovat Andersenova pohádka. Scéna byla vybrána mimo jiné proto, že dobře dokumentuje některé použité vyprávěcí, estetické a stylové postupy filmu. Po ní následuje další část expozice, v níž pokračuje divákově seznamování s životem císaře: průvod císaře a dvořanů palácem a rituální hra s mechanickými nápodobami zvířat (labutěmi, motýlem a rybou).

Popis

Stín chlapcova okna se prolnul s oknem ve snu (**obr. 1**). Čínský císař se budí, hravě otevírá jedno oko a potutelně se usmívá (**obr. 2**). Je zajímavé, že i v posteli má na hlavě korunu a v rukách drží žezlo a jablko, jako mívají evropští králové v pohádkách. Ani pokoj nepůsobí orientálním dojmem—je světlý a plný krajek a nařasených látek. Císař otevírá okno, protahuje se u něj (**obr. 3**). U toalety se zrcadlem si hraje na dospělého a maluje na zrcadlo knír (**obr. 4**). Rychlý útěk do postele vidíme jen v krátkém záběru na podlahu (můžeme si mimo jiné všimnout, že nohy postele jsou vyrobeny z ulit). Opatrně se otevírají dveře komnaty a vstupuje starý muž—rádce—s panáčkem s činely surreálně postaveném na velké mechanické želvě a následovaný řadou uniformních, zaměnitelných loutek dvořanů, jen mechanicky opakují chování a pohyby svého okolí (**obr. 5**).

Císař dělá, jako že se právě vzbudil. Z postele sleduje zprava doleva klanící se dvořany a rádce stojící kolem postele (**obr. 6**). Císařův pohled dojde až k rádci, který si při pokloně všimne, že na podušce chybí císařovy boty. Císař se rychle otočí jinam. Stříhem se vrátíme k rádci: v jednom zajímavém záběru dojde k dvěma rychlým pohybům kamery podpořenými hudbou. Kamera se pohne směrem od rádce k podušce (a zároveň se zvětší velikost záběru) a posléze k botám dvořanů (**obr. 7-9**). Hledání císařových bot promění elegantní rituál v humorný chaos, ve kterém do sebe dvořané na kolenou narážejí v pravidelném rytmu hlavami (**obr. 10**). Hledání končí pomalým záběrem z bot pod peřinou na obličej císaře. Císař se za svou klukovinu stydí a červená se (**obr. 11**), rádce se zlobí a dvořané si potlučení stoupají zpátky do uniformní řady.

Panáček s činely zavelí pokračování v ranním rituálu a záběr prudce změní svou velikost z polodetailu na velký celek (**obr. 12**), z něhož můžeme mít pocit, že pokoj má oválný tvar (i když v jiných záběrech tomu tak není). Dvořané přinášejí na poduškách předměty ranní hygieny, které císaři za zataženým vějířem podávají (**obr. 13**). Rádce se v nestřežené chvíli projeví jako mocichtivý pokrytec—tajně si zkouší korunu a žezlo s jablkem. V zrcadle ho ale poleká vlastní podobizna s namalovaným falešným knírem (**obr. 14**). Narazí do panáčka s činely a panovnické klenoty rychle vrací na podušku. Ranní hygi-

ena je u konce a kamera scénu zabírá ve velkém celku směrem od dveří do komnaty. Císař chce vstát, ale zarazí ho rádce (**obr. 15**). Nastane nečekaný a zdánlivě nelogický moment, kdy dvořan těsně před kamerou zatahuje závěs—oponu, o jejíž existenci jsme dosud nevěděli. Scéna se stala přiznaným loutkovým představením a režisér Trnka jako by na okamžik přiznal svou existenci a vtipkoval se svým divákem (**obr. 16**).



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8

Pohledy a protipohledy

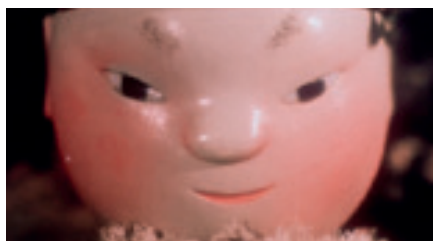
Analyzovaná scéna trvá jen něco málo přes 5 minut, je ale dějově a z hlediska významu filmu velmi bohatá. Dozvídáme se mnoho o podobě, zvycích a atmosféře na císařském dvoře, ale také o charakteru postav a vztazích mezi nimi. Jiří Trnka dokázal mizanscénu budovat tak, že jsme všechny potřebné informace získali bez toho, abychom slyšeli jediné vysvětlující slovo a téměř bez změny mimiky loutek. Aby posílil naši schopnost vžít se do světa loutek, systematicky pracoval s jejich pohledy.



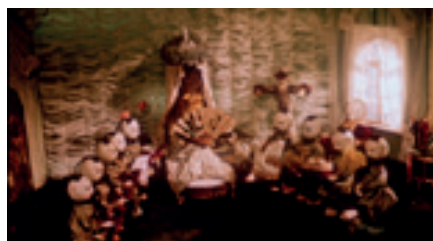
Obr. 9



Obr. 10



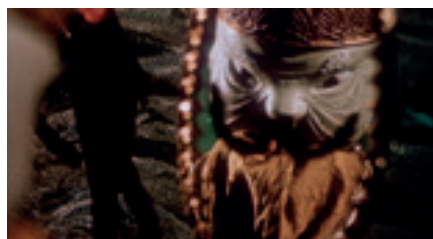
Obr. 11



Obr. 12



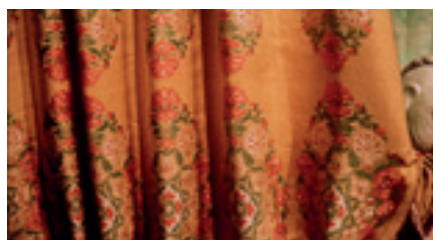
Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16

Už první záběr na probouzejícího se císaře nám ukazuje, že má otevřené jen jedno oko (**obr. 2**). Znamé gesto spojujeme s dětstvím a hrou. Postava císaře se nám i nadále představuje prostřednictvím svých pohledů. Dívá se na květinu před oknem a na své boty, čímž je naznačen jeho nápad about se a otevřít okno. Dívá se také do zrcadla—ne zálibně, ale hravě—a experimentuje se svou vlastní podobou a kreslí dospělý knír (**obr. 4**). A naopak rychle odvrátí zrak, když rádce zjistí, že zmizely jeho boty... Ve scéně je v několika případech využit klasický střihový postup pohledu a protipohledu, jímž jsou běžně řešeny dialogy mezi postavami. Divák uvyklý této konvenci tak situaci vnímá jako intenzivní komunikaci postav. Scéna ale obsahuje také velké množství subjektivních pohledů kamery—očima císaře a později rádce se díváme do zrcadla (**obr. 4 a 14**), císař se z lůžka dívá na klanící se dvořany (**obr. 6**). Subjektivními pohledy je také řešen konflikt mezi císařem a rádčem. Rádcovým pohledem nalezneme boty a díváme se na císaře tak dlouho, dokud se nezačne stydět (**obr. 11**). Císařovým pohledem z mírného podhledu pak vidíme rádce, jak s úsměvem odhalujícím vlastní převahu sklání ruku nad císaře, aby mu narovnal korunu.

Paralely

Jak bylo zmíněno v kapitole **Filmové otázky**, svět císařského dvora je tvořen celou řadou paralel. Hlavní paralela vzniká na mnoha úrovních v rámci samotného příběhu filmu—mezi světem chlapce a jeho snem. Také císař žije v honosném domě bez kamarádů, ve světě dospělých. Také jeho vychovává starý člověk. Také v císařově světě hraje důležitou roli okno v komnatě, které ho spojuje se světem mimo zámek. Už víme, že mnoho rekvizit chlapcova světa se uplatňuje ve snu samotném. Princip paralelity ale tvůrci filmu uplatňují i v širším kontextu—vybraná sekvence, ale i celý film je nasycen konkrétními narážkami na konkrétní kulturní kontexty, konkrétní díla, konkrétní typy designu atd. Ne náhodou se v podobě malého císaře spojuje asijská a evropská tradice zobrazování mladého krále (viz kapitola **Propojení**) a ne náhodou najdeme na císařově zrcadle degasovskou tanečnici a kominička (který byl hlavní postavou Trnkova předchozího filmu *Pérák* a SS). Ne náhodou jsou téměř všechny prvky, z nichž je složena scéna císařova dvora, vizuálně spojitelné s obdobím secese a ne náhodou vypadají hlavičky Číňanů jako z čínského porcelánu (viz též **Přechody**).

Rituály a jejich porušování

Ranní rituál čínského císaře v této úvodní scéně poukazuje na honosnost, eleganci, ale také zkostratělost, nabubřelost a neupřímnost života na císařském dvoře, který je svázán mnoha nepraktickými a nepřírozenými rituály. Podobné typy rituálního chování známe také z evropských královských dvorů, například období baroka a rokoka. Díky tomu, že je císař ještě malé dítě, jsou ale rituály narušovány jeho klukoviny a v okamžicích, kdy nad nimi ztratí rádce kontrolu, jsou tyto situace zesměšňovány. Dvořané v panice hledající boty (**obr. 10**) a vyděšený rádce (**obr. 14**) tehdy odkrývají jejich skutečné vlastnosti—neschopnost, nepraktičnost nebo mocichtivost. Bylo by ale zjednodušené číst tento satirický prvek jako komunistickou kritiku feudalismu, protože je plně v souladu s tradicí klasické evropské lidové pohádky. Ústředním tématem filmu je iniciační cesta chlapce a jeho snového alterga císaře. Cesta vede k vnitřnímu osvobození od jejich úzkostí a otevření se světu. Rituály císařského dvora tedy můžeme chápat spíše jako symbol úzkostí a strachů z vykoření do neznáma. Zpočátku jsou narušovány jemně, ale hlavní postavy v průběhu děje nad nimi naleznou nadhled.

ODRAZY OBRAZŮ: TOUHA LÉTAT

Císařův slavík nám poskytuje bohaté pole vizuálních asociací (viz též kapitola **Propojení**). Vedlejším, ale vizuálně silným motivem je postava evropského aeronauta (balónu a graficky silného motivu pruhu), který je spojený s početnými nostalgickými reflexemi počátků vzduchoplavby. Podívejte se také na aviatické obrazy Kamila Lhotáka nebo Victora McLindona.



Císařův slavík — přelet aeronauta



Ukradená vzducholod' (režie Karel Zeman, 1966)



Pál Szinyei Merse, *Balloon*, 1873, Maďarské národní muzeum¹⁰

Édouard Riou a Henri de Montaut.
Ilustrace ke knize Julese Verna *Pět neděl v balónu*⁹

⁹Zdroj: https://www.wikiwand.com/cs/P%C4%9Bt_ned%C4%9Bt_v_bal%C3%B3nu (cit. 30. 5. 2019)

¹⁰Zdroj: https://www.europeana.eu/portal/cs/record/2063625/HU_280_007.html (cit. 30. 5. 2019).

DIALOGY MEZI FILMY KOLEKCE CINED: CÍSAŘŮV SLAVÍK, DUCH ÚLU, MODRÝ TYGR A DALŠÍ

CÍSAŘŮV SLAVÍK, DUCH ÚLU A MODRÝ TYGR: TŘI FILMY O FANTAZII DÍTĚTE

Mezi filmem *Císařův slavík* a dalšími filmy z nabídky projektu CinEd nalezneme mnoho spojujících prvků a motivů. Nejintenzivnější paralely můžeme najít asi ve spojení s filmem Victora Ericeho *Duch úlu* (Španělsko 1973) a českým snímkem *Modrý tygr* (režie Petr Oukropec, 2012). Přestože filmy vznikly v různých etapách poválečného vývoje evropské kinematografie, všechny vypráví příběh dětí, které jsou silné osobnosti, ale zároveň mají problém se zcela začlenit do světa, ve kterém žijí. Proti společenskému úspěchu staví svou osobitost a také velmi silnou fantazii, která jim pomáhá překonat složitá období jejich života. U všech tří filmů nalezneme ovšem spojující prvky i na formální úrovni – například v autorském přístupu, který se nepotřebuje srovnávat s ikonickými díly pop-kultury, nebo ve způsobu práce s filmovým prostorem.

PROSTOR DĚTSTVÍ

Dítě se na svět dívá jiným pohledem než dospělý. Jeho horizonty jsou bližší, jeho znalost souvislostí menší. Nemusí vždy rozumět všemu, co se kolem něj děje, jako dospělý. Film o dětství může být do jisté míry pro svého tvůrce navíc světem vzpomínky a nostalgie. *Duch úlu* se odehrává na počátku 40. let 20. století, tedy v době, kdy se režisér filmu narodil a scenárista byl dítětem. *Modrý tygr* promyšleně pracuje s kombinací nových a retro prvků odkazujícím kamsi do 80. let 20. století, tedy doby dětství režiséra a scenáristky. Ani *Císařův slavík* se neodehrává v době vzniku filmu, ale v blíže neurčené době mezi světovými válkami nebo možná ještě před nimi.

Dětská perspektiva i efekt vzpomínky mají společné to, že nevytváří dokonalou a přehlednou představu, jaký svět je a jak funguje. A proto všechny tři filmy ukazují svět vědomě velmi fragmentárně. Některé prvky (prostředí, lidé, věci) jsou v *Císařově slavíku*, *Modrém tygrovi* i *Duchu úlu* zobrazeny velmi detailně a realisticky, jiné jen velmi nereálně, vzdáleně, nemotivovaně, nejasně. Ve všech filmech hraje zásadní roli domov hlavních hrdinů a ve všech třech případech jde o budovu, která je něčím zvláštní a tajuplná.

Tajemný dům (a jeho okolí), v němž žije Ana se svou sestrou Izabel, je ve filmu *Duch úlu* zobrazen prostorově velmi nejednoznačně, což může být spojováno s nejednoznačností vztahů mezi rodiči, jimž malá dívka nemůže rozumět. Ve filmu chybí pohyblivé či spojující záběry větších celků, které by nám ukázaly prostorové vztahy mezi jednotlivými místnostmi, ale také v rámci celé vesnice. Stejně tak chybí vysvětlující dialogy mezi otcem a matkou, které by saturovaly divákovu schopnost pochopit, jak rodina funguje.

Ani stará botanická zahrada, ve které si hraje Johanka a Matyáš v *Modrém tygrovi*, nemá úplně jasný půdorys, a ještě více ztrácíme přehled ve chvíli, kdy začne skleníková příroda díky tygrovi kouzlu bujet a růst. Ze skleníku se stane nepřehledný prales, ve

kterém je možné se schovat. Skleník a jeho okolí (dvorek, maringotka Johančiny mámy a pokoj, v němž žije Matyáš se svým tátou) tvoří integrální prostředí, které se odlišuje od světa města za plotem – je staromilské a přírodní.

V *Císařově slavíku* hraje prostor chlapcova domu a císařova paláce (a přilehlých zahrad) naprosto klíčovou roli. Jde o místo jistoty, ale také rostoucího traumatu. I tyto prostory jsou pojaty nepřehledně – úplně chybí další obyvatelé domu a jak jsme si ukázali v **Analýze záběru** a částečně i v **Analýze scény**, císařův palác je divákovi představen často velmi nerealisticky a s velkou mírou stylizace. Místnosti jakoby měnily půdorysy a tvary, vzdálenosti jakoby se uměly zkrátit, poměry velikostí věcí v paláci jakoby nehrály moc velkou roli.

Důležitou roli hrají také ploty. Zvláštní brána, jíž vstupuje otec do domu v *Duchu úlu*, podtrhuje charakter místa. Bránou do botanické zahrady v *Modrém tygrovi* se prochází jen v případě, že je to k něčemu dobré, protože mezi oběma světy panuje napětí. Charaktery lidí za plotem jsou tu prezentovány mnohem zjednodušeněji než uvnitř zahrady, i když ani zde není vztah mezi rodiči jasný. Plot v *Císařově slavíku* má symbolickou roli. Jeho překonání znamená nalezení svobody.

Domy a brány:



Duch úlu



Modrý tygr



Dům a plot v *Císařově slavíku*



PŘÍTEL A CIZINEC

Všichni tři hlavní hrdinové procházejí složitým obdobím, překonávají různé druhy obtíží a úzkostí. Ana a Johanka mají ve své blízkosti spřízněnou duši, která s nimi prožívá mnoho z toho, co samy cítí—sestru Izabel a kamaráda Matyáše. Chlapec v *Císařově slavíkovi* je trýznivě sám, a proto si souputníka—malého císaře, jenž prožívá obdobné věci jako chlapec—vysní. A císař si nachází dalšího přítele ve slavíkovi. Přestože ho císař zradí, nakonec slavík přispěchá a zachrání mu život. I chlapcův život se otevírá novým impulsům, a to včetně opravdového, nesněného přátelství s dívkou za plotem.

Všechny tři postavy se ve filmu setkají s významnou postavou, která přichází odjinud. A všichni tři cizinci si k ní rychle vytvoří silné pouto. Ana se pod vlivem fantaskního filmu spřátelí se záhadným mužem, který, jak se posléze ukáže, je politicky pronásledován. A pomáhá mu. Také Johanka poskytne útočiště potencionálně nebezpečnému tygrovci a poskytne mu úkryt v době nemoci. A čínský císař s radostí na svém dvoře uvítá exotického návštěvníka, jímž je český vzduchoplapec. Přes kulturní rozdíly (nebo možná díky nim) se císař s cestovatelem rychle spřátelí. Všechny tyto postavy cizinců můžeme chápat jako jakési ztělesnění přání našich hrdinů—Aniny touhy po dobrodružství, Johančiny snahy zachránit botanickou zahradu a císařovy podvědomé vůle po svobodě.

U Any, Johanek i císaře se projevuje ve vztahu k cizinci přirozená dětská zvědavost, ale zároveň velmi silná tolerance. Ani jeden z nich se nepokusí cizinci vnucovat zájem nebo vlastní pravidla. Od všech tří také nakonec cizinec odchází nebo je odejit. A postavy všech tří dětí z této zkušenosti odcházejí zralější a znalejší.

Setkání dítěte a tajemného cizince:



Duch úlu



Modrý tygr



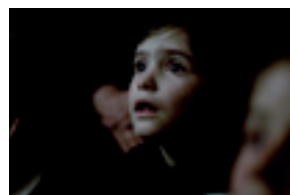
Císařův slavík

POHLED FASCINACE

Hrdinové všech našich tří filmů mají velmi silnou fantazii a jsou velmi citliví. Obě tyto jejich vlastnosti jsou ve všech třech filmech vyjádřeny mimo jiné bytostně filmovým způsobem—detailními záběry na dětské tváře, z nichž můžeme vyčíst maximální soustředění, fascinaci nebo silné citové pohnutí.

Velmi důležité jsou záběry na fascinované děti ve filmech *Duch úlu* a *Císařův slavík*. S Aninou fascinací se poprvé setkáme v kině. V několika málo statických záběrech můžeme pozorovat, jak se postupně identifikuje s filmem a přestává vnímat svět kolem sebe. Zatímco v prvních záběrech z promítání ji vidíme vedle její sestry a další dívky,

posléze už můžeme vnímat jen její absolutně zaujatý pohled včetně pootevřených úst. Aně se otevírá nový svět. Z výrazu její tváře můžeme číst hluboké citové propojení s příběhem Frankensteinova děvčátka. Podobný typ velmi silného citového zásahu prožívá i malý čínský císař, když poprvé slyší zpěv slavíka. Na rozdíl od dvořanů se zcela propadá do melancholického zpěvu ptáka—představuje si sám sebe volného jako pták, na svobodě, v přírodě. Kamera se postupně přibližuje k nehybnému obličejí loutky s vlhkými očima a divák prožívá dojetí se svou postavou. Ve scéně, v níž císař poslouchá mechanického slavíka, podobné rozpoložení nepřichází—hračka přináší rozptýlení a zábavu, nikoliv silné citové zasažení, melancholii a dojetí. Císaře uvidíme plakat ještě ve scéně se smrtí. Tvůrci *Modrého tygra* vyjadřují Johančiny pohnutky a zaujetí trochu jiným způsobem—staví je do situace. Chvilí předtím, než Johanka „zrodí“ modrého tygra, sedí na židli a točí se. Její obličej nevidíme zblízka, její tělo je v pohybu. Důležitý je ale úhel jejího pohledu do výšky—na tygra. Kontemplativní pohled vzhůru se ve filmu několikrát ve filmu vrací—ve scéně na písku se Johanka dívá na ptáky nebo ve skleníku, když sleduje modrého tygra na větví.



Duch úlu

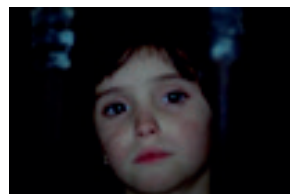


Císařův slavík



Modrý tygr

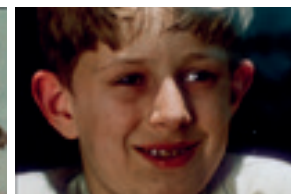
Všechny tři filmy končí katarzním pohledem našich hrdinů. Ana vstupuje v noci na balkon a povídá si se svým, v tuto chvíli již imaginárním přítelem-cizincem. V dlouhém záběru jejího obličejí jakoby upadala do polosnové atmosféry, a v jednu chvíli se dokonce podívá do kamery, což je ve filmu poměrně málo obvyklé. Vidíme, že prožívá smutek ze ztráty přítele a snaží se s ním vyrovnat. Johanka se v závěru filmu setkává s dospělým tygrem na jeho ostrově. V tomto případě vidíme radost ze setkání a zároveň úctu, kterou tygrovci nejen pozdravem, ale také svým důstojným chováním prokazuje. V jednu chvíli dojde k jemné změně světelné atmosféry—Johance se rozzáří obličej a její oči jakoby více zmodrají. Je ale jasné, že s tygrem se naše hrdinka setkává jen na chvíli. Tygr se klidně otočí a odchází. V *Císařově slavíku* se uzdravený chlapec dívá ven z okna. Poprvé během celého filmu se mu rozzáří oči a rozesměje se. Dívá se ven ze zahrady. Divák tuší, že na dívku, která na něj čeká. Chlapec už ví, že dokáže překonat své úzkosti a rozeběhnout se za ní.



Duch úlu



Modrý tygr



Císařův slavík

ÚTĚK DO PŘÍRODY

V mnoha filmech z kolekce CinEd určených dětem najdeme téma sejetí dítěte s přírodou a mnoho z těchto filmů končí tím, že děti se s přírodou nějakým způsobem propojí. Velmi často je příroda prezentována živlem vody. V *Císařově slavíkovi* je útěk do přírody zcela explicitní. Chlapcovo alter ego — malý císař — snilo o tom, že jezdí na lodi po jezeře, stejně jako úzkostný chlapec snil o tom, že si hraje s dívkou a její lodičkou v kaluži za plotem. Poté, co se chlapec uzdraví, vybíhá s dívkou do přírody. Johanka v *Modrém tygroví* nedokáže zachránit přírodu ve starém skleníku, a tak odplouvá na ostrov divokých koček — do přírody ze své fantazie. Ana sice nehledá útočiště ve volné přírodě, ale chodí se schovávat do opuštěného domku na poli za vesnicí. Ve filmu, který ji tolik zaujal, se klíčová scéna odehrává v přírodě u jezera. René z filmu *Začátek školního roku* utíká do přírody za vesnicí a Euardinho s Teresihnou se ve filmu *Aniki Bóbó* procházejí na břehu za přístavním městečkem. Hrdinka filmu *Světýlko* Fatima se na konci snímku oddává silným vlnám mořského příboje. Příroda pro děti znamená místo dobrodružství, poznání, svobody a nespoutanosti. Cítí se s ní být spojené.



Začátek školního roku



Světýlko



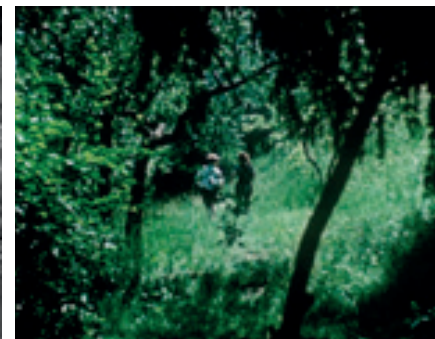
Císařův slavík



Modrý tygr



Aniki Bóbó



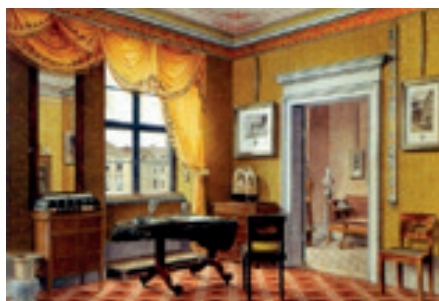
Císařův slavík

PŘECHODY: UMĚLECKÁ A KULTURNÍ TRADICE EVROPY A ASIE

DESIGN PŘELOMU STOLETÍ

Přestože ve filmu *Císařův slávek* můžeme rozeznat mnoho inspirací a motivů (k některým se ještě vrátíme dále v podkapitole **Opičí astronom a hudebníci**), dominantní vliv má nepochybně evropské užité umění přelomu 19. a 20. století. Filmař, knižní ilustrátor, umělec a designér Trnka se svými výtvarníky a autory loutek a dekorací vzdává filmem hold umělcům a řemeslníkům minulosti. Předměty a interiéry, jimiž se film inspiroval, mají svou paměť. Nevíme úplně přesně, kdy se děj filmu odehrává, protože chlapec a jeho svět je dost možná — pokud jde o jeho podobu — spíše světem jeho starých příbuzných. Ve filmu ale nenajdeme pravděpodobně žádné rekvizity, hračky, nábytek, kostýmy, které by se stylově blížily meziválečné éře. I námořnický oblek chlapce nebo jeho kovová stavebnice už byly populární i na přelomu 19. a 20. století.

Trnka spolu se svým týmem zaplňuje chlapcův pokoj předměty, které nám připadají důvěrně známé. Zdobný, biedermeierovský, měšťanský nábytek, viktoriánské tapety na zdech, koberce s květinovými vzory a ručně háčkované krajky, záclony upnuté na strany, kachlová kamna, a především obrovské množství rekvizit — hraček, bibelotů, nádob, fotografií ve vyřezávaných dřevěných rámech — to vše bylo do značné míry vybráno tak, aby předměty i celý interiér působily typizovaně. Trnkovým cílem nebylo, abychom jako diváci přemítali, jak je chlapcovo prostředí konstruováno. Záměrem je, abychom se co nejrychleji zorientovali v tom, že se pohybujeme kdesi v předválečné Evropě. Autor se ale nezapře jako dobrý znalec dějin evropského umění a designu.



Interiér období biedermeieru¹¹

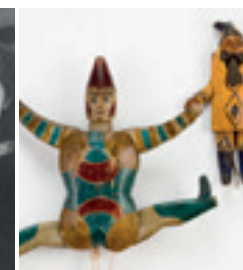


Anglický design tapet z poloviny 19. století¹²

Převládající vliv pro tvorbu interiéru domu má biedermeier. Pro tento styl ve střední Evropě bylo — stejně jako pro viktoriánský styl ve Velké Británii, ale také pro návazné novohistorické slohy (druhé rokoko aj.) — podstatné, že se poprvé v dějinách inicioval s nejvyššími, ale s měšťanskými vrstvami. Měšťané, kteří v tomto období bohatli, se nicméně snažili své domácnosti připodobnit šlechtě. Také proto se rozvinul vysoce zdobný, romantizující design. Víme ale také, že 19. století je už spjaté s probíhající průmyslovou revolucí. Domácnosti evropské střední vrstvy začínají pomalu zaplňovat také předměty, které vznikaly průmyslovou výrobou — fotografie, sklo a porcelán, textilie, tapety, gramofony a podobně. Tímto vším se Trnka ve dvou hraných sekvencích filmu *Císařův slávek* stihl inspirovat.



Děti v námořnickém oděvu v 10. letech 20. století¹³



Viktoriánská hračka z 19. století¹⁴



Motiv labutí na dekorativní míse z období biedermeieru¹⁵

CHINOISERIE

Trnka adaptoval evropského spisovatele Hanse Christiana Andersena. A asi už proto nehledal hlavní inspiraci pro vybudování světa císařského dvora ve skutečném asijském umění, ale opět v novověkém evropském umění — v chinoiserii. Chinoiserie se v evropském umění objevila již v 17. století, popularizovala se v 18. století. Druhou a největší vlnu obliby zažila od poloviny 19. století přibližně do 20. let 20. století. Imitace z daleka dováženého, a tudíž luxusního čínského a obecně dálnovýchodního umění se projevovala nejvýrazněji v užitém umění, ale také v zahradní architektuře (v evropských parcích a zahradách, například v Londýně nebo v Mnichově). Asijská témata a inspiraci nalezneme v této době často také v literatuře (Honoré de Balzac, Voltaire, ale také Hans Christian Andersen), divadle a hudbě (mj. velmi slavná opera *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniho se inspirovala Japonskem). Evropané obdivovali kulturu Dálného východu pro jejich tajemnost, noblesnost, harmonii a exotickou krásu.

V designu přinesla obliba asijského a orientálního umění řadu konkrétních inspiračních zdrojů, které ovlivnili Evropu výrazněji, než si dnes uvědomujeme — jde o rostlinné dekorativní motivy v interiérech a na textiliích, ale třeba také o způsob malby na porcelán nebo na lakované dřevo. Jedna z nejstarších a nejslavnějších evropských manufaktur v Míšni se asijským uměním inspirovala systematicky již od 18. století a inspirovala se jím dodnes. Ne náhodou se tedy Trnkovy asijské loutky v obličeji podobají porcelánu.

¹¹Zdroj: *Biedermeier. Architecture Style Trends*. Online: <https://www.hisour.com/biedermeier-28714/> (cit. 5. 7. 2019).

¹²Autorem designu je Owen Jones. Victoria and Albert Museum, London. Katalogové číslo předmětu 8337.138. Online: <https://www.vam.ac.uk/collections/wallpaper> (cit. 5. 7. 2019). ¹³Zdroj: "Navy Look", Hamburg Portrait, Heft 20/84, Museum für Hamburgische Geschichte. Online: <http://www.geschichte-s-h.de/kieler-matrosen-anzug/> (cit. 5. 7. 2019).

¹⁴Zdroj: <https://www.etsy.com/sg-en/listing/622168842/1185-victorian-19th-century-puppet-toys> (cit. 6. 7. 2019). <https://www.vam.ac.uk/collections/wallpaper> (cit. 5. 7. 2019).

¹⁵Zdroj: <https://annodazumal-antikschruck.de/Antique-Biedermeier-footed-bowl-centerpiece-swans-silver-plated-metal-and-glass> (cit. 6. 7. 2019).



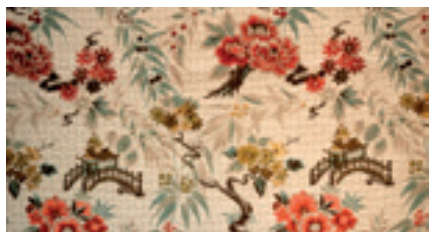
Slavné míšeňské
chinoiserie z poloviny
18. století¹⁶



Dekorativní
snídaňový set¹⁷



Francouzský rokokový
paraván ve stylu
chinoiserie¹⁸



Evropský textilní design ve
stylu chinoiserie z 19. století¹⁹



Sedící Buddha z míšeňského porcelánu
hýbající hlavou a rukama, 19. století²⁰

OPIČÍ ASTRONOM A HUDEBNÍCI

Jak už bylo několikrát řečeno, ve filmu *Císařův slavík* najdeme mnoho konkrétních souvislostí a přechodů k dalším uměleckým druhům (viz také kapitola **Propojení**). Zastavme se ještě u několika téměř přesných citací z jiných uměleckých děl. Zajímavá je ve filmu vedlejší, ale vymykající se postava hvězdáře. Na rozdíl od dalších dvořanů má svébytný charakter, a navíc je to opičák! Proč asi? Jiří Trnka nepochybně minimálně vizuálně cituje jedno z nejslavnějších děl čínské literatury, knihu Putování na západ (nebo též Opičí král). Román byl napsán již v 16. století, do Evropy se však v překladu dostal až ve 40. letech 20. století. Není pravděpodobné, že by Jiří Trnka nebo jeho spolupracovníci v době vzniku filmu znali první anglický zkrácený překlad. Postava hvězdáře se povahou ani skutky nepodobá románové předloze. Přesto však tvůrci nepochybně znali význam a popularitu postavy opičího krále, a proto ho ve filmu citovali.



Opičí hvězdář
v *Císařově slavíku*



Tradiční čínské ilustrace k románu *Opičí král*



Dalším příkladem podobné umělecké inspirace jsou hudebníci ve scéně císařových narozenin. Čínští dvořané jsou oblečení v černých sáčkách – slavnostním oděvu evropských venkovských muzikantů. Také jejich nástroje potvrzují podezření, jako by měly něco společného s venkovskou středoevropskou kapelou z 19. století. Opět můžeme s úspěchem najít inspirační vzor, jímž byl v tomto případě Trnkovi známý český ilustrátor, malíř a karikaturista Josef Lada. Ladovy fenomenální ilustrace byly Trnkovi natolik blízké, že se staly později podkladem pro celý vizuální styl jednoho z jeho dalších celovečerních filmů – *Osudů dobrého vojáka Švejka* z roku 1955.

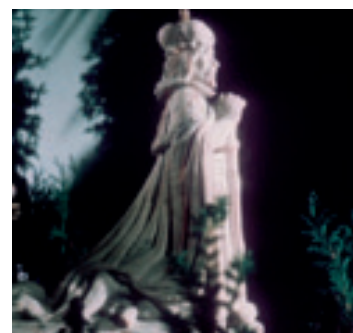


Kresby Josefa Lada

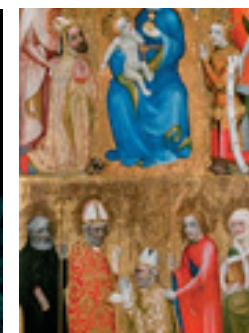


Císařův slavík

Nejkonkrétnější uměleckou citací celého filmu je zřejmě královský náhrobek, který se na chvíli objeví v záběru, když smrt zalévá hřbitov a odchází. Český divák v soše velmi snadno rozezná nejslavnějšího českého panovníka Karla IV. Postava klečícího Karla IV. se nachází v jednom z nejslavnějších českých středověkých obrazů – Votivní desky Jana Očka z Vlašimi z druhé poloviny 14. století. Císař Karel IV. je na ní zobrazen v levém horním rohu, jak klečí před madonou s Ježíškem. Socha může připomínat také slavný novorenezanční pomník Karla IV., který stojí na Křižovnickém náměstí u Karlova mostu v Praze.



Trnkovo zpodobnění
Karla IV.



Votivní desky Jana
Očka z Vlašimi



Novorenezanční pomník
Karla IV. v Praze

PŘIJETÍ FILMU

JEAN COCTEAU, DUŠE JIŘÍHO TRNKY²¹

Ano, toto privilegium se nazývá poesie. Všechny děti jím disponují a dospělí ho, pokud jsou neopatrní a neschovají si jej někam do temného koutku, ztrácí.

Trnka je královstvím poesie a dětství, je rájem. Jeho potřeba oživovat nás uchvátí pokaždé víc a víc. Poděkujme mu tedy, chcete-li, že nám dal možnost myslet si, že pro nás ještě strážce archanděl tyto dveře definitivně nezavřel.

LOUIS CHAUVET, CÍSAŘŮV SLAVÍK²²

V podstatě nemám vůbec rád loutkové filmy. Filmové umění díky animované kresbě disponuje takovou okouzující silou a imituje tak věrně reálný pohyb, že prezentace loutek s neměnnými obličejí, trhavými posunky téměř bez výrazu, se zdá být v jejím porovnání naprosto směšné. Proč se tedy nějak omezovat v umění, kterému jsou povoleny všechny tyto zázraky?

Nicméně stále existují výjimky. A Císařův slavík je jednou z nich, a to dokonce velmi příjemnou. Československý tým odborníků se inspiroval velmi hezkou Andersenovou pohádkou a vytvořil s nemalou trpělivostí dílo plné barev, detailních postavíček s navoskovanými tvářemi, oděných do bohatých, propracovaných orientálních kostýmů.

Tvůrci staví scény s dávkou lehkého humoru. Hudba nezůstává pozadu, spřádá jemně křehkou a „ponurou“ atmosféru. O to větší radost působí vysoké trylky pověstného slavíka, jehož zvuk mu propůjčily housle, a který svým zpěvem převrátí naruby zvyky císařského protokolu.

Příběh není ve své podstatě jen poetický. Díky poezii a fantazii přináší morální ponaučení, ponaučení vytvořené k vnímavosti dospělých. Mohli bychom se obávat strof propagandy. Ale ty zůstaly nevyřčeny ve formě postranních motivů: Ať tedy žije tento další zázrak filmu!

Máme tedy před sebou nesporný úspěch, a to v žánru, kde úspěchy jsou a zůstanou i nadále vzácné.

²¹Jean Cocteau, L'âme de Trnka. *Lettres françaises*, Nr. 773, 14. 5. 1959.

²²Louisi Chauvet, Le Rossignol de l'empereur de Chine. *Le Figaro*, 7. 7. 1951.

EMIL RADOK, ORIENTÁLNÍ POHÁDKA PRO VELKÉ²³

Císařův slavík [...] využívá zákonitě dramaticky vystavěný děj k tomu, aby nás zaujal a vzbudil dojmy z pohádkového světa. Nezapomíná ovšem ani na lyrické motivy, které souběžně tkají příběh, avšak páteří filmu je děj. V tomto uspořádání však se stala chyba. Lyrické motivy totiž mnohem lépe určují citovou i myšlenkovou náplň Císařova slavíka než celý děj. Nemohou však mít tu nosnost, která jim je takto přičena, a proto obsah filmu se stává poněkud mlhavým. [...] V císařském paláci, kde je všechno umělé a ze skla, nelze žít! Život je jen tam, kde je opravdovost, kde nejsou titěrné iluze. [...]

Je chybou, že si Trnka vybral tuto Andersenovu pohádku k tomu, aby na ní dal vyrůst svému velkému umění. Jistě by našel vhodnější půdorys pro své stavební úsilí. [...] Špalíček měl charakter hudebního divadla, kdežto naopak Císařův slavík má charakter dramatu. Můžeme jej tedy nazvat loutkovým filmem, jak jsme si tento pojem vytvářeli předtím, než spatřil světlo světa Špalíček.

Císařův slavík má hudbu obvyklou všem hraným filmovým dramatům, hudbu, která byla vytvořena, až už obraz nabyl definitivní podoby nezávislé na melodii. Se strnulým výrazem loutky Trnka již nevystačil, proto loutka v Císařově slavíku má náznaky mimiky a její pohyb je plynulejší a složitější. Trnka se ovšem nezpronevěřil svému původnímu systému a dává loutce proměnlivý výraz jen podle velmi zjednodušeného, vysoce stručného klíče. Pomáhá jím řešit především psychologické problémy filmu (stud červenáním, úzkost a smutek slzami apod.). Jinak Trnka opět jako ve Špalíčku scenáristickým uspořádáním filmu se snaží hovořit k lidskému srdci (např. tak, že z celku přechází na detail loutky, takže náhle uvidíme výraz tváře a ta, ačkoliv neměnná, se nám zdá, že náhle ožila, že na ní vidíme odraz života). A tato metoda je jistě obdivuhodnější a cennější, čímž ovšem nechceme říci, že spojením obou tvárných prostředků je násilné. Vždyť Trnka i tu projevil obdivuhodnou citlivost k látce, již tvoří, k loutce i k životu, který zpodobňuje.

Všecky umělecké složky tohoto filmu mají ostatně pečeť dokonalé, pečlivé a přemýšlivé práce. Trojanova hudba dovede po svém naznačit obsah pohádky. Je v ní plno hluboké pochmurnosti a zase, kde je třeba, titěrné hravosti, orientální monotónnosti a vážnosti. Je v ní tentýž exotismus, který cítíme z děje a vidíme v obraze, je v ní tatáž orientální záliba v opakování a v ozdobné souměrnosti, kterou skvěle vyzoroval z života staré Číny i Trnka. Oživovatelé loutek měli ještě těžší úkol než ve Špalíčku. Zde museli pohybem vyjádřit mnohem víc konkrétních věcí. Animátoři loutek zhostili se svého úkolu příkladně.

Zvláštní pozornosti si zaslouží hraná část filmu v režii M. Makovce. Má sice jen funkci přede hry a závěru, protože však motivy z hrané části se objevují i v loutkové (jako dětské horečnaté vzpomínky), je zvláště důležité a cenné, že byla vypracována s takovou scenáristickou a režijní citlivostí a péčí, jakou vidíme málokde, a že je naprosto srozumitelná i při vši své požadované stručnosti. Mimo to je i sama o sobě těž pro výtečnou Pečenkovu kameru souhrnem vzorných scén, kterými se můžeme chlubit ve hraném filmu. ... Císařův slavík má svou osobitou krásu, pomocí níž dobyl opět novou uměleckou oblast. Dovedl oživit celou sílu pohádkového vyprávění. Trnka by jistě mohl nádherně vypravovat jakoukoliv pohádku a dal by základ k novému pohádkovému umění; může však, jak je vidět, objevit pro umění ještě jiné, závažnější oblasti.

²³Emil Radok, Orientální pohádka pro velké. Práce, 23. 4. 1949, s. 5.

Tyto nápady pro pedagogickou práci s filmem vycházejí z principů CinEd a jejich cílem je přiblížit film *Císařův slavík* především cílové skupině dětem ve věku od 6 let. V částech a využitím celého metodického materiálu jsou využitelné i pro další věkové divácké skupiny, zejména pro střední školy. Film je zpřístupněn citlivým a intuitivním způsobem s cílem posílení především receptivní složky výuky. Cílem vedených diskuzí není najít jednoznačné odpovědi, ale posílit vztah k uměleckému dílu, posílit citlivost na detail, rozšířit vyjadřovací kompetence a schopnost vést dialog. Pedagogické materiály navazují na **Studentské listy**, které jsou určeny přímo studentům.

I. PŘED PROJEKČÍ FILMU

1. PRÁCE S FILMOVÝM POLÍČKEM

Pracujeme s filmovým políčkem chlapce s rybou—viz kapitola **Analýza statického filmového obrazu**.

- Vedeme s dětmi (se studenty) cílenou debatu. Co přesně na obrázku vidí? Dokáží to popsat? Jaký mají z obrázku pocit—jakou vyzařuje atmosféru? A proč? Co si můžeme myslet o postavě chlapce? A jak na nás působí prostředí? O čem asi film může být?
- Vybraný obraz je velmi otevřený různým druhům výkladu. Cílem diskuze není přesně předvídat děj filmu nebo atmosféru tohoto výjevu ve filmu, ale zaměřit děti na téma, zdokonalit jejich intuitivní schopnosti, ale i schopnosti verbalizovat své pocity a popsat konkrétní obrazový výjev.

2. ZVUKY FILMU

Alternativně můžeme pracovat se zvukovou stopou—např. zvuky, které těsně předchází, doprovázejí a následují po záběru, kdy dívka pozoruje přijetí slavíka u císaře (viz **Analýza záběru**) - 0:37:00–0:39:04 (konec zvuk činel).

- Děti zavřou oči a zaposlouchají se. Co vše slyšely? (Dětské hlasy, zpěv, famfáry, zvony, hudbu, ticho...). Jaký mají ze zvuků pocit? O čem film může být? Může takto znít celý? Nechybí tam něco? (Dialogy, napětí...) Kde se film asi odehrává? A jaké situace mohou probíhat?
- Cílem opět není odhalení konkrétních výjevů z filmu nebo hluboká analýza hudební skladby, ale soustředění dětí, jejich uvědomění bohatosti zvukové složky tohoto filmu, rozvoj schopností diskutovat atd.

II. PO PROJEKCI FILMU

1. POCITY—DISKUZE O FILMU 1. VIDĚLI JSME VE FILMU

Vedená diskuze s dětmi o tom, co ve filmu viděly a slyšely. Opakování příběhu a hlavních motivů.

- Vedeme diskuzi o tom, co vše děti ve filmu viděly—jak začal, co se dělo dále. V diskuzi je vedeme k tomu, aby dokázaly dobře popsat nejen dějovou linii. Pedagog může rekonstrukci děje využít některých 60 fotografií umístěných na Portálu mladého diváka.
- Zaměříme se také na pocity hlavních postav (chlapec a císař), ale také některých vedlejších figur (dívka, rádce, slavík). Zajímá nás, jak by děti popsaly jejich vlastnosti, jejich motivace (proč udělali to a ono).
- Chtěly by děti být v situaci chlapce a/nebo císaře? Chtěly by na chvíli žít v jejich honosném prostředí, mít tolik hraček? A proč ano/ne? Diskuzi je možné nenásilně směřovat také k lehce provokativním aktualizovaným otázkám, k preferencím hraní dětí v přirozeném prostředí a s digitálními hračkami doma. Jak by asi žil takový chlapec dnes? Obklopený digitálními přístroji? Chodil by ještě vůbec ven? Všiml by si vůbec dívky, kdyby celý den hrál hry? Měl by nějaké živé kamarády? Co je lepší a proč? O co jsou děti, které sedí doma a hrají si s digitálními mobily, tablety a počítači, obohacené a o co ochuzené?
- Je dobré se v diskuzi zastavit i u toho, čemu nerozuměly a co je zaujalo, co jim na filmu přišlo zvláštní a jestli tuto zvláštnost lze hodnotit kladně, záporně nebo neutrálně. Viděly děti někdy podobně výjimečný film? Jaký?

2. KONKRETIZACE A ANALÝZA

V této části práce s filmem se už zaměříme na konkrétní charakteristické znaky. Už nám nejde o intuitivní uvažování, ale úplně konkrétní zjištění na základě viděného a slyšeného. Doporučujeme pracovat induktivní metodou — od jednotlivostí k obecnějším konstatováním. Můžeme začít velmi jednoduchými otázkami. Velmi vhodné je využívat ukázky — stačí jedna z chlapcova světa (např. **kapitola 3** — chlapec slaví narozeniny, **00:06:45–00:09:10**) a jedna ze světa císaře (např. **kapitola 6** — běžné ráno na císařském dvoře, **0:14:20–19:36**, viz též **Analýza scény**).

Viděli jsme ve filmu

- Film je němý a částečně loutkový. Přesto si toho o hlavních postavách myslíme hodně. Jakým způsobem jsou ale ve filmu konkrétně ukázány pocity hlavních postav, o kterých jsme se bavili v předchozí části? Jak hraje chlapec a dívka a jak „hraje“ císař a jeho rádce? Co můžeme říct o jejich gestech a pohybech těla?
- Diskuzi dále směřujeme k tomu, jak postavy chlapce a císaře vypadají. Chlapec má námořnický obleček — viděly už děti podobný? Kdy se asi mohlo takové oblečení nosit? (Můžeme použít fotografii uvedenou v kapitole **Přechody**). Císař má kulatou bílou lesklou hlavu, šikmé oči a evropské oblečení, korunu, žezlo a jablko. Koho jim připomíná? (Využít můžeme fotografie Pražského jezulátka a posledního čínského císaře z kapitoly **Propojení**).
- Je důležité zastavit se u popisu prostředí chlapcova domu a císařova dvora. Jaké prostředí bylo? Vedeme děti k tomu, aby používaly konkrétní příklady, ale zkusily své tvrzení také zobecnit. Můžeme děti navést, aby si všimly podivností v císařském světě (podobnost dvořanů, neasijských motivů, nožek postele vyrobených z ulit, krajek, tmavých pozadí atd.).

Slyšeli jsme ve filmu

Film *Císařův slavík* je specifický tím, že nepracuje s dialogy, ale jen s hudbou a občasnými ruchy. I hudebně nevzdělané děti ale budou schopné rozlišit některé základní hudební motivy. V práci se zvukovou složkou je možné využít informace z kapitoly **Filmové otázky — Hudba ve filmu**.

Pustíme si s dětmi zvuk z kapitoly 5, kdy rybář na loďce poslouchá zpěv slavíka (00:12:50–00:14:20). Poznájí děti, s kterou postavou je tato melodie spojena? Jde o slavíka. Je možné odhadnout, na jaký nástroj je melodie hrána? Jak lze slavíkovu melodii popsat? Proč zní právě takto?

- Dále si můžeme pustit bez obrazu melodii ryby (00:22:50–00:23:25), žáby (00:31:30–00:33:10) a mechanického slavíka (00:49:25–00:50:10). Vzpomenou si děti, s kterými věcmi jsou tyto melodie spojeny? Vybrané zvukové ukázky jsou velmi rozdílné — jak by je děti popsaly? Čeho zajímavého si všimly? Přišlo jim na některých z nich něco zvláštního? (Nástroj pily a zvuk měchů u ryby; jazzový styl žáby — kvákání je vytvořené trombónem s dusítkem a náznak cikád; mechanický zpěv slavíka — jeho základní melodie se stále opakuje, ale přeci jen trochu pozměňuje a do melodie zní potlesk).

3/ INTERAKTIVNÍ PRÁCE S FILMEM

Práce s vyprávěním

Co spojuje svět chlapce a svět císaře?

- Děti se rozdělí do skupin a snaží se najít co nejvíce předmětů a dalších motivů, které se objevily ve světě chlapce i ve světě císařského dvora. Každá vytvoří seznam a k seznamu nakreslí jednotlivé položky. Práce všech skupin jsou prezentovány a vystaveny vedle sebe. Pedagog může posléze promítnout ještě jednu prolog filmu (kapitola **2-3**, **00:3:35–000:09:10**) a všichni společně doplňují další motivy a předměty (hračky z pokoje chlapce, motiv okna, nemoci, starých vychovatelů, příchod doktora-smrti, dívka za plotem atd.).
- Pedagog se snaží navést děti k tomu, aby se zamysleli, proč jsou si oba příběhy tak podobné. Děti se snaží najít odpověď. Jednou z možných odpovědí je princip snu—ve snu se nám zobrazují prvky a prožitky z našich životů. Sen a film jsou si v něčem velmi blízké. Děti mohou diskutovat o tom, v čem, nebo o tom, zda sny mohou ovlivnit vznik filmů a zda filmy mohou ovlivnit naše sny. Viz kapitola **Filmové otázky—Příběh v příběhu**. Další odpověď může spočívat v tom, že chlapec potřeboval ve snu prožít něco, čeho se v reálném životě bál. Chlapci se zdál sen o jeho oblíbené knize atd.

Práce s pohyblivým obrazem

Budeme pracovat se záběrem, v němž dívka pozoruje přijetí slavíka u císaře (viz **Analýza záběru**, **0:38:08–0:38:36**).

- Záběr si s dětmi několikrát promítneme. Můžeme si o něm chvíli povídat—co se v něm odehrálo. Co bylo zajímavé apod. Děti jsou vyzvány k tomu, aby zkusily nakreslit plánec scény jako půdorys (vchod do sálu, předsálí—chodbu—plot, okno do sálu). Pedagog na základě dětských kreseb a vlastního diváckého vjemu vytvoří konečnou šablonu půdorysu. Výsledkem je možná překvapivé zjištění, že sál musí mít konklávní úhel. Je to běžné

- Do půdorysu je dobré naznačit postavy vcházejících dvořanů a nakopírovat ho do skupin. Děti si vyrobí figurku dívky a kamery s naznačeným objektivem (materiál je na výběru pedagoga—stačí i 2 figurky z deskové hry).
- Děti se rozdělí do trojic a nad plánkem si zahrají na filmový štáb: herec vede figurku dívky, kameraman hýbe/otáčí kamerou, režisér vše koordinuje.
- Alternativně lze tuto aktivitu rozšířit dvěma směry: 1/Děti mohou vytvořit složitější prostorový model scény, scénu zastínit a do týmu přibrat osvětlovače s baterkou. 2/ Další možností je záběr opravdu animovat, a to buď s použitím školní techniky (např. digitálního fotoaparátu a PC s profesionálním softwarem pro animaci) nebo za pomoci nenáročné free-ware aplikace v mobilním telefonu nebo tabletu (např. Stop Motion Studio). Záběr může být ozvučen původní hudbou z filmu.

Cílem této aktivity je mimo jiné uvědomění si složitosti stavby i výroby, byť jediného filmového záběru v animovaném filmu. Během práce se objeví mnoho nejasností a ty musí být vyřešeny. Případná zkušenost, že ambice dokonalosti nemůže být naplněna, je také podstatná. Děti se nenásilně učí pracovat v hierarchizované skupině (režisér rozhoduje o herci a kameramanovi) a zvyšují si své sociální kompetence. Uvědomí si, že filmová mizascéna vzniká výběrem obrazu, pohybem herce v prostředí apod.

POUŽITÉ OBRAZOVÉ MATERIÁLY

POLÍČKA Z FILMU CÍSAŘŮV SLAVÍK:

str. 1, 4, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26

DALŠÍ POUŽITÉ OBRAZOVÉ MATERIÁLY

str. 3: Plakáty k filmu *Císařův slavík* © Karla Perman – heirs, La Cinémathèque de Toulouse/ str. 6: reklamní materiál k filmové sérii Puppatoon © George Pál / str. 6: Vladislav Starevich, *Le roman de Renard* (filmové políčko) © Vladislav Starevich / str. 7: dokumentární fotografie z natáčení *Císařova slavíka* © Národní filmový archiv. 8: Jiří Trnka, ilustrace pohádky Císařův slavík, 1957 © Jiří Trnka – heirs / str. 9: dokumentační fotografie kovové kostra loutky z filmu Jiřího Trnky, 2018 © crowdfundingová kampaň Oživme loutky Jiřího Trnky / str. 10: fotografie sošky Pražského jezulátka, cca 1940 © licence creative commons (zdroj Wikipedie) / str. 10: fotografie čínského císaře Pchu-i, cca 1911 © licence creative commons (zdroj Wikipedie) / str. 10: Arthur Melbourne Cooper *Dreams of Toyland*, 1908 (filmové políčko) © volná licence / str. 10: Hermína Týrlová, *Ukolébavka*, 1947 (filmové políčko) © Národní filmový archiv / str. 10: Mike Mitchell *The Lego Movie 2: The Second Part*, USA – Dánsko – Austrálie 2019 (propagační fotografie) © Warner Bros. Et al / str. 10: Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958 (filmové políčko) © Specta Films et al / str. 10: Jiří Trnka, *Kybernetická babička*, 1962 (filmové políčko) © Národní filmový archiv / str. 22: Édouard Riou & Henri de Montaut, ilustrace ke knize Julese Verna Pět neděl v balónu, cca 1863 © licence creative commons (zdroj www.wikiwand.com) / str. 21: Karel Zeman, *Ukradená vzducholod*, 1966 (filmové políčko) © Národní filmový archiv / str. 21: Pál Szinyei Merse, Balloon, 1873, Museum of Fine Arts - Hungarian National Gallery, Budapest © public domain (zdroj Europeana) / str. 21: Victor Erice, El espíritu de la colmeja, 1973 © Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. – Jacel Desposito / str. 22, 23, 24: Petr Oukropec, *Modrý tygr*, 2012 (filmové políčko) © Negativ / str. 24: Jacques Rozier, *Rentrée des classes*, 1955 (filmové políčko) © Dovidis - Films du Colisée / str. 24: Alain Gomis, *Petite lumière*, 2002 (filmové políčko) © Mille et Une Production / str. 24: Manoel de Oliveira, *Aniki Bóbo*, 1942 (filmové políčko) © António Lopes Ribeiro / str. 24, 25: dokumentační fotografie na téma biedermeier a viktoriánský styl © licence creative commons (zdroj Victoria and Albert Museum, London; Museum für Hamburgische Geschichte et al) / str. 25: dokumentační fotografie na téma chinoiserie © licence creative commons (zdroj MAK Wien et al) / str. 26: tradiční čínské ilustrace k románu Opičí král © public domain / str. 26: výňatky z ilustrací Josefa Lady © Josef Lada – heirs / str. 26: Votivní desky Jana Očka z Vlašimi © licence creative commons (zdroj Wikipedia) / str. 26: Ernst Julius Hähnle, Pomník Karla IV., 1844 © licence creative commons (zdroj Wikipedia)



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

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 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.

**INSTITUT
FRANÇAIS**

Co-funded by the
European Union



au fil de
LUMIÈRE

