



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Začátek školního roku

Jacques Rozier

Světýlko

Alain Gomis

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I - ÚVOD STR. 3

- CinEd: kolekce filmů, filmová výchova **str. 2**
- Úvod + Technické informace **str. 3**
- Témata + Synopse **str. 4-5**

II - FILMY STR. 6-11

- Jacques Rozier a Alain Gomis: dva vyznavači zkratk (Filmografie) **str. 6-8**
- Souvislosti: Začátek školního roku **str. 9**
- Svědectví: Alain Gomis vzpomíná na Světýlko **str. 10-11**

III - ANALÝZY STR. 12-20

- Rozdělení na kapitoly **str. 12-13**
- Otázky filmu: "Ukázat - Skrýt" **str. 14-16**
- Otázky filmu: Zvuk a Charakter zvuku **str. 16-17**

• Analýza... Začátku školního roku **str. 18-21**

- Analýza... jednoho obrazu – Transgrese **str. 18**
- Analýza... jednoho záběru – Opera přírody **str. 19**
- Analýza... jedné sekvence – Volní? **str. 20-21**

• Analýza... Světýlka **str. 22-25**

- Analýza... jednoho záběru – Stín a Světlo **str. 22**
- Analýza... jednoho obrazu – Místo diváka **str. 23**
- Analýza... jedné sekvence – Když se realita zvrátí **str. 24-25**

IV - SOUVISLOSTI STR. 26-31

- Obrazy - odrazy: od subjektivního pohledu k divácké zkušenosti **str. 26**
- Pojítka: Světlo a Impresionismus **str. 27-29**
- Metodické návrhy pro práci s filmem **str. 30-31**

CINED : KOLEKCE FILMŮ, FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Proto byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, jež se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Pozorujeme je na různých velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo. Výše zmíněné změny kinematografii ovlivňují, musí se s nimi – zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách – počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přináší 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 různých 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 několika hledisek – pomocí popisu, coby hlavní fáze veškerých analytických postupů, a schopnosti vybrat obrazy, roztrždit 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 jak jim rozumějí.

Arnaud Hée vyučuje analýzu na FÉMIS (Vysoká filmová škola), je filmovým kritikem (Bref, Images documentaires, Études, critikat.com), členem výběrové komise festivalu Entrevues v Belfortu, v rámci různých vzdělávacích aktivit ve Francii školí pedagogy filmové výchovy a sám ji vyučuje.

Autor:

Arnaud Hée vyučuje analýzu na FÉMIS (Vysoká filmová škola), je filmovým kritikem (Bref, Images documentaires, Études, critikat.com), členem výběrové komise festivalu Entrevues v Belfortu, v rámci různých vzdělávacích aktivit ve Francii školí pedagogy filmové výchovy a sám ji vyučuje.

Poděkování:

Alainu Gomisovi.
Rovněž Isabelle Bourdonové, Nathalie Bourgeoisové, Mélodie Cholméové, Agnès Nordmannové, Léně Rouxelové.

Překlad: Helena Fikerová

Odborná redakce: David Čeněk

Copyright: CinEd / Institut français

Vydala: Asociace českých filmových klubů, z. s.

ÚVOD

René žije v provenzálské vesnici 50. let 20. století a Fatima v současném Dakaru: Světýlko a Začátek školního roku mohou na první pohled působit vzdáleně v prostoru i čase. Nicméně film má onu zvláštní moc přenést diváka na jiné místo a odstranit přitom jinakost. A tak se během promítání těchto filmů stává divák nejprve René, potom Fatimou, a z malé oblasti na jihu Francie, kde je obklopen bující přírodou, bude následně přenesen do hlavního města Senegalu, kde se mluví wolofštinou.

Cílem těchto filmů je umožnit nám setkat se dětskými hrdiny, abychom sdíleli jejich pohled na svět. Jakkoli je tento pohled neobvyklý, působí zároveň stejně logicky a rozumně jako pohled dospělého, a to bezpochyby díky přesvědčivé komunikační síle. Když chceme pozitivně ohodnotit dětské filmy, často užíváme fráze „z pohledu dítěte“, což zde jistě platí, ale Jacques Rozier a Alain Gomis nabízejí více. Filmy se mocně rozvíjejí uvnitř postav skrze smysly (zrak, sluch, hmat) a sdílením fantaskních a odvážných subjektivních vizí. Střetává se zde představivost, která vede živý dialog mezi dvěma kontinenty a epochami. Zdálo se nám obzvlášť vhodné a přínosné nabídnout tyto filmy, které oslavují citlivost a drzost a jsou také vynikající definicí filmu.



ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU

1955, Francie, 35 mm, čb, 1.33, 22 min 40 s

Režie: Jacques Rozier

Scénář: Michèle O'Glor a Jacques Rozier

Kamera: René Mathelin

Původní hudba: Darius Mihaud

Zvuk: Jean Duguet, Jean Pouleau

Střih: Michèle David, Raymonde Nevers.

Produkce: Pierre Neurisse (ze Skupiny Třiceti), Dovidis-Film

Hrají: René Boglio (René), Marius Sumian (Susu), učitel a obyvatelé Correns (neherci).

SVĚTÝLKO

Francie, 2002, super 16, bar, 1.85, dolby SR, 15 min

Scénář a režie: Alain Gomis

Kamera: Aurélien Devaux

Zvuk: Alioune Mbow

Střih: Fabrice Rouaud

Hudba: Patrice Gomis a Constance Barrès

Produkce: Mille et Une Production

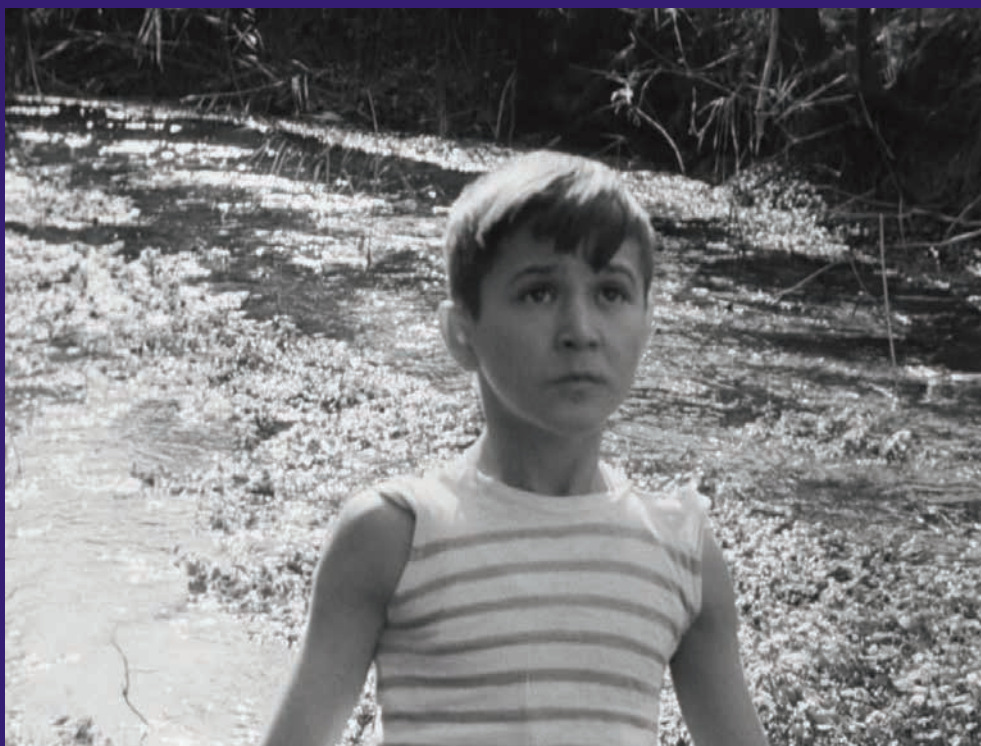
Hrají: Assy Fall (Fatima), Džolof Mbengue (Alloune), Thierno Ndiaye Doss (otec), Awa Mbaye (matka)...

DĚTI
A BYTOSTI



POHLEDY
A HLEDISKA

NITERNOST
A SUBJEKTIVITA



DOSPĚLÍ
A KONFLIKT SVĚTŮ

SMYSLY
A VNÍMÁNÍ

IMAGINÁRNO
A SNOVOST

TÉMATATA

DĚTI A BYTOSTI.

Začátek školního roku a **Světýlko** nejsou pouze filmy o dětství, ale také filmy odehrávající se v prostoru dětství. Jde jim o ztotožnění s touto částí života tak, aby s ní divák navázal přímý kontakt, a to zejména tím, že ho nechávají zažít intenzitu dětské víry a přesvědčení. René a Fatima představují figury dětství, především jsou však vnímány jako zcela svébytné bytosti.

POHLEDY A HLEDISKA.

Mezi prostředky, které jsou přítomné v obou filmech a divákovi umožňují ponořit se do světa dětství, patří subjektivní pohled. Sledujeme, jak René a Fatima získávají zkušenost se světem, kterou díky nim opakovaně vnímáme. Jejich úhel pohledu nám přibližuje jejich vztah ke světu.

NITERNOST A SUBJEKTIVITA.

Začátek školního roku a **Světýlko** vystupují jako silné niterné zkušenosti. Oba filmy užívají různé prostředky, aby nám zprostředkovaly subjektivní vnímání postav, především hru s hlasem uvnitř a mimo záběr, ale také práci se zvukem a hudbou.

SMYSLY A VNÍMÁNÍ.

Oba filmy také mohou zprostředkovat iniciační impuls pro smyslové zkušenosti prožívané dětmi. Zrak a sluch zastávají důležité místo, a režiséři proto vystavěli své filmy tak, aby předávaly tyto vjemy. Vyvolávají také hmatové pocity: světlo a voda na kůži či teplo a zima ukazují vnímavost postav.

DOSPĚLÍ A KONFLIKT SVĚTŮ.

I když jsou děti často samy a ve svém vlastním světě, v obou filmech také někdy vystupují dospělí. Někteří představují spojení, jiní zastánci řádu, kteří chtějí malé hrdiny přivést do reality a k rozumu. Obě děti se tak nachází v konfliktu dvou světů, který pociťují a kterému čelí dětským způsobem.

IMAGINÁRNO A SNOVOST.

Fatima a René mají velmi zvláštní vztah k realitě – chtějí ji určitým způsobem podřídit svým touhám a představám. Unikají do světa fantazie, nechají se unášet svou touhou vzdorovat, a vytváří tak svou vlastní realitu. Oba zažívají více či méně kruté návraty k řádu.

SYNOPSIS ZAČÁTKU ŠKOLNÍHO ROKU

Na hlavním náměstí malé provensálské vesničky Correns se oznamuje začátek školního roku. René propadá panice, protože ještě nemá hotové úkoly, naštěstí však může počítat s pomocí starého Susu, který pracuje na vinicích. První školní den přichází. Na cestě do školy René přijímá sázku spolužáka a hází svou aktovku z mostu do vody. Poté se rozhodne vydat se po řece a do lesa. Obklopen přírodou pozoruje, naslouchá a ztrácí se, až úplnou náhodou znovu najde svou aktovku. Využívá okamžiku a noří se do vody, než se rozhodne vrátit zpět a po cestě chytá užovku. René nespěchá, nechá se unášet proudem říčky a po vodě dorazí do vesnické prádelny. Když o přestávce přijde do školy, je pokárán učitelem. Ve třídě potom schová hada do sešitu spolužáka, který ho předtím vybízel k zahazení aktovky. Učitel zkontroluje jeho úkoly: aktovku má plnou vody a odpovědi jsou úplně špatně. Chlapec se vydává hledat starého Susu, který je za chyby odpovědný, a jde s ním do školy, kde ho učitel vyzývá, aby zasedl do školních lavic. Spolužák Reného otevírá sešit, užovka unikne a kolektivu se zmocní panika: všichni žáci s křikem a pláčem utečou. René chytí hada a rozhodne se ho pustit. Spolužáci chlapce honí po vesnici, on jim však uteče a vrací se k řece. V korytu řeky navrací hada jeho přirozenému živlu a dívá se, jak se vzdaluje.

SYNOPSIS SVĚTÝLKA¹

Dakar, Senegal. Osmiletá holčička Fatima pozorně pozoruje světlo, které se rozsvěcí a zhasíná, když otevírá a zavírá dveře ledničky. Jestlipak je v ledničce pořád světlo, když jsou dveře zavřené? Počáteční otázka spouští sérii dalších, kterými zkoumá existenci světa. Fatima začíná odlišně pozorovat a poslouchat vše, co ji obklopuje: hluk ve vesnici, kolemjdoucí, ale také své bližní, kteří nemají vždy pochopení pro její snění. Zavírá oči a ptá se, jestli lidé stále existují, když je nevidí. Poslouchá hluk kolem sebe a pouze silou své fantazie ho míchá se zvuky, které vymýšlí. Kniha o Eskymákovi v ní rozvíjí představy: klouže po písku a představuje si, že jede na sáních, schovává se pod prostěradlem a myslí si, že je pod mořským ledem. Konečně pochopí záhadu ledničky, když objeví spínač. Ale její fantazijní hry a metafyzické dotazy dráždí rodinu. Vynesou jí pěkných pár facek, což ji ovšem nezastaví. Dál pozoruje a ptá se pohledem na vše, co ji obklopuje: garáž s autem, dělníka, žárovku, slunce... Nakonec se poté, co o něm sní a všude ho slyší, ocitá na břehu moře.

(1) Synopse byla přejata z materiálů francouzského pedagogického programu „Škola a film“: <http://www.cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques/-/ressources/54808>

AUTOŘI, KONTEXT, FILMOGRAFIE

JACQUES ROZIER A ALAIN GOMIS: DVA VYZNAVAČI ZKRATEK

Ačkoli jsou každý z jiné doby a představují odlišné osobnosti, Jacquese Roziera a Alaina Gomise spojuje ojedinělost tvorby v rámci francouzské kinematografie.

JACQUES ROZIER: NEZÁVISLOST ZA KAŽDOU CENU



Jacques Rozier

FILMOGRAFIE

Výběr krátkých filmů :

Rentrée des classes (Začátek školního roku, 1955)
Blue jeans (1958)
Paparazzi (1964)
Le parti pris des choses (Pohled na věc, 1964)
Nono Nenesse (1976)

Celovečerní filmy :

Adieu Philippine (Sbohem, Filipíny, 1963)
Du côté d'Orouët (Na Orouetu, 1973)
Les naufragés de l'île de la Tortue
(Trosečníci z Želvího ostrova, 1976)
Maine Océan (Maine Ocean, 1986)
Fifi Martingale (2001)

Jacques Rozier, který se narodil v roce 1929, nejprve prošel tradiční filmovou výukou ve francouzském kontextu 50. let 20. století. V roce 1954 dokončil studium na vysoké škole IDHEC (v roce 1988 se změnila ve Fémis - obdobu české FAMU) a jak bylo tehdy obvyklé, působil nejprve jako stážista a asistent, zatímco souběžně pracoval v televizi. Jednou ze zásadních zkušeností této doby je jeho práce jako asistenta režie na filmu French cancan (1955, r. Jean Renoir). Renoirův vliv je zřejmý ve filmu Začátek školního roku (srov. Světlo a impresionismus str. 6), který je vlastně rozvedením absolventského filmu z IDHECu. Z něj pochází některé záběry a především styl a způsob natáčení s malým štábem, v exteriérech, s neherci, což jsou charakteristiky nastupující nové vlny.

Ve snímku Začátek školního roku se Rozier věnoval dětství a hned se projevil jako nadaný portrétista mladých lidí. Nejprve to ale byl film Blue jeans (1958), krutá komedie o letních milostných eskapádách adolescentů. I když Jacques Rozier nebyl přímo součástí skupiny

spojené s Cahiers du cinéma, která byla těžištěm nové vlny, byl s ní úzce spjat a z její strany hájen. Jean-Luc Godard velebil snímek Blue jeans, který získal právo být uváděn jako předfilm Oh! Qué mambo Johna Berryho (1956). Godard (1) a François Truffaut podporovali jeho přechod k celovečerní produkci a představili ho producentovi Georgesovi de Beauregardovi. S filmem Sbohem, Filipíny (Adieu Philippine, 1963) však začínají Rozierovy problémy s průmyslem: Beauregard zahájí, ale nedokončí produkci kvůli zpoždění s natáčením a kvůli dobrodružným až extravagantním metodám, které režisér používá – část natáčení se například odehrávala na Korsice v zóně, která byla přístupná pouze na hřbetě muly.

Film Sbohem, Filipíny byl dokončen díky přátelům, kteří odkoupili práva. Představuje milník v dějinách nové vlny a zároveň skvělý portrét mládeže 60. let 20. století na pozadí války v Alžírsku, což bylo v té době tabuizované téma. S prvním celovečerním filmem vzniká „paradox Rozier“: objevuje se významný tvůrce, jehož způsob práce – zejména jeho neschopnost předložit producentovi ucelený scénář – mu nicméně vyslouží místo na okraji francouzské filmografie, o to okrajovější, čím větší komerční propad budou jeho filmy zažívat. Přesto se mu podaří dokončit tři celovečerní filmy, přičemž Fifi Martingale, která byla uvedena na Benátském filmovém festivalu v roce 2001, se do distribuce nikdy nedostala a byla uvedena pouze v rámci nočního programu na stanici Canal+, která film produkovala. Natáčení jeho dosud posledního projektu bylo přerušeno rok po zahájení v roce 2007.

Dokončené filmy - Du côté d'Orouët (V kraji blízko Orouët, 1973), Les naufragés de l'île de la Tortue (Trosečníci na Želvím ostrově, 1976) a Maine-Océan (1986) – představují Rozierovy umělecké úspěchy a sledují zvláštní komickou linii vyznačující se slabostí pro nemotorné větroplachy. Rozier v Du côté d'Orouët objevuje herce Bernarda Meneze, kterého znovu obsazuje do Maine-Océan. Nezařaditelnost Rozierových filmů definuje kritik Jacques Mandelbaum následovně: „Zalíbení v cestování a prázdninách, opakující se motiv vody a ostrovů, zostřeně vnímání času, náklonnost k oblíbeným žánrům a hercům, prolínání dokumentu a fikce, improvizace a změny stylu povýšené na umění vytváří nesmazatelnou stopu jeho filmů, které jako žádné jiné přinášejí radostný a zároveň melancholický pocit půvabu existence a křehkosti okamžiku.“ (2)

(1) Rozier natáčí dva krátké filmy o natáčení Godardova filmu Pohrdání: Paparazzi a Le Parti des choses.
(2) Le Monde, 1. září 2001.

ALAIN GOMIS: ALTERNATIVNÍ CESTY



Alain Gomis při natáčení Světýlko

FILMOGRAFIE

Výběr krátkých filmů :

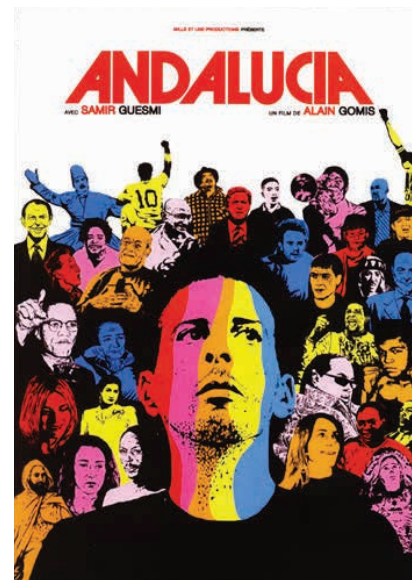
Tourbillons (Víry, 1999)
 Petite lumière (Světýlko, 2003)
 Ahmed (2006)

Celovečerní filmy:

L'Afrance (2001)
 Andalusia (2008)
 Tey (Aujourd'hui, 2012)

Režisér se o svých počátcích a vztahu k filmu a kultuře obecně vyjadřuje následovně: „Narodil jsem se ve Francii. Pocházím z dělnické čtvrti, můj otec byl dělník a matka úřednice, vyrůstal jsem ve městě. Literaturu jsem objevil dost pozdě. Byl jsem příliš snivý, unikal jsem z reality, k přečtení knihy jsem potřeboval měsíce. [...] Film mi možná připadal přístupnější.“ (3) Dráha Gomise, který se narodil v roce 1972, měla tedy do velké míry sebevzdělávací rozměr. Zálba ve filmu se u něj objevuje velmi brzy, především díky televizi. Škola měla rovněž rozhodující roli: „[...] vzpomínám si na několik projekcí ve velké jídelně. Bylo to kouzelné, protože se promítalo z 35mm filmového pásu, a každodenní, spíš nevlídný prostor školy se stával neskutečným [...]“ (4) Gomis si při této příležitosti vybavuje Bílou hřívu Alberta Lamorisse, Zlomený šíp Delmera Davese, ale především zásadní film: Narodil jsem se, ale... Jasudžira Ozua (srov. Svědectví str. 10).

Záměr věnovat se filmu formuluje Gomis na gymnáziu. Syn senegalského otce a francouzské matky narozený ve Francii má jako člověk smíšeného původu a vychovaný v dělnickém prostředí komplikovaný přístup k nejlepšímu možnému vzdělání – nepodaří se mu dostat se na École nationale supérieure Louis-Lumière ani na Fémis (5). Zapisuje se tedy na obor filmová studia na univerzitu, specializuje se na scénář a natáčí filmy v amatérských podmínkách poté, co si zakoupí vlastní malou digitální kameru. Jeho závěrečná magisterská práce se stává také jeho prvním celovečerním filmem: L'Afrance (2001). Producentka ve společnosti, kde působí jako dobrovolný stážista, se nadchne pro scénář, který tak získává financování: „Je mi teď jen 26, odnikud nejsem a nikoho neznám. Nerozumím přesně tomu, co se kolem děje, ale dělám to. A objevuju, co znamená produkce a distribuce.“ (6) Film L'Afrance je natočen s minimem prostředků, ale všímají si ho festivaly (je zařazen do výběru ACID v Cannes, na festivalu v Locarnu získává Stříbrného leoparda) i kritika.



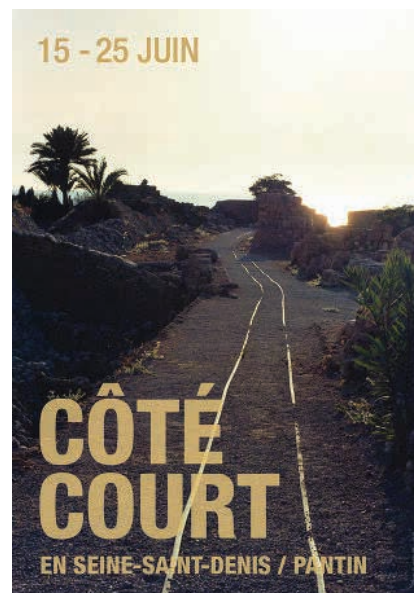
Jednou ze zvláštností kariéry Alaina Gomise je po krátkém filmu Tourbillons (Víření, 1999) velmi rychlý přechod k celovečerní produkci. Světýlko (2003) představuje po L'Afrance spolu s následujícím filmem Ahmed (2006, scénář napsal žák gymnázia) návrat ke krátké metráži. Dále se Alain Gomis podepsal pod dva dlouhé snímky: Andalusia (Andalusie, 2007) a Tey (Aujourd'hui/Dnesi, 2012). Jeho filmy přináší francouzské kinematografii, kde je téma integrace zastoupeno minimálně, kosmopolitní imaginárně – Světýlko a Tey byly natočeny v Dakaru, L'Afrance a Andalusia převážně ve Francii, přičemž poukazují na různorodost společnosti.

Gomis se ve svých filmech neustále vrací k interakcím mezi vnitřním světem postav a vnějším prostředím a otázce úniku do imaginace jako zbrani vůči vnějším vlivům.

KONTEXT: ZÁKLADNÍ INFORMACE O KRÁTKÉM FILMU VE FRANCII

Za krátký se považuje film o délce kratší než jedna hodina. Je-li tento formát vhodnou půdou pro začínající mladé filmaře, je nutné zdůraznit, že některé z nejdůležitějších snímků dějin francouzského filmu byly krátkometrážní. Patří mezi ně skutečně významná a vlivná díla, jako *Na slovíčko*, *Nizzo!* (À propos de Nice, 1930) a *Trojka z mravů* (Zéro de conduite, 1933) Jeana Viga, *Noc a mlha* (Nuit et Brouillard, 1955) Alaina Resnaise, *La première nuit* (První noc, 1958) Georgese Franjua, *Rampa* (La Jetée, 1962) Chrise Markera a další. V takovém kulturním průmyslu, jakým je film, je však postavení krátkometrážního formátu křehké – vznikl se snímky bratří Lumièrů a výjevy Georgese Mélièse, celovečerní film se pak stal ve Francii stejně jako v zahraničí komerční normou až ve dvacátých letech. Francouzský filmový průmysl je již dlouho formován státem a na krátkometrážní tvorbu byla dosud uplatňovaná různá pravidla. Od roku 1940 do roku 1953 stanovoval zákon povinné promítání krátkého filmu před každým filmovým představením a odměnu ve výši poměrného dílu tržby. Produkce krátké metráže byla takto podporovaná a udržovaná až do srpna 1953, kdy předpis nahradily dva jiné zákony: zrušily povinnost začínat promítání krátkým filmem a byla stanovena podpora tzv. prémie za kvalitu – krátké filmy byly totiž většinou didaktické a reklamní povahy a stály tedy na okraji uměleckého zájmu. Následovala řízená rehabilitace krátkého filmu „Skupinou třiceti“ („Groupe des trente“), kolektivem, do kterého patřili zejména Georges Franju, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Painlevé či Alain Resnais. Jejich cílem bylo hájit zájmy krátkého filmu a zajistit přitom uměleckou kvalitu, otevřenost novým formám a nezávislost – Začátek školního roku zcela zapadá do tohoto kontextu a vzniká v koprodukcii „Skupiny třiceti“. Jedním z výsledků této snahy jsou také Mezinárodní dny krátkého filmu v Tours (Journées internationales du film de court métrage de Tours, 1955–1971), které se ukáží být cennou filmovou laboratoří těšící se významnému vlivu. Jean-Luc Godard, který o tomto festivalu psal pro týdeník Arts, upozornil v roce 1956 právě na *Blue jeans* Jacqueuse Roziera.

Přes množství výjimek a distribučních experimentů už krátký film nikdy nenašel místo v promítacích sálech, jaké mu patřilo ve 40. a 50. letech minulého století, a dnes je šířen poměrně alternativními způsoby. Četné festivaly však zajišťují jeho viditelnost – některé z nich se na něj vyloženě specializují a ve Francii jsou extrémně oblíbené. Například Mezinárodní festival krátkých filmů v Clermont-Ferrand, který byl založen v roce 1982, navštěvuje každoročně během jednoho týdne více než 150 000 diváků. Množství dalších kulturních událostí, jako je festival *Côté court* v Pantin (kde se Světýlko dostalo do výběru a získalo ocenění), Evropský festival krátkého filmu v Brestu nebo Evropský filmový festival středometrážních filmů v Brive (Festival du cinéma de Brive – Rencontres européennes du moyen métrage), svědčí o dynamičnosti krátkého formátu.



Podpora krátkého filmu je také institucionalizovaná, a to od roku 1983, kdy byla otevřena Agentura krátkometrážních filmů (Agence du court métrage). Jedná se o asociaci podporovanou z veřejných fondů, která se zabývá propagací a šířením krátké metráže do kin, mediáték, kulturních center a různých sdružení a která spravuje katalog více než 10 000 filmů. Distribuce do kin se uskutečňuje prostřednictvím RADI, sítě, kterou tvoří 300 kinosálů. Agentura také navrhuje program filmových promítání, pro která k danému filmu vybírá vhodný krátkometrážní snímek. Agentura krátkometrážních filmů se zároveň na základě svých fondů věnuje filmové výchově, zejména prostřednictvím programových ateliérů, je spřízněna s mnoha festivaly a vydává časopis *Bref*.

(3) *Répliques*, č. 1, zima 2012, str. 27.

(4) *Ibid.*

(5) École nationale supérieure des métiers de l'image et du son. Ve Francii se vysoké školy dělí na úzce výběrové a prestižní „grandes écoles“ a mnohem dostupnější univerzity.

(6) *Répliques*, str. 28.

SOUVISLOSTI: ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU

* JEAN VIGO

Příbuznost s Vigovou Trojkou z mravů (Zéro de conduite, 1933) je zcela vědomá. Začátek školního roku je v určitém směru spřízněným filmem s o dvě desetiletí starší břitkou a snovou oslavou školního vzdoru a revolty. Jacques Rozier dokonce věnoval v roce 1964 Jeanu Vigovi dokument ze série „Filmaři naší doby“ („Cinéastes de notre temps“).



Trojka z mravů



Začátek školního roku



Trojka z mravů



Začátek školního roku

* DVA AMERIČTÍ BRATRANCI RENÉHO



Příběh z Louisiany
(Louisiana Story, 1948)
r. Robert Flaherty



Malý uprchlík
(Little Fugitive, 1953)
r. Ray Ashley a Morris Engel



Začátek školního roku

* FRANÇOIS TRUFFAUT A DĚTSTVÍ

Truffaut se Roziera zastával a viděl v něm předchůdce nové vlny (srov. str. 6). Obrazy dětství jsou výrazným prvkem v jeho filmografii.



Nikdo mne nemá rád
(Les 400 coups, 1959)



Začátek školního roku



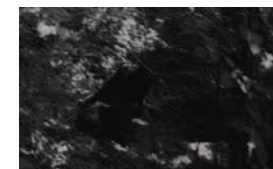
Kapesné
(L'argent de poche, 1976)



Uličníci
(Les Mistons, 1957)



Začátek školního roku



Divoké dítě
(L'enfant sauvage, 1969)

SVĚDECTVÍ: ALAIN GOMIS VZPOMÍNÁ NA SVĚTÝLKO

VÝCHOVA FILMEM

„Mám obzvlášť živou vzpomínku na den ve škole, kdy nás vzali na film Narodil jsem se, ale... (1932) Jasudžira Ozua, který byl pro mě zásadním setkáním. Nalézat se tak blízko dvou chlapců, o kterých jsem dopředu věděl, jak jsou vzdálení, bylo v mém životě neobyčejnou událostí: Japonsko 30. let, černobílý obraz. Vlastně jsem tehdy potkal a pochopil dvě osobnosti, které se mi během filmu staly bližšími než člověk sedící vedle mě. Film má onu moc zpochybnit a přemístit hranice území, které byly prohlášeny za nehybné a dané.“

„Jsem rád, že se Světýlko stalo součástí tohoto vzdělávacího programu. Je v něm něco z překonávání hranic, které mám tak rád, jedná se o francouzsko-senegalskou produkci, takže jde zároveň o evropský i africký film... Jsem spokojený, že je možné považovat ho za francouzský film stejně jako v Senegalu za senegalský. Nakonec národnosti, popravdě... Také by se mi líbilo, kdyby o něm mohli říct Číňané, že je čínský, a kdyby se stal součástí programu filmové výchovy v Číně.“

AUTOBIOGRAFICKÝ ROZMĚR

„Světlo ledničky je mou osobní vzpomínkou, zejména objev spínače, i když si nemyslím, že bych jím byl tak fascinován jako Fatima. Co je mi skutečně vlastní, je obecnější: pocit nejistoty tváří v tvář veškeré existenci, se kterou se nějak srovnáme, ale nikdy na ni nenajdeme odpověď. Myslím, že jsem byl v určitém směru vždy filmařem, i bez kamery, ještě předtím, než jsem začal dělat film. V tomto smyslu je Fatima mým alter egem. Náhodou se tento prvek, který patří k dětství, také váže na známý pilíř západní filozofie, Descartovo cogito, které říká, že abychom mysleli a existovali, musíme pochybovat (1).“

PSÁT SMYSLOVÝ A SUBJEKTIVNÍ FILM

„Myšlenka proniknout do subjektivního pohledu Fatimy byla výchozím bodem: získat její pohled, její vnímání věcí. Při psaní však bylo třeba vnímat postavu zevnitř a zvenku zároveň, musel jsem neustále cestovat oběma směry. Přistupuji k psaní a k filmu obecně jako k popisu pocitů svých postav. Většinou mám představu o začátku a konci a zkouším se co nejlépe přiblížit určitému pocitu jako k něčemu, co o vás lehce zavadí a co se snažíte formulovat. Je to jako zkoušet si vzpomenout na sen, snažíte se pospojovat roztroušené obrazy, něco jako když stříháte film. Navíc podobně jako u snů máte někdy dojem, že jsou geniální, ale jakmile se vám je podaří dát znovu dohromady, jste zklamaní. Některé věci rychle ztrácí svěžest, když se vynoří na povrch a dostanou na světlo.“

„U tohoto typu filmu popisuji ve scénáři prostě obrazy. Říkám to s trochou nostalgie, protože se jedná o něco, co si myslím, že jsem trochu ztratil - schopnost vycházet z velmi čistých obrazů. Chtěl jsem také založit film na prvku, který je pro film zcela základní: vyprávění



Narodil jsem se, ale..., Yasujirō Ozu (1932)

stojí na konfliktu po sobě jdoucích scén. Tento způsob vytváření nového světa z jediného zvuku, obrazu či myšlenky, odkazující tedy určitým způsobem na dětství, má hodně styčných bodů s filmovým stříhem.“

(1) „Pochybuji, tedy myslím, myslím, tedy jsem“ je citace, na které se zakládá cogito ergo sum Reného Descarta z jeho Rozpravy o metodě (1637).

ÚRYVEK Z TECHNICKÉHO SCÉNÁŘE SVĚTÝLKA:

1- KUCHYŇ - INTERIÉR VE TMĚ

Lednička praská, téměř žádný nebo vůbec žádný zvuk zvenku.

1/1: Polocelek, pravá zadní strana místnosti, Fatima z profilu:

Modravé světlo noci lehce osvětluje Fatimu sedící na bobku. Opatrně otevírá dvířka ledničky, která ji osvětluje. Fascinovaně pozoruje vnitřek, potom ledničku pomalu zavře.

Poté ji znovu otevírá, rychleji, jako by chtěla něco uvnitř přistihnout při činu. Pozoruje vnitřek a poté lednici velmi pomalu zavírá.

Znenadání ji znovu prudce otevírá, světlo dopadá ven, Fatima se zastaví, snaží se to pochopit, pak ji velmi, velmi pomalu zavírá a zkouší se dívat dovnitř, jak dlouho to jen jde, místnost je ponořená do tmy.

Teoreticky pouze jeden záběr, ale uvidíme.

Zvuk: pouze oddechování a lednička.

METAFORA FILMU

„Kamera je jen krabička, nic jiného... Domnívám se, že jsme pozorovatelé světa a zároveň sebe samých. Jsme cizinci vůči sobě samým i vůči realitě. Musíme si vytvářet jistoty, ale jsme především cestovatelé, kteří přistáli na neznámé planetě. Dokonce uvnitř našich vlastních těl je zapotřebí osvojit si věci, které jsou nám hluboce cizí. Zdá se mi, že úkol filmaře, malíře a umělce obecně je být prostředníkem mezi námi a světem. Mám dojem, že jako tvůrci jdeme proti přirozenému pohybu, který pro cestu kupředu vyžaduje, abychom se ujišťovali o tom, jak je vše úplně přirozené.“



„Dětství se pojí s objevováním neznámého a uvažováním nad ním. Když jsem byl dítě, myslel jsem si, že dospělí jsou vědoucí bytosti – dnes jsem pobaven jejich chováním, falešnou vědoucností, neustále usvědčovanou ze lži. Jako u Descarta, který řeší velké metafyzické otázky čistě myšlenkou, je film další formou řešení nebo dokonce smíření: jak se dotknout světa, jak ho zobrazit?“



Assy Fall et Alain Gomis sur le tournage

DÍTĚ-HEREC

„U dětí je důležité přizpůsobit se jejich rytmu a dbát na to, aby si zachovaly svěžest – když se vyčerpají, když toho mají plné zuby, celý den je v háji, o natáčení nemluvě. U Assy Sall, která představuje Fatimu, jsem se spíš než přimět ji hrát pokoušel zachytit něco z ní samotné, ze stavu, v jakém zrovna byla. Děti jsou velmi intuitivní, dobře rozumí filmu. Na natáčení Světýlka jsem byl velmi konkrétní, například instrukce k první scéně zněla: ‚Otevřeš a zavřeš dveře a sama pro sebe se ptáš, co se děje se světlem ledničky‘ (srov. úryvek technického scénáře). Nic víc, žádný záměr nebo emoce, které by bylo potřeba zahrát. Ke svým filmům přistupuji jako divák a nechci se dívat, jak herci, ať už dospělí nebo dětští, vytvářejí umělé obrazy. Snažím se rozvíjet pozornost diváka, existovat v přítomnosti. Když je dílo divákem nebo čtenářem vnímáno v přítomnosti, pak teprve ho může zasáhnout a skutečně existovat.“

„Nešlo o nijak zvlášť organizovaný casting. Hledal jsem charakterní holčičku, ptal jsem se kolem sebe, Assy Fall přijela s jinou uchazečkou, a jak se to občas stává, byla obsazena místo ní. Měla v sobě určitou drzost, vzdorovitost vůči dospělým, vlastnost být v opozici. Během natáčení se například se mnou dala do křížku, když odmítla chodit ve sněhu s tím, že je to hloupé, protože jsme nebyli na ledu. Řekl jsem jí: ‚V tom případě tě budu muset vyměnit za jinou herečku.‘ Odpověděla: ‚Dobře, souhlasím.‘ Assy správně vycítila, že se svět točí kolem ní a že má moc. Abych se z toho vyvlékl, odpověděl jsem: ‚Popravdě, já tě tady potřebuju.‘ Řekla na to velkomyslně: ‚No tak v tom případě to udělám!‘“

Vybráno z rozhovoru z 27. února 2016 v Paříži.

ROZDĚLENÍ NA KAPITOLY

ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU



1 – Úvodní titulky – od 0 do 0:56



2 – Veřejné oznámení: školní rok začal! – od 0:57 do 1:39



3 – Susu, „starý školák“ s bujnou fantazií, píše Renému úkoly – od 1:40 do 3:40



4 – Aktovka padá do vody, ve školní lavici chybí žák – od 3:41 do 6:04



5 – Obrací se k světu zády, vydává se pátrat po aktovce – od 6:05 do 7:36



6 – Noří se do panenské přírody, opět nalézá aktovku – od 7:37 do 9:40



7 – Snění a zpěvy přírody – od 9:41 do 10:50



8 – Hon na užovku v řece – od 10:51 do 13:8



9 – Zkratkou do školy... a prádelna – od 13:9 do 14:41



10 – Konec přestávky: „Copak se v tuhle dobu chodí do školy?“ – od 14:42 do 15:25



11 – Užovka schovaná do sešitu souseda, úkoly plné chyb – od 15:26 do 17:9



12 – Susu se strojí před návratem do školních lavic a dostává od učitele vynadáno – od 17:10 do 18:43



13 – „Otevřete si sešity!": všeobecná panika a konec dne ve škole – od 18:44 do 20:16

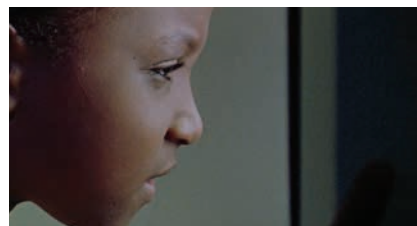


14 – Užovka znovu nalezena a běh v ulicích: had navrácen do vody – od 20:17 do konce

SVĚTÝLKO



1 - Úvodní titulky - 0 do 0:17



2 - Záhada ledničky: otevírání a zavírání dvířek a světlo - od 0:18 s do 1:11



3 - Představa o probuzení na vrcholu hory - od 1:12 do 3:36



4 - Svět se objevuje a mizí na přání - od 3:37 do 5:07



5 - „Kdy se zrodil svět?“, „Existoval jsi, než jsem se narodila?“ - od 5:08 do 6:13



6 - Realita se promítá od zádi povozu - od 6:14 do 6:41



7 - Záhada světla ledničky objasněna - od 6:42 do 7:13



8 - „Všechno je lež“: na ledu jako Eskymák Nanuk - od 7:14 do 9:23



9 - Hledisko pro sledování a poslouchání světa - od 9:24 do 10:16



10 - Kopat jámu k ledu, dostat pár facek - od 10:17 do 11:55



11 - Malá opravná hudba: rozsvítit světlo a přivítat vlny - od 11:56 do 13:49



12 - Závěrečné titulky - od 13:50 do konce

OTÁZKY FILMU

1 - UKÁZAT-SKRÝT

Jak Začátek školního roku, tak Světýlko pracují různými způsoby s napětím mezi ukazovaným a skrytým.

ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU: UKÁZAT-SKRÝT UŽOVKU

V Začátku školního roku můžeme vypočítat více prvků, které souvisí s otázkou „ukázaného a skrytého“. Bukolický a smyslový únik je pro Reného, který se noří do vodního světa čarovné přírody, způsobem, jak nahradit neuspokojivou realitu – realitu školy. Ze svých toulek se vrací doslova jako z jiného světa a znovu se vynoří na zcela nečekaném místě: z říčky, která končí v prádelně, k velikému překvapení ženy, která zde právě pere.

Napětí mezi ukazovaným a skrytým má silnou působivost v rámci narativní linie spojené s užovkou. Plaz během filmu prochází množstvím různých situací v rámci interakce ukázat-skrýt: objevení se, hra na honěnou v řece, zmizení, ulovení (záběr viz níže vlevo), skrývání, odhalení. Jak vidíme, dochází k návratu do původního stavu, neboť René se nakonec rozhodne vrátit užovku do řeky (viz níže vpravo), čímž vytváří příběhovou smyčku.



Ta je ilustrována podobnými, symetrickými záběry, nejprve když René schovává užovku do kapsy kalhot na břehu řeky (viz níže vlevo) a později, když vychází ze třídy (viz níže vpravo) – poté, co si rozmyslel schování užovky ve váze.



Hra mezi ukázat-skrýt také provází žertovnou odplatu Reného spočívající ve schování užovky do sešitu spolužáka, na jehož výzvu předtím zahodil aktovku do vody. Had se znovu objevuje a v mžiku opět mizí v návaznosti záběrů a při změně osy



Dramatický prvek přítomnosti-nepřítomnosti užovky není stálý, protože těžiště příběhu se na několik minut stočí na Reného domácí úkoly, které zapříčiní komický návrat starého Mariuse do školních lavic – nový příběh v příběhu. Rozier pak nechává hada znovu se objevit mimo obraz, tedy aniž by ho ukázal. Když Reného kamarád otevře sešit, stříh záběr ukončí ještě před odhalením plaza a je prodloužen vyděšeným křikem chlapce, který se schovává za učitelův stůl. Pohledy jsou obráceny k bodu mimo obraz a společně s jeho nataženým prstem ukazují na předmět hrůzy.



Všimněme si také pohledu Reného, který se dívá přes rameno spolužáka se škodolibostí vědoucího. Rámování záběru vyvolává komplicitu a ztotožnění se – s pohledem i pobavením – diváka s hlavní postavou: víme, že ví, a tak se stáváme jeho komplicem ve lsti. Také z tohoto důvodu Rozierovi nestojí za námahu, aby zvíře ukázal. Skrýváním hada vědomě vytváří napětí, které s sebou nese zejména prvky komičnosti a překvapení. Podobně jako krabičky s překvapením, ze kterých vyřázejí d'áblíci či jiné děsivé předměty, přichází užovka znovu na scénu, když učitel otevře sešit, ve kterém byla od chvíle, kdy ji tam dal René, schovaná.



Stojí za povšimnutí, že se všechny postavy kromě Reného hadovi pohledem vyhýbají, a až na výjimku v záběru zde nahoře vlevo se žádná z nich v přítomnosti zvířete neocitne. Pouze René, který na svých toulkách došel k jistému splynutí s přírodou, je s klidem schopný snést pohled na ni, ochočit si ji a nakonec ji vrátit jejímu přirozenému živlu (srov. Analýza... jedné sekvence str. 24). Ačkoli chlapcův první školní den možná nebyl dnem vzorného školáka, prošel iniciačním rituálem zásadní důležitosti.

SVĚTÝLKO: UKÁZAT-SKRÝT A VYJÁDŘIT POHLED

Napětí mezi ukazovaným a skrytým můžeme považovat za těžiště Světýlka. Režie Gomise je totiž vedená silou imaginace hlavní postavy – zapojuje pohled zcela srovnatelný s kamerou, která zaznamenává obraz (srov. Analýza... jednoho obrazu str. 23). Když se hrdinka zkrátila děravou látkou, stává se vlastně určitým druhem přístroje (srov. Svědectví str. 10), který vymezuje část světa – vzhledem ke kompozici záběru spíše světa skrytých než ukazovaných věcí. Toto Fatimino „přestrojení“ také připomíná staré deskové fotoaparáty, u kterých se fotograf chránil před světlem tak, že schovával hlavu pod tlustou látku.



Film magicky zpřítomňuje její imaginaci, která se tak stává filmovým projektorem vytvářejícím obraz (srov. Analýza... jednoho záběru str. 22). Jízdy v sekvenci 3 (podhled v hledišti stadionu, žena, která jde podél silnice, bubeníci a mladé pouliční tanečnice) dávají těmto představám podobu pohyblivého pásu obrazů, docela jako kdybychom sledovali Fatiminy vnitřní představy.

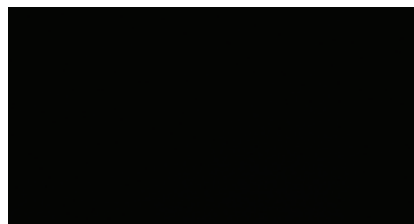
On pense ici au procédé traditionnel de la projection: la pellicule qui défile devant la source lumineuse et se trouvant ainsi projetée sur l'écran. La lumière, c'est précisément ce dont est à la recherche le personnage, le mystère de la lumière du frigo, mais aussi celle qu'elle fait apparaître littéralement à la fin avec l'ampoule.

Může nás zde napadnout souvislost s tradičním procesem promítání: filmový pás, který se posouvá před světelným zdrojem a je jím promítán na plátno. Právě světlo postava filmu hledá, když se snaží vyřešit záhadu ledničky, a nechává ho zjevit se před koncem při rozsvícení žárovky.

Fatimina imaginace se také zhmotňuje, jako by šlo o skutečnost, v sekvenci, ve které pochoduje ve sněhu a klouže po ledu (srov. Analýza... jedné sekvence str. 24). Ukazovaná realita se zdá být pouhou vrstvou zakrývající imaginárno, které není pro Fatimu ničím jiným než skrytou pravdou věcí, již zamýšlí odkrýt. V tomto smyslu se holčička rozhodne kopat jámu v zemi, která je zcela hmotná a konkrétní, aby zde objevila část své imaginace: vodu pod ledem, jak naznačuje kniha vyprávějící dobrodružství nejslavnějšího z obyvatel ledového světa, Eskymáka Inuka/Nanuka.



Napětí mezi ukazovaným a skrytým provází Světýlko po celou dobu a je v určitém směru jeho estetickým principem, a to už od počáteční scény, která se zabývá objevením se a zmizením světla ledničky podle toho, jsou-li dvířka otevřená nebo zavřená (**srov. Analýza... jednoho záběru str. 22**). Toto střídání viditelného a neviditelného a ukazovaného a skrytého je v **sekvenci 4** převedené do obrazu na základě Fatiminy otázky: existují ještě lidé, když zavře oči? V rámci vnitřní logiky fantazie holčičky funguje její pohled jako spínač, který ukazuje a skrývá, vypíná a rozsvěcuje, nechává svět objevovat se a mizet.



Tyto okamžiky jsou obzvláště důležité pro Gomisův záměr přenést diváka do imaginace postavy, ne pouze aby získal její subjektivní pohled, ale především aby zprostředkoval divákovi subjektivitu jejího imaginárna, které se také podstatně promítá do zvuku.

2 - ZVUK A CHARAKTER ZVUKU

ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU: POSTSYNCHRON A LYRIČNOST

Postsynchron. Začátek školního roku byl natočen s malým štábem v době, kdy byly kamery a záznamová zařízení velmi těžké, a proto se ve Francii točily filmy hlavně ve studiu, které umožňovalo nahrávání zvuku přímo na place. Natáčet obraz s přímým kontaktním zvukem se začalo až koncem 50. let v Kanadě – konkrétně na popud quebeckých dokumentaristů, jako Michel Brault, Gilles Groulx či Pierre Perrault – než se stal tento způsob na začátku 60. let běžně užívaným. I když se zvuk během natáčení Začátku školního roku nahrával, zvuková stopa byla sestavena během postsynchronů. Při poslechu zvuku ve filmu si snadno všimneme určité struktury: zvuková páska se zakládá na několika prvcích, které jsou zřetelně oddělitelné.

Uvolněná narace a nepřímý styl. Začátek školního roku bývá často spojován s novou vlnou díky své narativní nekonvenčnosti, která s otázkou zvuku ve filmu úzce souvisí. Nikoli náhodou byl velký experimentátor s vyprávěním a zvukem Jean-Luc Godard jedním ze zastánců Roziera. V Začátku školního roku si můžeme všimnout poměrně překvapivých přechodů a provázanosti mezi zvukem uvnitř a mimo obraz, které byly v době vzniku filmu vzácné. Když se René dozvídá datum začátku školního roku (**srov. viz níže**) prostřednictvím oznámení v rámci obrazu, slyšíme hned poté: „Budu si muset udělat úkoly“, ačkoli postava nehýbe rty: jsme takto konfrontováni s jejím vnitřním hlasem v první osobě, který není součástí děje v obrazu.



Hlas mimo obraz provází zbytek sekvence, bezpochyby protože byla natáčena jako němá. René se na ulici setkává se dvěma ženami a jeho vnitřní hlas pokládá otázky (v první osobě: „Zeptám se jich, kde je Susu?“) a sám sobě dává odpovědi (ve třetí osobě: „Žena mi

odpovídá: 'Není tu, určitě právě na zahradě okopává révu.'). Neobvyklá nepřímá řeč se nadále ujímá vyprávění (**srov. zde nahoře**) až do scény, ve které René a Marius dělají domácí úkoly a která se opět odehrává v přímém, i když nepřesně dodatečně ozvučeném dialogu.

Přízvuk a hudebnost. Další zvláštností filmu je obsazení neherců. Provensálský slovník a přízvuk, zde velmi patrné a výrazné, jsou značně vzdálené běžné řeči a frázování, jakého užívají profesionální herci, a to do té míry, že je pro Francouze těžké některým dialogům porozumět, i když jsou ve francouzštině. Film se navíc málo opírá o dialogy: zvuk – především zvuky přírody – a hudba jsou podobně důležitými nástroji vyprávění. Dokonce se můžeme domnívat, že si Rozier provensálský akcent vybral schválně kvůli jeho hudebnosti. V Začátku školního roku jazyk i příroda zpívají – Rozierovy zvukové experimenty jsou charakterizovány lyričností, a nikoli zvukovým naturalismem. Vedou ho až k vytvoření čarovného „zvukového obrazu“ přírody za použití melodie z Mozartovy Kouzelné flétny (**srov. Analýza... jednoho záběru, str. 19**).

SVĚTÝLKO: HRA SE ZVUKEM, VIDĚT A PROCITOVAT

Během rozhovoru Alain Gomis často zdůrazňoval zvuk. Pokud je Světýlko film o pohledu, zaměřuje se zároveň i na poslech.

Otázka poslechu: „V roce 2001 jsem byl u svého prvního celovečerního filmu L'Afrance poprvé přítomen střihu a mixáži zvuku. Poslech zvuku bez obrazu byl pro mě mimořádným zážitkem a objevem. Na úrovni imaginace je to něco neuvěřitelného, je to cesta. Ve Světýlku jsem si přál vyjít ze vztahu mezi zvukem a obrazem a z otázky poslechu. Vzpomenu si vždy na staršího bratra, který má doma kazety se zvuky světa. Zvuk má skutečně velkou moc, rozhoduje o obrazu a prostoru v něm. Myšlenka Světýlka byla mimo jiné spojená s ustavičným pochybováním o tom, co vidíme, které je mi tak vlastní... Pro mě zvuk odkrývá víc reality, protože je konkrétnější a materiálnější.“



Zvuky Dakaru: „L'Afrance jsem dokončoval v Senegalu, ale Světýlko je první film, který jsem celý točil v Africe. Šlo o úplně přirozené rozhodnutí na základě pocitů spojených s Dakarem, který je neuvěřitelným zvukovým prostorem. V dělnických čtvrtích na okraji

města, jaké vidíme ve filmu, není taková doprava jako například v Paříži, takže jednotlivé zvuky vynikají, aniž by je obklopoval kravál. Perfektně rozeznáte zvuk kola, chůzi v sandálech po písčité zemi, kovářskou nebo truhlářskou dílnu, pouliční prodavače. Dohromady to vytváří sled zvuků, ve kterém je každý oddělený a vypráví vlastní malý příběh. Takže tady se pro mě film zrodil: ve zvuku.“

Organizace zvuku a obrazu: „Střih zvuku a obrazu je jako práce s modelovací hmotou. Vybíráte je, dáváte je dohromady a koukáte, co to dá, jestli jste se přiblížili pocitu postavy. Potom všechno rozeberete a začnete znovu. Je to empirická činnost, musíte si věci osahat a to mě opravdu baví. Najednou získáváte ten správný pocit – ne správný v absolutním slova smyslu, ale říká vám, že obraz a zvuk do sebe vzhledem k pocitu, který se snažíte vyjádřit, přesně zapadají.“

ANALÝZA... ZAČÁTKU ŠKOLNÍHO ROKU

ANALÝZA... JEDNOHO OBRAZU

(sekvence 5, timecode: 7:15)

TRANSGRESE

Kontext. Poté, co René odhodil aktovku pod most na výzvu spolužáka, se vydává po proudu řeky, aby ji znovu našel. Už víme, že je škodolibým lajdákem, který rád chodí za školu a především nechává starého podivína Mariuse, aby za něj dělal úkoly (z čehož také snadno uhadneme, že není jedním z nejlepších žáků). Tento obraz naznačuje další vztah Reného k dospělým a nachází se v sérii záběrů sledujících jeho první kroky v řece za mostem, které se střídají v celcích a polocelcích snímáných z nadhledu.

Popis. Postava Reného, na kterou se díváme zezadu, je v obraze dominantní a má v něm ústřední místo, což dál podtrhává podhled. Úhel pohledu a kompozice umožňují včlenit do obrazu zároveň nebe, stromy a vodní tok. Stejně jako celek filmu je i tento obraz plný slunce a zatopený světlem. Na mostě vodorovně přetínajícím obraz tvoří stará paní směšně malý bod, který se v záběru ztrácí a je v protikladu s impozantní postavou chlapce.

Odmítnutí řádu dospělých. Tento obraz spojuje množství témat Začátku školního roku, zejména způsobem, jakým zobrazuje střet a konfrontaci řádu dospělých se světem Reného. Školák pátrající po své aktovce je přistižen při svém záškoláctví a zadržen starou paní, která mu připomíná řád. Kompozice sama promlouvá a sděluje svůj smysl. Nejprve se kamera připojuje k Renému v řece a empaticky ho sleduje, zatímco ženu drží v dálce a odsouvá ji do pozadí (následující záběr je subjektivním pohledem Reného,



který posiluje pocit souznění, a střídá ho protipohled z mostu, v němž se záda ženy nachází na kraji obrazu). Úhel pohledu samotný nese význam, neboť podhled dává Renému v přítomnosti dospělého sebevědomí. Konečně v záběru funguje most jako přehrazení, které symbolicky vráží do obličeje školáka a podtrhuje tak rovinu konfliktu. Rebelké vyzývavé a protestující gesto přebírá funkci Reného sebejistého postoje a formálně posílá zarputilou dámu pryč.

Příslib přírody. Jako ve všech ostatních záběrech natočených v exteriérech vítá Rozier i zde provensálské slunce (**srov. Světlo a impresionismus, str. 27**). Světlo slunce, které se podle stínů na mostě nachází vysoko, padá na světlé kamení mostu a Reného záda, odráží se od listů stromů a mihotá se ve vodním toku. Řeka, stromy, obloha: tři prvky, které následně vévodí bukolickým toulk-

ám Reného. Most a stará dáma jsou určitým pozůstatkem civilizace, kterou školák na nějakou dobu opustí, když se k ní za okamžik doslova obrátí zády. Nic neodradí Reného od dobrodružství, které se před ním ohlašuje v proudu řeky ve stále čarovnější a bohatší přírodě.

ANALÝZA... JEDNOHO ZÁBĚRU

sekvence 7: od 9:47 do 9:57

PŘÍRODNÍ OPERA

Kontext a témata. Tento krátký desetisekundový záběr se odehrává poté, co René možná náhodou znovu nalezne svou aktovku. Můžeme ho považovat za jeden z významných momentů vypovídajících o vztahu mezi stále větším záškolákem a přírodou. René pokračuje ve své cestě a noří se do přírody, už bez neklidných a tázavých pohledů vstupuje do stavu splynutí s ní a stává se její součástí.

Popis. Jedná se o statický polocelek snímáný z nadhledu, ve kterém postava ožívá především tázavými pohledy obrácenými nahoru. Chlapec sedí v řece v průzračné vodě, o kterou se opírají paprsky slunce. Můžeme si domyslet určitou preciznost ve vedení mladého herce - poloha hlavy, pozice paží a rukou - který díky zpětnému ozvučování mohl být během natáčení režírován nahlas.

Na rozhraní. Tento záběr pro hrdinu znamená nový způsob bytí, především protože je statický a odehrává se přesně na rozhraní vody a světla - je třeba si všimnout nádherné hry průhlednosti vodního toku a kontrastů slunce a stínů, které padají na vegetaci. Hrdina jako by se zastavil mezi nebem a vodou, stínem a světlem, řekou a pevnou zemí.

Pozice sedícího Reného poukazuje na další zastavení se, tentokrát v čase: hrdina skutečně není vůbec znepokojen svou nepřítomností ve školních lavicích. Rozjímavý posed chlapce vypovídá o pocitu bezstarostnosti a naplnění, i když do tohoto stavu spojeného se štěstím, zapomněním a souladem s přírodou, s níž je propojen - podobně jako i v jiných okamžicích během jeho toulek - jistý druh neklidu proniká.

Zpěv a mimoobrazové pole. Jak René pokračuje ve své výpravě, záběry se od samého začátku stále více plní zvuky přírody. Zvukové pozadí, které vytváří hmyz a ptáci, se mísí s klidným a tichým tokem vody v opravdový zpěv. Celý záběr doprovází mimoobrazový zvuk, jehož původ a směr se Renému nedaří určit, což je pochopitelné,



protože jde o zcela netypické „hudební představení“, které se prolne s „přírodními“ zvuky - zdá se mimo jiné, že ho spustily dva ptačí tóny. Stejně jako v epizodě s užovkou je i zde příroda magickým místem. Záškolák, který slyší tento zvláštní klouzavý zvuk, dvakrát hledá pohledem, odkud přichází, zatímco zaznívá árie Královny noci z Kouzelné flétny, slavné opery Wolfganga A. Mozarta. Rozierovi se jedná o vytvoření snového a zároveň doslovného „zvukového obrazu“ čarovné přírody, protipólu pochmurného autoritářského a omezujícího školního řádu. Reného procházka se stává školou svobody a, podržíme-li se hudební metafory, uměním fugy.

ANALÝZA JEDNÉ SEKVENCE: VOLNÍ ?

Sekvence 14: 20:17 až do konce

KONTEXT A TÉMATA

Jedná se o poslední sekvenci filmu, která navazuje na chaos vyvolaný a zinscenovaný Reném (pomsta v podobě užovky podstrčené do sešitu spolužáka). Po návratu do třídy netrvá záškolákovi dlouho, než všechny vyžene: poté, co zažil svobodu a štěstí ve volné přírodě, rozvrací omezující školní řád tím, že do něj vnáší život a pohyb. Na samém začátku sekvence, když se všichni rozutečou, chytne učitel Reného a vyzývá ho, aby hada znovu chytil: jeho svoboda pohybu je opět ohrožena. Je dokonce symbolicky uvězněn ve třídě, do které si vyučující, stejně bojácný jako jeho žáci, netroufne vkročit: rychle zabouchne dveře a nechává Reného o samotě. Nápis „*Hodina pravopi...*“ svědčí o brutalitě paniky, která právě osazenstvo zachvátila.



TŘI DOBY, TŘI BARVY ZVUKU A HUDBY

Tato sekvence je členěná na tři doby: scéna ve třídě, kde René znovu chytá užovku, běh v ulicích a návrat k řece. Všimněme si, že každá z těchto časoprostorových částí je zabarvena velmi odlišnými zvuky. Ve třídě panuje téměř ticho vytvářející tíživý pocit a kontrastuje tak s neuspořádaným pohybem davu, který odtud právě s křikem a panickou hrůzou utekl. Chaos se do zvuku následně vrací v ulicích, kde René běží s užovkou a strká ji kamarádům pod nos. Poté znovu nacházíme řeku, přes kterou vede most, a související bukolické zvuky: klidný tok vody, hmyz a ptáky.

Můžeme si také všimnout, že jsou tyto zvukové nálady spojené s hudbou. Ačkoli ve třídě předtím chybí, znovu ji uslyšíme, když se René rozhodne dát si užovku do kapsy a vrhá se ke dveřím.



Výpravné a zároveň radostné tóny Dariuse Milhauda provází chlapcův rozběh i celý jeho bláznivý běh ulicemi. Vytrácí se, když se opět nalezneme u řeky, hudba se stává melancholickou a chlapec se připravuje navrátit hada do vody. Perkuse a cimbály následně podtrhávají vypuštění užovky a značí konec. V tomto lyrickém filmu je příběh do velké míry vyprávěn zvukem a hudbou, které mu teprve poskytují emoční zabarvení.

UVNITŘ/VENKU, ZAJATÍ/SVOBODNÍ

Sekvence do velké míry rozehrává tyto kontrasty, zejména když spojuje osud Reného s osudem užovky, která se zdá být jeho opravdovým spojencem. Chlapcovo rozhodnutí nedat užovku do vázy si můžeme vyložit tak, že jí odmítá vnutit nesvobodu, kterou sám neuznává.



V každém případě se v krátkém okamžiku rozmyslí a rozhodne užovku vrátit do vody. Spojenectví a porozumění, které mezi ním a Reném vzniklo, je obzvláště patrné, když se had ladně obtáčí kolem jeho zápěstí.

Třída je tíživým, obtěžujícím a omezujícím prostorem: hrdina musí manévrovat mezi jednotlivými kusy nábytku. Samota osídlená čarovnou přírodou se zde zdá být daleko.



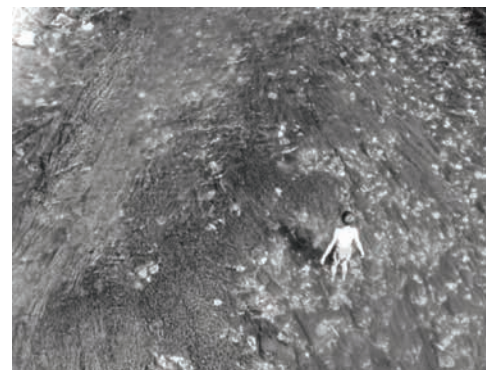
Ve scéně na ulici strach spolužáků z užovky umožňuje chlapci uvolnit okolní prostor, jako by hledal onu samotu, kterou předtím zakusil. Pohled kamery z nadhledu výrazně podtrhuje tento dojem, zejména skvělý záběr, ve kterém si René otáčením vytváří kolem sebe doslova prázdno.



Když se baví strašením ostatních užovkou, zdá se zároveň, že hrdina sám hledá svobodu a odstup od světa, které nachází na konci sekvence poté, co se složitě dostane ze zalidněných uliček ven.

MELANCHOLICKÝ HRDINA

Je velmi těžké interpretovat tento běh v ulicích, protože i když se spolužáci bojí hada, máme zároveň dojem, že tvoří družinu, která Reného následuje, a dokonce, zdá se, unáší. Nesmíme totiž zapomenout, že zároveň hraje roli osvoboditele, který žákům nepředvídaně zkrátí školní den. V očích ostatních je proto René do jisté míry hrdinou: i když ho nenesou triumfálně na ramenou, doslova vede dav až k mostu, odkud ho sledují nenasytými očima, možná dokonce s obdivem k porozumění, které se vyvinulo mezi ním a zvířetem, a k jeho statečnosti. Beze všech pochyb mu také závidí dobrodružství, které zažil.



Můžeme se také zamýšlet nad posledním záběrem izolujícím z nadhledu Reného, který právě pustil užovku, v říčním korytu. Vytváří dojem, že se metaforicky otevírá směrem do budoucnosti hrdiny obohaceného touto zkušeností, zároveň však dýchá jistou melancholií, možná spojenou s vědomím ztraceného ráje a nutnosti návratu k realitě.

ANALÝZA... SVĚTÝLKA

ANALÝZA... JEDNOHO ZÁBĚRU

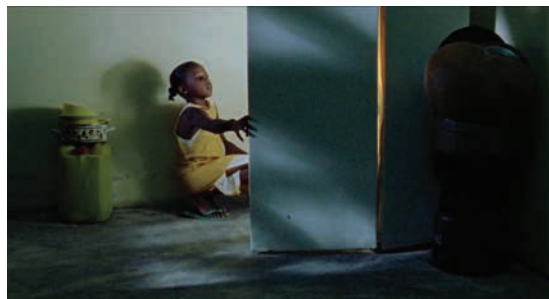
sekvence 2: od 0:18 do 0:49

STÍN A SVĚTLO

Kontext. Tento záběr, který předchází úvodní titulky, otvírá film a představuje postavu Fatimy, pro niž se pátrání po záhadě světla ledničky stane posedlostí. Začátek filmu je, u krátké metráže obzvlášť, velmi důležitý pro ustanovení estetických a dramatických témat. Tento záběr představuje metaforický vztah Světýlka a filmu obecně.

Popis. Jedná se o poměrně dlouhý (31sekundový) statický záběr ve filmu, kde se následně velmi krátké záběry střídají s delšími. Kamera je dostatečně daleko, tak nízko, aby odpovídala výšce dítěte, které sedí blízko ledničky. Kompozice záběru se výrazně proměňuje, když otevírání a zavírání domácího spotřebiče třikrát způsobí přechod ze tmy do světla a nazpět, zatímco pravá strana obrazu zůstává potopená do tmy. Gomis zde rozvíjí hru: mezi stíny padajícími zvenku na ledničku a podlahu amezistudenoumodří, když jsou dvířka zavřena, a osvětlením (bílé zdi) při otevření dvířek, které vytváří dominantní žlutý prvek (Fatiminy šaty, nádobí vedle ní, štěrbina dveří). Výběr tohoto počátečního záběru umožňuje dobře využít těchto kontrastů a jejich střídání. Následující záběr se zaměří na jednu z hybných sil filmu: pohled dítěte.

Střih a projekce. Tento záběr ukazuje, jak si Fatima vytváří „kino“ a zároveň „film“. Z jistého pohledu provádí střih uvnitř záběru, když opakovaně otevírá a zavírá dvířka ledničky. Postava Fatimy se prolíná při zavření ledničky do tmy a při jejím otevření naopak do světla. Otevřít, být



viděn, skončit: to jsou tři stavy filmového záběru a jsou to také tři akce, které provádí Fatima, a to stále rychleji, aby přistihla záhadné světlo uvnitř. Prolínání je rovněž zvukové, když se otevřením dvířek dostává zvuk uvnitř ledničky ven. Tyto měnící se vztahy mezi stínem a světlem odkazují přímo k filmové projekci, která je zde znázorněná hned dvakrát. Jednou jako světelný zdroj ledničky vytvářející stín Fatimy na zdi za ní, která se tak stává plátnem, a podruhé jako Fatimin pohled, který promítá film uvnitř domácího spotřebiče.

Vnitřní, neviditelné a imaginární. Ačkoli je vyjádřena pouze vizuálními prostředky, chápeme, že Fatima si pokládá následující otázku: existují věci ještě, když už je nevidíme? Právě vnitřní – z podstaty věci tedy neviditelné – a imaginární je tím, co chce Alain Gomis zobrazit. Síla imaginace Fatimy ji zakrátko umožní vžít se do dobrodružství Eskymáka Inuka/Nanuka (**srov. Analýza... jedné sekvence str. 24**) odehrávající se na ledu jen na základě zdroje chladu (ledničky), ačkoli se nachází v zemi, kde je horko. Rozpor, který Fatima vyzbrojená svou bujnou fantazií neváhá popřít, ať se to některým dospělým líbí, nebo ne.

ANALÝZA... JEDNOHO OBRAZU

Sekvence 6 – 6:25

MÍSTO DIVÁKA

Jízdy. Tento obraz se nachází uprostřed filmu, který již ustanovil svůj princip hry s pohledem, poslechem a pocity postavy oproti realitě, kterou si holčička přizpůsobuje svou fantazií. Obraz je zachycen stejnoměrnou jízdou vzad, kterou zopakuje záběr následující, odehrávající se na jiném místě ve městě. Jízda je pohyb kamery, který umožňuje intenzivně prožívat prostor a čas. Do tohoto okamžiku jsme ve filmu byli svědky tří extrémně přesných podélných jízd (**sekvence 3**) – zleva doprava – ze zvláštního úhlu pohledu, zároveň subjektivního (jsme „chyceni“ v pohledu Fatimy) i abstraktního (vnímáme scény, které jsou projekcí její imaginace a nikoli vyobrazením fyzické reality jejího pohledu).

Popis. Pohybující se kamera jede před povozem: koně a muže snímá z čelního pohledu a Fatima, sedící v zadní části vozu, je k ní obrácená zády. Rámování záběru dále dává zvláštní důraz na krajinu, která se rozprostírá mezi chatrnými staveními nalevo, horizontem a úběžným bodem vlevo od středu a břehem moře napravo – moře představuje místo, kde se v posledním záběru filmu završuje příběh postavy. Světlo proniká jemným oparem, který má efekt sfumata (1). Je zde dobře patrná dokumentární dimenze Světýlka: skupinka fotbalistů, kteří si hrají s míčem, či vozka, který se dívá do kamery. Ta je zde danou veličinou a kůň sám s ní během jízdy opakovaně interaguje.

Úhly pohledu diváka. Ve vztahu k Fatimě se zde jedná o neobvyklé uspořádání, protože hledisko je vnější. Obraz tak vytváří zvláštní pocit vzhledem k blízkosti, kterou zažíváme skrz perspektivu a vjemy holčičky. Kamera se vzdálila pohledu Fatimy, ze které zde vidíme



jen vzdálenou šíji, což je ve filmu opakující se motiv, nicméně dosud se zde neobjevil v takto velkém celku. Toto uspořádání obrazu integruje dva různé úhly pohledu: kamery a Fatimy.

Úhel pohledu jedné diváčky. Divák je takto zdvojen, dívá se pevně určeným pohledem kamery a vžívá se zároveň do pohledu Fatimy, o které víme, že ustavičně podléhá své fantazii. Vidí to, co my? Můžeme o tom vážně pochybovat, neboť víme, nakolik je schopná přetvářet realitu v něco jiného. Je zde v pozici diváčky, před kterou jsou promítány obrazy. Pohyb jízdy vzad ukazuje nové věci a způsobuje neustále se obnovující pohled: povoz tedy promítá svět před očima Fatimy. Stejně jako ve zbytku filmu se zde nabízí metafora kina (**srov. Analýza... jednoho záběru**

str. 22): ubíhání krajiny odkazuje na posuv filmového pásu před světlem projektoru a otevírá dveře imaginace.

(1) Termín užívaný v malířství, odvozený od italského slova fumo, které znamená kouř. Leonardo da Vinci ho definuje ve svém Pojednání o malířství (1564): „Dbej na to, aby tvé stíny a světlo mizely bez tahů a čar jako kouř.“

ANALÝZA... JEDNÉ SEKvence

sekvence 8

KDYŽ SE REALITA ZVRÁTÍ

KONTEXT, TÉMATA A ODKAZY

Tato sekvence je důležitá tím, že uvádí Fatiminu touhu ve skutečnost. Je rozdělena na dvě části bodem zvratu, ve kterém má práce se zvukem ústřední význam. Od **sekvence 2** se led v západní Africe symbolicky nabízí prostřednictvím ledničky (**srov. Analýza... jednoho záběru str. 22**), zatímco dětská knížka, která vypráví dobrodružství Eskymáka Inuka, se ukáže až v **sekvenci 5 (5:21)**. Na samém začátku **sekvence 9 (9:24)** nacházíme stejnou knihu, tentokrát otevřenou na straně, která Fatimě vnukne nápad kopat jámu v zemi, aby v ní našla zmrzlou vodu.



Prostřednictvím této knihy Gomis odkazuje na film *Nanuk - člověk primitivní* Roberta Flahertyho (1923), který je považován za otce dokumentárního filmu – termín poprvé užil John Grierson pro Flahertyho následující film *Moana* (1925). Je nicméně dobré zmínit, že ačkoli se jeho jméno pojí s dokumentem, nezdáhal se americký filmař vstupovat do reality a užívat všech možných dramatických a filmových nástrojů k vyprávění o boji člověka s přírodními živly. *Nanuk - člověk primitivní* přesahuje rámec objektivního záznamu reality, je výrazně poznamenán fikcí a prezentuje se jako vyobrazení mizejícího způsobu života. Tento způsob života se Fatima snaží oživit v ulicích Dakaru.

PODIVNÁ SKUTEČNOST

První část sekvence se odehrává v prostoru, který můžeme považovat za „skutečnost“, již Fatima, zde i ve zbytku filmu, zkouší a zkoumá. Uprostřed noci za hustého deště si pokládá otázku: „Možná, že každý žije ve svém vlastním světě?“



Zvuková stopa odkazuje k materiální skutečnosti věcí: zvuk kapek deště a burácení bouřky, tření rukou o koberec, čistý, ostrý zvuk balonku, se kterým si, zdá se nám, hraje o zeď. Nicméně už zde vyvstává jistá bizarnost. Objevuje se s procházejícím člověkem, kterého Fatima vidí jako zjevení: způsob, jakým se muž pohybuje v prostoru, jeho záhadný úsměv, tlumený zvuk a výměna pohledů střetávajících se v odpovídajících si záběrech přinášejí pocit jakési snové zvláštnosti.



Tento pocit se opět vrací, když se objevuje ruka, která hladí tvář a poté vlasy Fatimy.



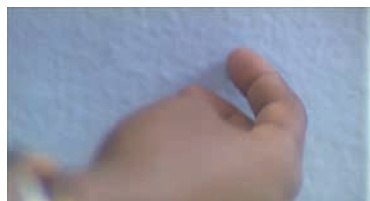
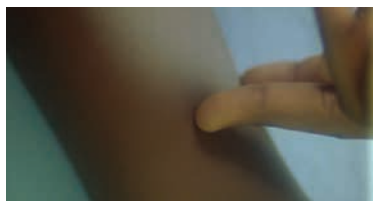
Zvláštní dojem se zakládá na velkém přiblížení, neboť brání identifikaci ženy, které ruka patří a která poté odchází z obrazu. Fakt, že Fatima nereaguje ani se neobrací, dále prohlubuje pocit našeho vzdálení skutečnosti. Následující záběr se jí nesnaží dohonit a zachycuje tajemnou ženu, jak mizí.

Rozšíření rámu poté umožňuje vidět Fatimu, jak si hraje s míčkem o zeď. Můžeme zde mluvit o zvukovém triku, protože jasnost a přesnost zvuku zhmotňuje předmět, který nevidíme (1). Fakt, že předchozí záběr byl detailní (a hra tedy probíhala mimo rám obrazu), umožňuje zdůraznit myšlenku pevně spojenou s interakcí ukázat-skrýt. Jako by se chtěla tázat po existenci skutečnosti, stojí poté Fatima na prahu dveří a sleduje déšť, který zvuk učinil všudypřítomným.



Motiv prahu zde můžeme vnímat jako symbolický přechod do světa imaginace.

Tento přechod je iniciován změnou velikosti záběru. Následující detail sleduje Fatiminu ruku, kterou popojíždí po své druhé paži a poté po zdi. Umožňuje nám přístup k jejím pocitům, jako by zakoušela svět kolem čistě dotykem. Záběr rovněž přináší odlišnou texturu obrazu: horší rozlišení a mírnou rozostřenost, které vytváří dojem neskutečnosti.



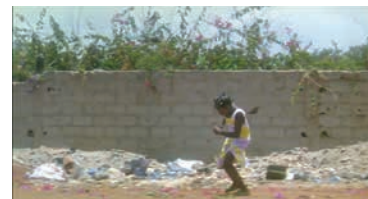
Zvrat se však plně završuje až ve zvuku. Realistická materiálnost první části sekvence je nahrazena zvuky evokujícími led a rozpoznáváme blizzard, strašný ledový vítr, který zuří v severních krajích. Textura zdi a přechod od tmavé barvy kůže ke sněhobílé nás přenášejí do zcela jiného prostředí: Fatima se připravuje zamířit na sever.

UZPŮSOBIT SKUTEČNOST SVÝM SNŮM

Až zvuk umožňuje „vidět“ pobřežní led: chůze po hromadě zeminy okrové barvy se mění v epopej odehrávající se v závějích sněhu, který rozpoznáváme díky charakteristickému měkkému tlumenému zvuku kroků v něm.



Pocit imaginárna se dál zesiluje díky zrychlujícímu se tempu. Dvě jízdy, které tvoří poslední dva záběry sekvence, ukazují zvyšující se rychlost Fatimina pohybu. V prvním záběru se holčička oddává bruslení přímo po zemi; druhý bližší, který neukazuje její nohy, vytváří iluzi, že skutečně klouže po ledové zemi. Jako u hry s míčkem umožňují velikost záběru a zvuk, které ukazují a skrývají, přesvědčit diváka o něčem, co neexistuje – kouzlu, které se odehrává mimo obraz. Práce se zvukem, stále založená na zhmotnění pobřežního ledu, následuje tempo těchto dvou záběrů a dává Fatiminu pohybu dojem opojné rychlosti.



Je to film, který zprostředkovává Fatimě pobřežní led, po kterém touží, nebo ho vytváří síla její fantazie za účelem vybudovat na něm Nanukův svět? Světýlko se zakládá na této otázce: může imaginárno existovat víc než skutečnost? Podobně i film spočívá ve stejné všudypřítomné existenci diváka v kině: být jinde a zároveň být tam, to jest víra, že imaginárno promítané na plátno se během promítání stává realitou. Světýlko se takto zdá být motivované aforismem, který si André Bazin vypůjčil od Jean-Luca Godarda jako moto jeho filmu Pohrdání (1962): „Film mění svět před našima očima v takový, který vyhovuje našim touhám.“⁽²⁾

(1) Můžeme zde rozpoznat odkaz na závěrečnou tenisovou hru ve Zvěšenině (1966) Michelangela Antonioniho, která je také hrána bez míčku.

(2) Tato věta nebyla publikována André Bazinem, ale Michelem Mourletem v Cahiers du cinéma v roce 1959 („O opomíjeném umění“ [„Sur un art ignoré“, č. 98]) a v jiné podobě: „Film nahrazuje náš pohled jiným, který ukazuje svět vyhovující našim touhám.“

OBRAZY-ODRAZY: OD SUBJEKTIVNÍHO POHLEDU K DIVÁCKÉ ZKUŠENOSTI

- 1 – Jako zabít ptáčka, Robert Mulligan, 1962.
- 2 – Začátek školního roku.
- 3 – Světýlko.
- 4 – Zkušenosť, Abbas Kiarostami, 1973.
- 5 – Duch úlu, Víctor Erice, 1973



1



2



3



4



5

Pojítka: SVĚTLO A IMPRESIONISMUS

Film je nejen uměním dramatizace, ale také čerpá z výtvarného umění. Především z tohoto úhlu ho Henri Langlois posuzoval a obhajoval. Pro zakladatele Francouzské filmotéky je vynález kinematografu na konci 19. století vyvrcholením vývoje výtvarného umění tohoto století. Film byl vychvalován pro svou schopnost zachytit přítomný okamžik, od samého počátku šlo tedy o umění reprodukovat či znovu ztvárnit.

POTŘEBA SVĚTLA

Začátky kinematografie tedy mohou být po právu spojovány s malířským směrem impresionismu, jehož je kinematografie současnici. V obou případech šlo o tvorbu v exteriérech. Pro malíře bylo světlo prvotním tématem. Zkoumali jeho variace, barevné vibrace i jeho nepostižitelný rozměr. V kinematografii, protože filmová páska byla ještě málo citlivá, se nedalo natáčet jindy než ve slunných dnech, a to ještě jen v době, kdy slunce stálo dost vysoko na obloze. Tato potřeba světla ostatně vysvětluje, proč se kinematografie rychle přesunula do míst, kterým se začalo říkat filmová studia (jako například studio George Mélièse v Montreuil roku 1897), kde bylo možné zdroje světla regulovat prostřednictvím skleněných střešních konstrukcí. Ostatně víme, že bratři Lumièrové vyvolávali filmy ve velmi složitých a pomalých lázních, které sloužily k sofistikovanému výzkumu světla.

Je více než zřejmé, že film *Začátek školního roku* s impresionismem úzce souvisí. Především je to patrné z toho, že je film z části natočen v exteriéru a s přirozeným osvětlením – v té době šlo o důležité rozhodnutí. To se ostatně později stalo mottem nové vlny: opustit filmová studia a z větší části pracovat s přirozeným světlem. Navíc v té době ještě film nemohl používat další prvek, se kterým impresionističtí malíři zacházeli mistrovsky, totiž barvu. Rozierovo spříznění s impresionismem však přesahuje pouhé natáčení v exteriéru. Rozier se tak jako impresionističtí malíři snaží postihnout světlo v jeho pomíjivosti, aniž by ho pouze reprodukoval. Podobně jako Claude Monet v malířství se i Rozier snaží ve filmu zpodobnit, co lidské oko nevidí.

SVĚTELNÁ HLEDÁNÍ

Reného toulky přírodou jsou taktéž výrazně poznamenány světlem, takže je inspirace impresionistickou malbou zcela zřejmá. Můžeme se také domnívat, že se film natáčel v Provence právě kvůli kvalitě, ostroti a přímosti světla, jak ho na svých obrazech zachycuje i Cézanne. Rozier sice nemohl pracovat s barvou, o to více však propracoval hru mezi světlem a stínem.



Filmový obraz nevyhledává odstíny šedé – pouze v momentech, kdy se nacházíme ve třídě. Můžeme si povšimnout, že Rozier zvyrazňuje a zvětšuje kontrast stínů, které vrhají rostliny, a výrazné bílé, když se světlo setkává s vodou, rostlinami, půdou nebo tělem Reného. Tyto čisté kontrasty jsou ještě více umocněny četnými záběry z nadhledu. Světlo doslova tluče, co mu přijde do cesty. Pokud potká vodu, vytváří na ní milióny drobných odlesků a její čistota umožňuje filmaři hrát si s její průsvitností.

Zájem, se kterým Rozier studuje způsob, jakým světlo dopadá na vodu a zem, souvisí s výzkumy impresionistických malířů. Toto propojení vychází z filtru tvořeného rostlinami a z vrhaných stínů v Renoirově obraze *Bal au Moulin de la galette* (1876, Bál v Moulin de la Galette, viz níže vlevo). Se silnějším provensálským a bukolickým nádechem ztvárnil tento motiv Claude Monet v obraze *Bois d'olivier au jardin Moréno* (1884, Olivový háj v zahradě Moréno, viz níže vpravo).



Překvapivé je i to, že Rozier v krátkých záběrech vytváří doslova obrazy přírody, a to ve chvílích, kdy se na svět díváme Reného očima. Jen těžko se nám v těchto chvílích nevybaví Monetův obraz, který tak jako záběry filmu *Začátek školního roku* v jedné kompozici spojuje rostliny, světlo, vodu a odrazy oblohy v ní: *Nymphéas, le matin* (1914-1918, Lekniny, ráno, viz níže vpravo).



Nesnaží-li se Rozier vyrovnat se v mistrovství impresionistickým obrazům, pak se dozajista snaží zachytit a oslavovat toto prolnutí vody, rostlin a světla.

SVĚTELNÉ IMPRESE

Zacházení se světlem u Roziera není pouhým kopírováním významného výtvarného směru, ale slouží filmovému vyprávění o Reného vztahu k přírodě. Můžeme si domyslet, že se stává její součástí, na základě toho, jak proniká dál mezi rostliny a nechává se unášet proudem: světlo a stíny, které vrhají stromy, se na něm obtiskují.



Sám René se stává divadlem, kde se odehrává hra mezi světlem a stíny. Prací s velkými kontrasty mezi černou a bílou se Rozier snaží chlapce ponořit do přírody, jako by s ní splynul a stal se její součástí. To je především patrné ve scéně, kdy jde René tunelem, který rostliny vytvořily (viz dole vpravo). Naznačuje to souzvuk Reného s krajinou, v níž mizí a s níž na svých toukách komunikuje. Příroda je ztvárněna jako síla, což filmu Začátek školního roku dodává magický, takřka animistický rozměr. Jako by se Reného snažila ovlivnit, zadržet ho a hovořit s ním. To je zjevné zejména při jeho fascinujícím tanci s užovkou, s níž si postava vytvořila zvláštní pouto (**srov. Otázky filmu 1 str. 14**). Můžeme si všimnout také toho, jak se chlapec objevuje a mizí mezi stíny, světly a listovím a je při tom vždy obklopen rostlinami. Někdy jako bychom ho pozorovali ze zvláštního úhlu pohledu a tehdy se právě zdá dokonale splynutý s přírodou, což z něj dělá celistvou postavu.

Rozier dokonce dává světlu tvar, a to hudbou z Mozartovy opery, která k údivu Reného ve filmu zaznívá, když vytváří "zvukový obraz" vyvěrající z kouzelného místa. Jde o árii Královny noci z Mozartovy Kouzelné flétny (**cf. Analýza... jednoho záběru str. 19**). Tento "zvukový obraz" je ale poté vystřídán vizuální světelnou kompozicí.



Tím, že si Rozier vybral dobu, kdy je slunce silné, doslova zhmotní světlo v magickém okamžiku. Divák si všimne, že slunce stojí vysoko na obloze a je spojeno v protisvětle se sítí rostlin a proudem vody. Světlo je najednou materiální a hmatatelné ve tvaru jemných částíček rozptýlených ve vzduchu. Toto je také dalším znakem spojení postavy s přírodou, která se mu zjevuje, jako by chtěla pozdravit jeho přítomnost prostřednictvím vodního plazu.

NĚKOLIK IMPRESIONISTICKÝCH PRVKŮ VE FILMU

Rozier není jediným ani prvním, jehož tvorba souvisí s nějakým malířským směrem. Především francouzská kinematografie se již od dob bratří Lumièrů inspirovala impresionismem. Jmenujme například snímek Bocal aux poissons rouges (Nádoba se zlatými ryb-

kami, viz níže vlevo). Sám název odkazuje k malířské studii světelných efektů na vodní hladině čerčené pohyby vody v nádobě.

Filmový impresionismus byl spojován s avantgardou 20. a 30. let 20. století, především s filmaři Jeanem Epsteinem a Germaine Dulacovou. Dulacová používala střih, dvojexpozici a deformace, kterými vytvářela emotivní vztahy mezi světelnými skvrnami a motivy například ve filmu *Thèmes et variations* (Téma a variace, 1928, viz níže).

Z Rozierova díla je však patrné, že inspiraci nenacházel ani tolik v avantgardě, jako spíš v díle Jeana Renoira. Jemu také asistoval při natáčení filmu *French cancan* (Francouzský kankán, 1955). V tomto filmu hraje důležitou roli síla barvy a její pohyby v jedinečných tanečních obrazech. Již dříve na sebe Renoirův syn upozornil svými filmy *Boudu sauvé des eaux* (Boudu z vody vytažený, 1932) nebo *Une partie de campagne* (Výlet do přírody, 1936, viz níže), které jsou z velké části natáčeny v exteriérech a téměř zcela s přirozeným osvětlením, především v případě druhého jmenovaného filmu.



Jean Renoir tu uvádí archetypální motivy impresionistických pláten – snídane v trávě, projížďka lodí (zde výše vpravo: *Veslaři v Argenteuil* Augusta Renoira, 1873), dámy odpočívající pod stromy (výše: *Čtenářka* Clauda Moneta, 1872). V tomto filmu, kde se zdá, že se bukolické místo postav zcela zmocňuje, si filmař všímá světelných odlesků na vodě, vibrací a odrazů rostlin. Stíny prošípané živými záblesky dopadají na postavy i na zem.

I návaznost na impresionistickou vlnu v kinematografii je významný. Protože se Truffaut zabýval dětstvím (**srov. Souvislosti str. 9**) a byl Rozierovým zastáncem, zmiňme alespoň začátek filmu *Divoké dítě* (*L'enfant sauvage*, 1968), adaptaci skutečného příběhu o Viktorovi, chlapci, který byl koncem 18. století nalezen v lesích v Aveyronu, kde žil jako divoch.



Aby spojil dítě s přírodou, postupoval Truffaut podobně jako Rozier ve filmu *Začátek školního roku*. Pohrává si s temně černými a živými bílými tóny, kůže nahého chlapce splývá s prostředím. (1) Tak jako Rozier ani Truffaut nepoužívá mluvené slovo. Pouto, kterým je člověk spojen s přírodou, zprostředkovává výhradně vizuálními a zvukovými prostředky.

(1) Jedná se o první dvě sekvence Truffautova filmu *Divoké dítě*.

METODICKÉ NÁVRHY PRO PRÁCI S FILMEM

Tyto metodické návrhy vycházejí z pedagogických principů a jejich cílem je přistoupit k filmu citlivým a intuitivním způsobem (srov. str. 2). Pedagogické nástroje k tomuto účelu obsahuje metodický materiál. Díky části Rozdělení na kapitoly (str. 12) bude snadné se ve filmu orientovat. Co se týče specifické filmové terminologie, na internetových stránkách programu CinEd je k dispozici glosář v angličtině/francouzštině.

Filmy **Začátek školního roku** a **Světýlko** přímo vybízejí ke společným aktivitám. Jejich návrhy jsou uvedeny níže, vždy však zohledníme specifika každého z filmů.

PŘED PROJEKCI

* Bez použití filmového plakátu můžeme vyjít ze dvou obrázků kapitoly **Témata** (srov. str. 5) a položit si následující otázky: Kde se film odehrává? Co se dozvídáme o postavách? Jaká jsou místa, kde se vyvíjejí?

* Můžeme zvážit práci pouze se zvukem bez použití obrazu. Na základě následujícího poslechu upozorníme na tento zásadní filmový prvek. Bude to příležitost zeptat se, co na základě těchto zvukových prvků „vidíme“: můžeme podle nich určit místo, kde se filmy odehrávají, kolik je ve filmu postav, co dělají, zda jsou nehybné, nebo zda se pohybují?

- v **Začátku školního roku** tři významné sekvence (srov. str. 12) zdůrazňují vztah k přírodě, jsou pouze zvukové a tedy bez jediného slova: 6, 7 a 8

- ve **Světýlku** je sekvence 8 (srov. str. 24) obzvláště zajímavá, protože je zvuk zavádějící a žáci odpovídají častěji pobřežní led než předměstí Dakaru. Nejde o to je napálit, ale je zapotřebí, aby si uvědomili, jakou roli zvuk ve filmu hraje a že může zcela změnit význam obrazu.

PO PROJEKCI SNÍMKU

Můžeme pracovat v několika etapách: vyjít z prožitků a bavit se o nich, poté film shrnout a popsat, a tak dojít k analýze za použití obrazu (okének, jednotlivých záběrů a sekvencí) a zvuku.

1) PROŽITKY: ÚSTNÍ AKTIVITY

*Případně se můžeme vrátit k práci, kterou jsme provedli před zhlédnutím filmu na základě poslechu: bylo to, co jsme ve filmu viděli, blízké či vzdálené tomu, co jsme si podle samotného zvuku představovali? Je tomu tak v případě obou dvou filmů?

*Které jsou významné okamžiky tohoto filmu? Popište je a řekněte, kdy se ve filmu odehrály. Svůj výběr zdůvodněte.

- Zrekonstruuje vývoj postav. Jaká je jejich situace na začátku a na konci filmu? Jaké jsou hlavní etapy a proměny, kterými postavy prochází mezi těmito dvěma body?

*Oslovila vás některá z postav více než ostatní? Cítil/a jste se některé z postav blízký/á? Proč?

* Charakterizujte jednotlivé postavy

- Mají postavy nějaké společné rysy? Jaké? V čem se liší?
- Jakou roli hrají v těchto dvou filmech dospělí? Jak se objevují? Jaký vztah k nim mají René a Fatima? Jací jsou dospělí, kteří jsou jejich spojenci?
- Jaký mají René a Fatima vztah k autoritám?

2) SHRNOU FAKTA, POPSAT, ANALYZOVAT: AKTIVITY S OBRAZY, ZÁBĚRY A SEKVENCEMI

* **Určit hlavní témata** (srov. str. 5) na základě jednoho vybraného obrazu (vyberou si žáci sami nebo použijeme ten, který je v knize) – část skupiny může pracovat na filmu **Začátek školního roku** a část na filmu **Světýlko**

- Pokud si žáci vybrali obraz sami, ať svůj výběr zdůvodní: co o filmu obraz říká a které důležité prvky filmu na těchto nehybných obrazech nevidíme?
- Popsat obraz a jeho uspořádání (velikost záběru, světlo, přítomnost postav, krajiny, atd.)
- Vybrat 4 až 6 slov, která s obrazem souvisí
- Z těchto slov ústně či písemně zodpovědět následující otázku: jaká jsou hlavní témata filmů **Začátek školního roku** a **Světýlko**?

* Najít své vlastní obrazy-odrazy (srov. str. 26)

- Přemýšlejte o různých obrazech (kino, televize, malba, komiks, atd.), které byste si s filmem spojili.
- Vyhledejte tyto obrazy.
- Uspořádejte je za sebou.
- Toto uspořádání vysvětlete – jak spolu jednotlivé obrazy souvisí a jaký mají vývoj.

Variantou tohoto cvičení je, že učitel vybere sadu obrazů, z nichž si žáci vyberou omezený počet (4-6), poté je uspořádají a toto uspořádání odůvodní.

* PRÁCE S FILMEM ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU

S obrazy z filmu **Trojka z mravů**

- Jaké jsou souvislosti mezi obrazy z filmu **Jeana Viga** a filmu **Začátek školního roku**?

Se všemi obrazy z kapitoly „Souvislosti“

- Co mají všechny obrazy společného?
- Který z obrazů z ostatních filmů se nejvíce blíží filmu **Začátek školního roku**? Proč?

S kapitolou Otázky filmu 1 - „Ukázat-skrýt“: pro tuto aktivitu je vhodné mít k dispozici různé významné obrazy z filmu nebo zásadní momenty znovu přehrát (sekvence 6, 8, 11 a 13)

- Co je ve filmu skryté, nebo naopak ukázané?

Budeme-li se soustředit na příběh užovky (str. 14) :

- Kdy je ve filmu ukázaná a kdy naopak schovaná?

- Jak je ve třídě objevena? Je v tu chvíli vidět?

- Jaké různé vztahy má postupně René k hadovi?

- Jak vysvětlíte, že René užovku nakonec pustí? (srov. Analýza... jedné sekvence str. 22)

* PRÁCE S FILMEM SVĚTÝLKO

Se sekvencí 2 s odvoláním na kapitolu Analýza... jednoho záběru a Analýza... jednoho obrazu (str. 22-23)

Než začneme pracovat spolu s žáky (za použití příkladů a ukázek), řekneme si, co je to záběr, kamera, promítání, projektor a stříh.

- Kde se v této sekvenci odráží na postavě Fatimy myšlenka kamery/projektoru? Kde můžeme vidět souvislost s filmovým stříhem?

- Proč můžeme říct, že je zároveň herečkou i divačkou?

Porovnejte technický scénář filmu Světýlko (srov. Svědectví str. 10) a sekvenci 2.

- Odpovídají zvuky a obrazy údajům z rozzáběrování v technickém scénáři (který můžeme definovat jako plán natáčení záběrů po záběru, scény po scéně a kde jsou uvedeny pokyny k obrazovému pojetí a ke zvukům)?

- Předem vysvětlíme koncept polocelku: změnil se během natáčení technický scénář dané sekvence? Jak to můžeme vysvětlit?

* „ZVUKOVÁ DÍLNA“

Snažíme se zde zdůraznit význam práce se zvukem v těchto dvou filmech, kde hraje podstatnou roli. Následující aktivity se vztahují též k filmové hudbě. Použít můžeme řadu kapitol, především Otázky filmu 2 – Zvuk a charakter zvuku (str. 16, zvláště pak to, co k tématu řekl Alain Gomis), Analýzu... jednoho záběru a Analýzu... jedné sekvence Začátku školního roku (str. 19 et str. 20-21) či Analýzu... jedné sekvence Světýlka (str. 24-25).

* Tentokrát můžeme pracovat s obrazem bez zvuku.

Ve filmu Začátek školního roku je velmi významný „zpěv přírody“ (sekvence 7)

- Proč postava hýbe hlavou? Co pohledem hledá? Co ze scény vidíme a chápeme bez zvuku?

Poté pusťte úryvek i se zvukem.

- Chápeme ukázkou stejně? Co autor říká o Reného vztahu k přírodě, která ho obklopuje?

- Pokud byste měli navrhnout hudbu, komentář vypravěče nebo zvukové efekty, co by to bylo?

Vyzkoušejte v rámci dílny:

- Místo Mozartovy Kouzelné flétny použijte k ukázce různé hudební úryvky a komentujte výběr s žáky

- Napište komentář vnitřního hlasu Reného a je-li to možné, použijte ho jako hlas vypravěče k dané sekvenci

- Připojte k sekvenci zvukové efekty (ty najdeme ve zvukových databázích na internetu nebo použijeme vlastní zvukové efekty)

- Porovnejte pokusy, které jste s žáky provedli, a proveďte Rozierovu volbu

Z filmu Světýlko můžeme použít sekvenci 8, kde je obzvlášť patrný rozpor mezi obrazem a zvukem

- Zavzpomínejte na zvukovou stopu filmu: čím je překvapivá právě v této sekvenci?

- Jaká by byla „normální“ zvuková stopa této sekvence? Udělejte seznam: předmětů, dotyků, meteorologických jevů, povrchů (podlahy, kůže)

- Jsou mezi těmito zvuky některé, které můžeme vytvářet sami, pomocí předmětů nebo jednoduchých nástrojů?

* Role hudby ve filmu Začátek školního roku.

Od sekvence 14 a s pomocí kapitoly Analýza... jedné sekvence (str. 20-21), můžeme též pracovat na vztahu mezi pohyby postavy a hudbou Daria Milhauda, která zde skutečně působí jako plnohodnotné vyprávění.

* Můžeme též znovu provést poslech bez obrazu a pokusit se identifikovat jednotlivé zvuky

- Začátek školního roku: nechte žáky identifikovat zvuky v sekvencích 5 a 6. Společně zjistěte, že narůstá přítomnost zvuků přírody

- Světýlko: nechte žáky identifikovat zvuky sekvence 4. Poté pusťte stejnou ukázkou, tentokrát s obrazem: jaký je vztah mezi pohledem a poslechem? Probíhají ve stejný čas? Proč můžeme říci, že se Fatima dívá i ušima?

Crédits visuels

p 6: photo de Jacques Rozier.... / p 7: photo de tournage de Petite lumière © Mille et Une Production / p 7: Affiche de L'Afrance, 2001 © Ciné-classic / p 7: Affiche d'Andalucia, 2007 © Eurozoom / p 8:

Affiche 2016 du festival Côté court de Pantin © Côté court / p 8: Affiche 2016 du festival de Brive © Rencontres européennes du moyen-métrage / p 9: Jean Vigo, Zéro de conduite, 1933 © Gaumont / p 9: Robert Flaherty, Louisiana story, 1948 © Edition Montparnasse / p 9: Ray Ashley et Morris Engel, Le petit fugitif, 1953 © Carlotta Films / p 9: François Truffaut, Les 400 coups, 1959 © MK2 diffusion / p 9: François Truffaut, L'argent de poche, 1976 © Warner / p 9: François Truffaut, Les Mistons (1957) et L'Enfant sauvage (1969) © Diaphana / p 10: Yasujiro Ozu, Gosses de Tokyo, 1932 © Carlotta Films / p 10: Extrait du découpage technique © Mille et une production / p 11: photographies de tournage de Petite lumière © Mille et une production / p 26: Robert Mulligan, Du silence et des ombres, 1962 © Lost films / p 26: Abbas Kiarostami, Expérience, 1973 © Les Films du paradoxe / p 26: Philippe Condroyer, La Coupe à dix francs, 1974 © / p 27: Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Bal du moulin de la Galette, 1876, Huile sur toile, 131 x 175 cm, Paris, musée d'Orsay, Legs Gustave Caillebotte, 1894 © RMN-Grand palais (Musée d'Orsay), photo Jean-Gilles Berizzi / p 27: Claude Monet (1840-1926), Bois d'oliviers au jardin Moréno, 1884, 65,4 x 81,2 cm, DR Michel Cohen, New York / p 28: Claude Monet (1840-1926), Les nymphéas, Matin, 2 x 12,75 m, Donation Claude Monet (1922), Paris, musée de l'Orangerie, © RMN-Grand palais (musée de l'Orangerie), photo Hervé Lewandowski / p 29: Jean Renoir, Une partie de campagne, 1936 © Solaris / p 29: Claude Monet (1840-1926), La Liseuse ou Printemps, 1872, Huile sur toile 50 x 65 cm © The Walters Art Museum, Baltimore, DR / p 29: Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Canotiers à Argenteuil, 1873, 50,2 x 61 cm, DR / p 29: Jean Renoir, Une partie de campagne, 1936 © solaris / p 29: François Truffaut, L'Enfant sauvage, 1968 © Diaphana



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



Creative
Europe
MEDIA



os filhos de
LUMIÈRE

