

FILMOVÝ STYL A FILMOVÁ TECHNIKA V LETECH 1895 - 1900

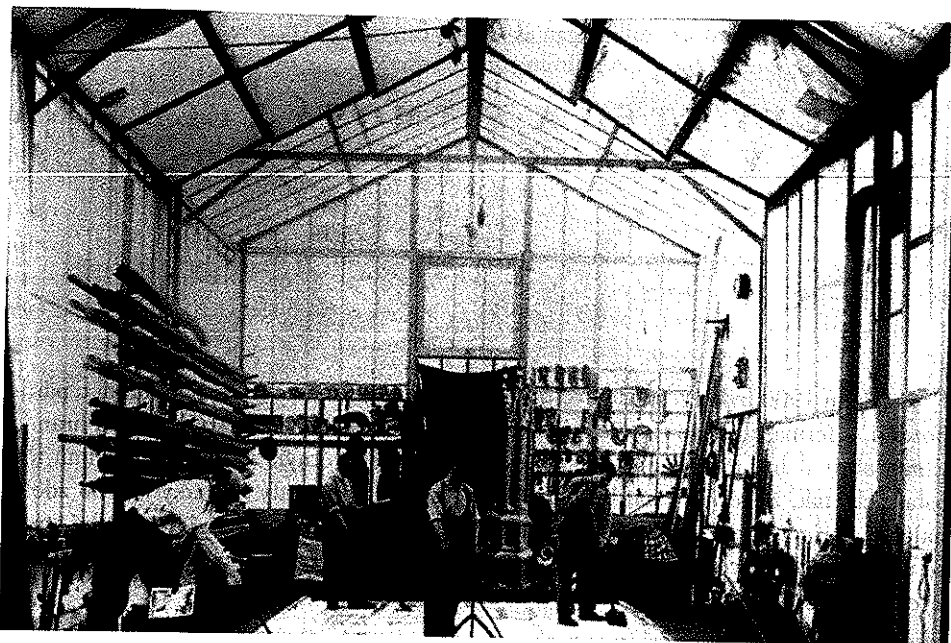
Barry Salt

Před rokem 1900 byl objem filmové produkce malý, srovnáme-li jej s obdobím o pár let později, a forma filmu se rozvíjela jen omezeně a nesoustavně. Několik tvůrců hraného filmu, aktivních v té době, se většinou zabývalo dosti věrným kopírováním filmů těch ostatních, tak, že je nově nafilmovali, i když se už objevovaly náznaky jistého zdokonalení i variací, které se pro dějiny filmu později staly tak významné. Na druhé straně se nepochybně právě v této době uplatňovaly nanejvýš výrazné vlivy ostatních uměleckých druhů.

Fotografie a film

Na počátku film těžil z pružného filmu vyrobeného v roce 1889 pro kamery Kodak a ostatní ruční kamery konstruované pro jeho použití. Zdá se, že tatáž negativní emulze byla užita jak v případě filmu Eastman pro kamery, tak i filmu Kodak pro fotografické přístroje; rozhodně je jisté, že byly vyrobeny stejným způsobem, pokud jde o expozici. U tohoto ortochromatického filmu omezení barevné citlivosti na modrou a zelenou nehrálo takovou roli, jak se obvykle předpokládá, neboť v té době, mnohem více než teď, byly jasně červeně nebo oranžově zbarvené předměty spíše vzácné, či malé, takže jejich reprodukce sytými odstíny černé nebyla opodstatněná. Citlivost tohoto filmu podle našich současných měřítek nehrála převážně takovou roli, jelikož byl vyvoláván na správnou hustotu za stálého prohlížení pod červeným ochranným světlem tak, jak se děje nyní ve fotografii při pozitivním procesu. Vyvolávání kamerového negativu bylo v té době vlastně výhodnější než vyvolávání běžného filmu do fotografického aparátu či desek, protože bylo vždy možno na začátku každého záběru odstříhnout několik palců na test a ten nejprve odděleně vyvolat. Tento postup se udržel jako standardní až do konce éry němého filmu.

Pokud jde o viditelné efekty, jichž bylo možno ve filmu užít, je důležitá především clona. Byla prakticky stejná jako clona ve fotografickém přístroji té doby: od f 11 do f 16 pro běžné scény za běžného denního světla. Většina hraných filmů byla zprvu natáčena v exteriérech, s výjimkou filmů natáčených v Edisonově společnosti v jejich známém studiu Black Maria. Toto studio nebylo postaveno podle tehdejšího typického fotografického ateliéru, ale projevovala se v něm zřejmě jistá obsedantní Edisonova idea o pevně daných podmínkách vědeckého experimentu. Studio se otáčelo za sluncem a bylo opatřeno



Pohled do ateliéru Georgese Mélièse kolem roku 1900, který ukazuje sektor kamery. (Kamera je umístěna v přístěnku za černým závěsem ve středu.) Pohyblivé čtvercové rámy s difuzory z průsvitné bavlny jsou zavěšeny těsně pod skleněnou střechou vpředu.

skleněným průhledným stropem, takže filmování vždy probíhalo pod přímými slunečními paprsky, dopadajícími svrchu na herce i výpravu. Tento model napodobovala některá menší studia, postavená v nejbližších letech pro jiné společnosti, ale od přelomu století byl již tento model považován za nepraktický. Nový standard přineslo studio Georgese Mélièse, postavené v roce 1897. V květnu toho roku zkonstruoval Méliès studio se skleněnou střechou i skleněnými zdmi po vzoru tehdejších velkých fotografických ateliérů. Bylo vybaveno rolemi bavlněných látek, které bylo možno roztáhnout a rozptýlit tak přímé sluneční paprsky ve dnech, kdy svítilo slunce. Měkké celkové světlo bez vyznačených stínů, které toto uspořádání umožňovalo a které se blížilo přirozenému, měkkému světlu zatažených dnů, se stalo standardem v osvětlování pro celou dekádu. Ale v letech bezprostředně po roce 1897 měl technické prostředky pro jeho produkci jen Méliès.

Je zajímavé, že některé dobře zavedené techniky statické fotografie té doby nebyly převzaty filmovou kamerou; mezi jinými například obloukové světlomety s předsazenými difuzory, které byly standardním základním světelným zdrojem ve statické fotografii do roku 1894, nebo záměrné měkké zaostřování (soft focus), dosažené manipulací s objektivem, které se udrželo jako standard ve statické fotografii až do roku 1898. Do konce století se též v portrétní fotografii udržovaly reflexní plochy, které měly odrážet světlo na stínové partie postavy. (Je nanejvýš politováníhodné, že žádná z existujících historických prací o statické fotografii se nezabývá standardními technikami a styly statické fotografie v tomto století, ale na místo toho soustředí pozornost jen na specifickou tvorbu Steichenů, Westonů a jim podobných.)

Mám-li shrnout otázku vlivu osvětlení ve statické fotografii na film, pak se domnívám, že mezi nimi neexistoval žádný úzký vztah, neboť filmové osvětlení se omezovalo na frontální denní světlo, ať už difúzní či ne, zatímco studiová statická fotografie většinou užívala bočních nebo frontálně bočních lamp. Než opustíme téma filmové suroviny ve filmu, je třeba se zmínit o tom, že původně, od roku 1895, se negativní a pozitivní film dodával v cívkách o průměrné délce 65 stop u Eastmana a 75 stop u anglické Blairovy společnosti. Pozitivní film byl, jak je tomu dosud, mnohem nižší citlivosti, jemnějšího zrna a vyšší tvrdosti, než negativní film. Neexponované svitky negativu bylo možno slepit dohromady v temné komoře a prodloužit tak jejich délku, pokud to bylo absolutně nevyhnutelné, i když hraný film se této dosti komplikované proceduře zřejmě spíše vyhýbal. V reportážním filmu se s vytvářením svitků o délce řádově tisíc stop ze svitků standardní délky započalo nejpozději při filmování souboje Jefferies – Sharkey v listopadu roku 1899 společností American Mutoscope and Biograph.

Kamera

V počátečních letech filmu byl jeden ze dvou základních druhů kamery odvozen z Edisonova kinetografu. Ve své původní formě obsahoval kinetograf mohutné a těžké pouzdro a byl poháněn elektromotorem s proměnlivou rychlostí. Pro účely produkce filmů pro Edisonův kukátkový kinematograf (kinetoskop) běžel rychlostí 46 obrázků za sekundu, ale od roku 1898 se jej také užívalo k natáčení filmů určených k projekci obvyklou rychlostí přibližně 16 obrázků za sekundu. Jeho mechanismus užívající maltéžského kříže k pohonu ozubeného bubínku, který transportoval film napříč expoziční komorou, nebyl schopen zpětného chodu. Tato poslední nevýhoda neplatila pro kameru, kterou v roce 1896 vyvinul na základě Edisonovy konstrukce R. W. Paul, protože Paulova kamera synchronizovala ozubený náhon filmu na horním i dolním okraji expoziční komory. Georges Méliès postavil pro sebe svou první kameru podle Paula a nakonec, i když ne před rokem 1898, využil takto kontrolovaného zpětného převíjení ke dvojexpozičním v kameře. Ačkoli Paulův mechanismus dvojitého maltéžského kříže měl výhodu zpětného chodu, měl také nevýhodu špatného zaskakování perforace, alespoň srovnáme-li jej s mechanismem Lumièrovým. Je to zcela zřejmé při pohledu na trikové filmy Roberta W. Paula, obsahující tyto dvojexpoze.

Druhý hlavní typ kamerového mechanismu představovala Lumièrova kamera z roku 1895. Zde bylo dosaženo přerušovaného posuvu filmu drapákem poháněným dvěma vačkami, z nichž jedna zajišťovala vertikální pohyb drapáku a druhá jeho vsunutí do perforace filmu ještě před posuvem a jeho následným vysunutím. Také tento mechanismus mohl dosáhnout zpětného chodu, ale všechny ostatní typy kamerových přerušovačů – Demenyho přerušovač či „psi“ pohyb, Dicksonova kamera, Mutoskop (později Biograf), Prestwichův epicykloidální ozubený bubínek a ostatní – zpětný chod nezvládaly.

Všeobecně řečeno, kamery prvních několika let neměly oddělený hledáčkový systém, kterým by bylo možno sledovat, co je v záběru v okamžiku natáčení. Záběr bylo nutno přesně vymezit a zaostřit předem tak, že se otevřela zadní část kamery a prohlédnul se

obraz dopadající do komory otvorem stejných rozměrů jako rámeček, který byl vyříznut na zadní přítlačné desce. Při vlastním snímání záběru, pokud jde o to, co přesně se ocitlo uvnitř a co vně, to byla spíše věc intuice a odhadu, jestliže nebyly hranice záběru vyznačeny přímo na scéně.

Stativ a pohyb kamery

První filmové kamery byly připevňovány přímo na hlavu trojnožky nebo jiné konstrukce, vybavené jen nejprimitivnějším zařízením pro změnu polohy, na způsob dobových trojnohých stativů. Filmové kamery tak byly účinně fixovány v průběhu záběru a první pohyby kamery byly proto výsledkem až jejího připevnění na jedoucí vozidlo. Udržuje se tvrzení, že toto učinil poprvé Eugène Promio, jeden z Lumièrových cestujících kameramanů-promítačů, když umístil kameru do gondoly při natáčení filmu *Canal Grande v Benátkách* (Le Grand Canal à Venise) v roce 1897, ale jistě vzniklo do roku 1898 několik filmových záběrů z jedoucích vlaků, natočených jak anglickými, tak francouzskými filmaři. I když jsou uváděny v katalozích pod všeobecným označením „panorámy“, čelní záběry přímo z předku jedoucí lokomotivy se obvykle označovaly specificky jako „fantomové jízdy“.

V roce 1897 také R. W. Paul vyrobil první skutečnou panoramatickou hlavici pro trojnohý stativ, takže byl schopen snímat procesí při oslavách šedesáti let vlády královny Viktorie v jediném nepřerušném záběru. Tímto zařízením byla kamera připevněna na vertikální osu, kterou bylo možno otáčet prostřednictvím šnekového převodu poháněného klikou. Paul ji uvedl na trh následující rok. Někteří evropští filmaři si toto zařízení pořídili v příštích letech, ale, všeobecně řečeno, před rokem 1900 bylo velmi vzácné. Záběry snímané pomocí panoramatické hlavice jsou také často označovány ve filmových katalozích první dekády filmové produkce jako „panorámy“, ačkoli popis dotyčného filmu téměř vždy objasňuje, o co tu přesně šlo.

Objektivy

Objektivy s ohniskovými délkami od 50 mm do 75 mm byly zřejmě považovány za standard již před koncem století a nezdá se, že by se byly používaly jakékoli dostupné objektivy i jen nepatrně kratšího ohniska. Naproti tomu dlouhé objektivy, označované již tehdy jako „teleobjektivy“, byly příležitostně užívány ve filmové reportáži, ačkoli jsem se u dochovaných filmů nesetkal s ničím, co by překračovalo délku 100 – 150 mm. Mnoho filmařů mělo zřejmě řadu objektivů pro své kamery, i když neexistovaly žádné standardní závity, a každý majitel musel svůj objektiv individuálně upevnit a přizpůsobit své kameře. V důsledku toho objektivy nebyly vybaveny zaostřovací stupnicí na svých kroužcích, a tak bylo nutné zaostřovat přímo na film v komoře. Maximální světelnost se pohybovala většinou v rozsahu od $f\ 4.5$ – $f\ 5.6$, některé, jako Lumièrova kamera, měly světelnost dokonce ještě nižší. Natáčení bylo u těchto typů omezeno na jasné dny.

Projektory

Mnoho raných kamer mohlo být rychle přeměněno na projektory tím, že se otevřela jejich zadní část a připevnilo se svítidlo a umístila se tam projekční žárovka a objektiv ze spojovacích čoček. Světelným zdrojem bylo buď obloukové světlo, nebo křídové světlo produkované vysokotemperovaným vodíkokyslíkovým plamenem hořící tyčinky s vápnem, přičemž byla téměř vždy mezi spojku a film umísťována komora s vodní náplní, která pohlcovala vyzařování tepla. Jednouúčelově stavěné projektory užívaly stejných druhů přerušovacích mechanismů, které jsme již probrali, když jsme hovořili o dobových kamerách. Problém posunu filmu z cívky o více než 100 stopách, plynule přerušovaného, aniž by docházelo k náhlým škrubnutím, které by film trhaly, byl vyřešen roku 1896 díky vynálezu „Lathamovy smyčky“. Byla to volná smyčka filmu mezi nepřetržitě poháněným ozubeným bubínkem, nyní umístěným pod cívkou, z níž byl film průběžně odvíjen, přičemž drobné změny velikosti volné smyčky pohlcovaly efekt přerušovaného vtahování do komory. Tento dodatek k mechanismu projektorů byl široce rozšířen již v roce 1897, dlouho předtím než kdokoli začal pomýšlet na výrobu delších jednotlivých filmů, což se nestalo před rokem 1899. Potřebu takového zlepšení projektorů vyvolalo přání spojit několik krátkých jednotlivých filmů do jedné cívky pro pohodlnou projekci, jak vyplývá z Hepworthovy knihy *Animated Photography* (1897).

Fotografické rámování

Byla často zdůrazňována příbuznost rámování v prvních filmech, které natočil Louis Lumière – *Přijezd vlaku* (L'Arrivée d'un train, 1895), *Rodinná snídaně* (Le Déjeuner de Bébé, 1895), *Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé, 1895) – s druhem rámování, které se vyskytovalo v amatérské a profesionální fotografii před zrodem filmu, a toto je jeden z mála případů, kdy jsou, myslím, přijaté závěry správné. Pro úplnost musím též zmínit použití téměř axiálních pohybů vzhledem k objektivu v prvním z těchto filmů; byl to postup, jehož síla byla okamžitě rozpoznána, ale do konce století nebyla v hraných filmech plně využita. Nicméně nebylo zřejmě dosud konstatováno, že pokud jde o Mélièsovu *Dreyfusovu aféru* (L'Affaire Dreyfus, 1899), jsou tyto postupy reprodukovány ve výpravném příběhu. Ve scénách útoku na právníka Laboriho a bitky u soudu v Rennes je kamera umístěna v úrovni očí a pozorovatelé akce vyplňují prostor mezi hlavními herci daleko v pozadí a popředím scény takovým způsobem, který se běžně vyskytoval v reportážních záběrech dobových pouličních výjevů. Ve scéně u soudu v Rennes se také odchody ze záběru kamery dějí tímtež způsobem, který se stal standardem v „honičkových“ filmech po roce 1903. Je možné, že tyto náznaky hloubkového aranžmá a užití skutečného „kinematografického“ úhlu byly u Mélièse vynuceny původně malými rozměry jeho studia, i když méně přesvědčivé formy tohoto způsobu aranžmá se jednou či dvakrát vyskytují v Mélièsových velkých filmech následujících dvou let, jako je *Johanka z Arku* (Jeanne d'Arc, 1900); poté, co přistavěl doplňky po stranách své scény v roce 1902, se již nevyskytují. Od té doby se příchody i odchody ze záběru v Mélièsových filmech vždy odehrávají ze strany, což je vlastně ekvivalent kulis na divadelní scéně.

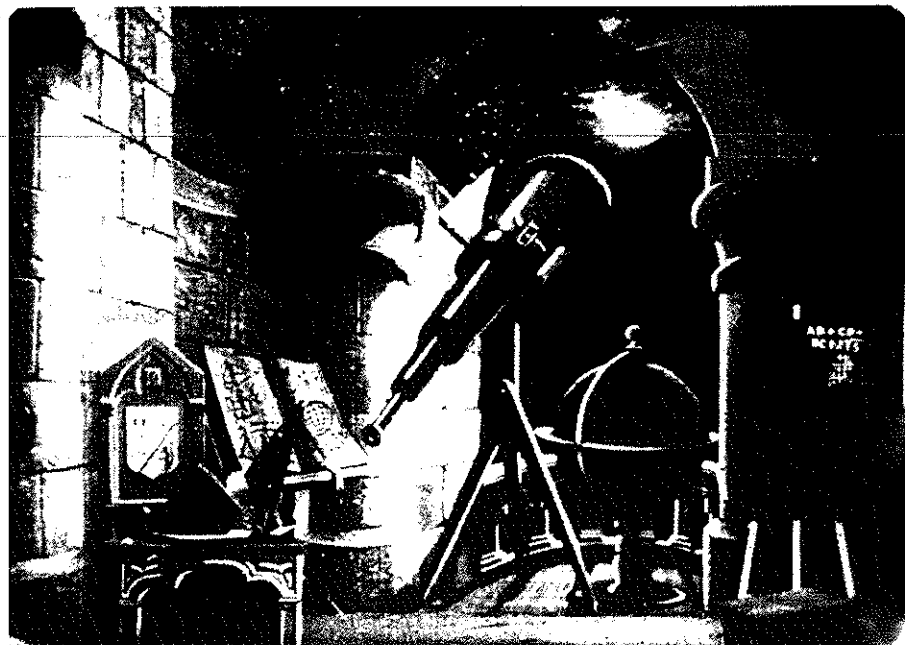


Ve scéně soudu v Rennes v Mélièsově filmu Dreyfusova aféra (1899) vycházejí bojovníci reportéři směrem ke kameře a míjejí ji. V záběru je užito denního světla rozptýleného pomocí průsvitného bavlněného stínidla, které bylo nataženo nad dekoraci.

Divadlo a film

Dříve existující divadelní formy silně ovlivňovaly pouze rozvoj filmové formy ve filmech Georgese Mélièse a jeho napodobitelů. Jak je dobře známo, nejstarší Mélièsovy jednozáběrové trikové filmy jsou natočeny na způsob přímého záznamu jeho dřívějších jevištních vystoupení v Théâtre Robert Houdin, ale důležitý mezník představuje přechod k vícezáběrovým filmům v roce 1898. Další aspekty toho budou probrány později, ale roku 1898 Méliès natočil film nazvaný *Měsíc z jednoho metru* (*La lune à un mètre*), který vycházel z miniaturních fantaskních show, které předtím ve svém divadle režíroval. *Měsíc z jednoho metru* byl vytvořen ze tří scén. První představovala „Observatoř“, ve které starý astronom pozoruje měsíc teleskopem a potom usne; následoval „Měsíc z jednoho metru“, ve kterém měsíc sestupuje z oblohy a spolkne ho; a konečně „Phoebus“, ve kterém se setká s bohyní měsíce. Druhá scéna a začátek třetí byly zamýšleny jako sen astronoma, který se probudí uprostřed finální scény, když bohyně, kterou pronásleduje, zmizí pomocí stop-triku.

Toto byl první z dlouhé řady filmů, natočených v příštích dekádách, které využívaly snového příběhu vracejícího se do reality v klíčovém okamžiku děje, ale u filmu *Měsíc z jednoho metru* je nejvýznamnější to, že celý tento koncept nebyl z filmu samého ihned patrný. Bylo to způsobeno tím, že mezi první a následující scénou byly provedeny jen malé změny v dekoracích, takže divák nemohl okamžitě postřehnout přechod mezi tím,



„Observatoř“, první scéna Mélièsova filmu Měsíc z jednoho metru (1898).



Druhá scéna téhož filmu. Tento záběr je připojen k prvnímu ostrým stříhem. Povšimněte si rozmístění nábytku před stříhem a po něm a toho, že výprava je přes veškerou podobnost vystavěna znovu.

co se odehrávalo, když byl astronom bdělý a tím, co se odehrávalo, když usnul. Jelikož filmy v těchto letech byly skoro vždy promítány s doprovodným komentářem showmana, který je promítal (podobně jako u dřívějších lantern-slide shows) nebyl to příliš velký handicap, ale Méliès jistě cítil, že tento způsob není ideální, neboť ve svém dalším fantastickém filmu *Popelka* (Cendrillon, 1899) spojil všechny scény prolínačkami tak, jak tomu bylo zvykem u většiny slide shows. V tomto a všech následujících dlouhých filmech, které natočil Méliès během dalších sedmi let, byly prolínačky užívány bez rozmyslu u každého záběru, dokonce i když akce kontinuálně přecházela z jednoho záběru do dalšího – tj., když mezi záběry neuplynul žádný čas. Prolínačky se užívalo stejně nesmyslným způsobem ve slide shows, které předcházely filmu, a proto ani v jednom z případů prolínačka rozhodně neznamenala časový interval mezi záběry. Divadelní styl scén natočených v tomto a následujících dlouhých Mélièsových filmech byl rozšířen až na plný filmový arzenál, protože všechny končily apoteózou, připojenou k vlastnímu příběhu, a tento úzus byl pak převzat v Pathého filmech, které vznikly už v tomto století jako jejich nápodoba.

Trikové efekty

I když je nepochybné, že Mélièsovy trikové filmy byly zdrojem velkého rozšíření trikových efektů během prvního desetiletí filmu, jeho autorství je u všech těchto triků rozhodně nejisté. Zjevná transformace objektů uprostřed záběru, dosažená zastavením kamery a přidáním či odstraněním daných objektů ze scény, dříve než se kamera opět rozjede, byla poprvé provedena ve filmu *Poprava škotské královny Marie* (Execution of Mary, Queen of Scots), natočeném Edisonovou společností v roce 1895. Tento film pravděpodobně dorazil do Evropy spolu s kinematografem podstatně dříve, než Méliès zahájil natáčení filmů v roce 1896. Jeho první film, kde se užívá kamerové techniky stop-triků bylo *Zmizení dámy* (Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, 1896).

Pokud jde o trikové efekty založené na dvojexpozici, nějaký čas před červencem roku 1898 natočil G. A. Smith v Anglii film *Korsičtí bratři* (The Corsican Brothers). Tento film je popsán v katalogu Warwick Trading Company, který se zabývá distribucí Smithových filmů v roce 1900, takto: „Jeden z dvojčat se vrací domů ze střílení v korsických horách a je navštíven duchem druhého dvojčete. Zásluhou nanejvýš pečlivé kamery se duch zjevuje zcela transparentní. Poté, co naznačí, že byl zabit úderem meče a dovolává se pomsty, duch zmizí. Potom se objeví ‚vize‘, ukazující fatální souboj ve sněhu. Ke Korsičtanovu překvapení je zde souboj a smrt jeho bratra živě vylíčena; a konečně, přemožen svými city padá k zemi, právě ve chvíli, kdy jeho matka vstupuje do místnosti.“

Průvodní zvětšeniny rámečku v katalogu ukazují dva hlavní efekty. Duchový efekt byl dosažen prostým zahalením scény do černého sametu poté, co se natočila hlavní akce a pak reexpozicí negativu hercem hrajícím ducha, který prochází záběrem až do určitého bodu, což byla známá technika již ve statické fotografii, označovaná jako „spirit photography“. Podobně vize, která se objeví uvnitř cirkulující přední masky, byla podruhé exponována přes černou oblast v pozadí scény, spíše než přes část scény s nějakými detaily, neboť se neobjevilo nic na obrazu, který působil zcela jednolitě. Také tento ná-

pad byl již využíván v lantern-slide shows a v grafických ilustracích, aby vyvolal vizi a také někdy paralelní akci. Nicméně Smith podal žádost o dočasný patent na tyto techniky, pokud byly užity ve filmu, ale to nezabránilo ostatním filmařům k následnému použití těchto nápadů, když se k tomu cítili puzeni. Ačkoliv v té době Georges Méliès vytvářel trikové filmy již více než rok, zdá se, že v jeho filmech se používá technika „kamera stop a náhrada objektů“ výlučně a jeho první filmy založené na dvojexpozici na temném pozadí, což byly *Proklatá jeskyně* (La caverne maudite) a *Muž s gumovou hlavou* (Un homme de tôte), byly natočeny krátce po *Korsických bratřech*.

Jediný dochovaný film toho druhu, natočený Smithem, je *Ježíšek* (Santa Claus), natočený později v roce 1898. Zde se „snová vize“ Santa Clause na střeše, spouštějícího se dolů komínem, jak to popisuje katalog, zjevuje dvěma malým dětem ve spánku u Štědrém večeru. V tomto případě možno cirkulární vsazenou masku také považovat za vylíčení paralelní akce, i když jako taková není popsána, jelikož Santa Claus se nejprve ztratí v komíně, potom maska zmizí a on se pak objeví na scéně u krbu a naplní dětem punčochy spoustou dárků.

Méliès vlastně totální přímou dvojexpozici využíval jen velmi málo, ale skvělým způsobem zdokonalil užití dvojexpozice na viditelném černém pozadí, a to od filmu *Muž s gumovou hlavou*. Hlavně tehdy, chtěl-li dosáhnout oddělení a rozmístění částí lidského těla. Tyto všechny triky jsou založeny na zpětném převíjení filmu a druhé expozici v kameře a kromě toho na filmovou techniku nekladou žádné další nároky.

G. A. Smith také natočil první filmy pomocí trikových efektů v akcích se zpětným časovým průběhem. Jeden motiv pro vytváření pozitivních kopií poskytla veřejná obliba zvyku Lumièrových kameramanů-promítačů, který spočíval v tom, že poté, co promítli dokumentární film normálním způsobem, následovalo zpětné převíjení v projektoru, čímž byl vrácen chod akce lidí a objektů ve filmu. Oblíbeným Lumièrovým tématem pro tento postup byl od roku 1896 dokument *Dianiny lázně v Miláně* (Le bains de Diane à Milan), který ukazoval plavce potápějící se do vody. Ale jak už bylo poznamenáno dříve, některé typy projektorů neuměly zpětný chod, a proto ono přání mít reverzní sekvence na pozitivní kopii. V prvních příkladech u G. A. Smitha bylo tohoto triku dosaženo opakováním akce, zatímco byla filmována opačným chodem kamery, a poté připojením konce druhého negativu ke konci prvního. První filmy, které užívaly tohoto postupu, byly *Tipsy*, *Topsy*, *Turvy* a *Nešikovný písmomalíř* (The Awkward Sign Painter). Druhý film ukazoval písmo malíře, který právě maloval písmeno a v reverzní pozitivní kopii téhož záběru připojené ke standardní kopii malba mizela pod malířovým štětcem. Nejstarší dochovaný doklad této techniky je ve Smithově filmu *Dům postavený Jackem* (The House That Jack Built), který byl natočen před zářím 1900. Zde se ukazuje malý chlapec, který zboří hrad právě vystavený holčičkou z dětské stavebnice. Pak se objeví titulky „zpětný chod“ a akce je zopakována obráceně, takže hrad se po své demolici znovu vztyčí.

Robert W. Paul přispěl k trikovým efektům trochu podobnou technikou ve snímku *Vzhůru nohama aneb člověk létá* (Upside Down; or The Human Flies), natočeném někdy před zářím 1899. Zde se ukazují lidé v interiéru, kteří skáčou od podlahy ke stropu, po kterém chodí vzhůru nohama. Toho bylo dosaženo trikovým stříhovým spojením záběru akce, kdy všichni vyskakují vzhůru s druhým, reverzně natočeným, záběrem pozadí



Scéna se vsazenou maskou, jež byla umístěna pomocí dvojexpozice na černé pozadí původního záběru Ježíška (G. A. Smith, 1899). Obě scény byly natočeny za přímého denního světla v exteriéru.

ukazujícího zeď za nimi a nábytek vzhůru nohama. Tento nápad byl okopírován s variacemi společností Pathé a Georgesem Mélièsem v roce 1902 ve filmech *Geniální subreta* (La Soubrette Géniale) a *Člověk-moucha* (L'Homme à la mouche).

Kopírování

Na samém začátku vznikala pozitivní kopie z negativu tak, že se prováděl průchod vyvolaného negativu skrz komoru projektoru nebo kamery. Jeho emulze byla přitom v kontaktu s emulzí neexponovaného pozitivu a negativní obraz byl prosvícen na pozitiv. Toto byl standardní způsob kontaktního kopírování a expozice byla upravována jednak podle vzdálenosti světelného zdroje od clony kopírovací komory, jednak podle rychlosti, kterou byly oba filmy převíjeny klikou skrz komoru. Jednouúčelové kopírovací přístroje se vyráběly od roku 1896 na základě různých projektorů, expozičních komor a druhů posunu, ale takřka vzápětí si výrobci uvědomili, že jediný mechanismus, který poskytuje spolehlivé zachycení perforace u negativu i pozitivu, je intermitentní ozubený bubínek s vačkou, jako je tomu v Lumièrově kameře či projektoru.

Od dokumentu k hranému filmu

Vliv dokumentárního filmu a jeho působení na hraný film má svůj výchozí bod, podle současných znalostí, v tvrzení Francise Doubliera, jednoho z Lumièrových cestujících kameramanů-promítačů, že v roce 1896 promítal řadu dokumentárních záběrů vojáků, bitevní lodi, Justičního paláce a jakéhosi vysokého šedovlasého muže, jakožto film o Dreyfusově aféře. Takováto vícezáběrová spojení, kterých pravděpodobně bylo v prvních letech více, získávala veřejný ohlas bezpochyby díky průběžnému mluvenému komentáři, který obvykle doprovázel projekci filmu. Dalším krokem byla reprodukce událostí ve filmu či „drama documentaries“ (dokumentární černá kronika), jak bychom to dnes nazvali. Také zde byl Méliès prvním mužem, kdo sem pronikl, a to svou sérií jednotlivých záběrů z řecko-turecké války, natočených v roce 1898 a také podobnou sérií z potápění americké bitevní lodi Maine v havanském přístavu během španělsko-americké války. Tyto další filmy byly, jak je uvedeno v Star Films Catalogue z roku 1898: č. 143 *Srážka a ztroskotání lodi* (Collision and Shipwreck at Sea); č. 144 – 145 *Exploze lodi „Maine“ v havanském přístavu* (The Blowing-up of the „Maine“ in Havana Harbour); č. 146 *Ztroskotání lodi „Maine“* (A View of the Wreck of the „Maine“) a č. 147 *Potapěči při záchraně vraku lodi „Maine“* (Divers at Work on the Wreck of the „Maine“).

Tyto čtyři filmy byly nepochybně často spojovány dohromady těmi, kdož je zakoupili a promítali jako jeden film, ale v každém případě během následujícího roku Méliès natočil *Dreyfusovu aféru* s použitím téže formy jednoduchých záběrů scén, aniž by mezi nimi bylo průběžné spojení příběhem, a toto bylo prodáváno jako jeden celek. S takto rekonstruovaným dokumentem Méliès podnikal již málo, ačkoli záběry se u některých ostatních filmařů těšily po několik let jen krátké a omezené oblibě.

Vícezáběrový film a filmová kontinuita

Nejstarší film, u kterého si můžeme být jisti, že byl vytvořen z více než jedné scény, byl *Pohni, dělej!* (Come Along, Do!) R. W. Paula, natočený asi v dubnu 1898. Tento film byl nepochybně vytvořen ze dvou scén, z nichž každá sestávala z jednoho záběru a byl nafilmován s užitím staveb. Zdá se až dosud, že zachován je pouze první záběr, ukazující starý pár obědvající před malířskou galerií a poté vcházející s ostatními lidmi hlavní branou dovnitř. Nicméně existují také fotografie, ukazující obě scény a z nich je jasné, že druhá scéna byla natočena ve stavebách představujících interiér galerie, kde starý muž zblízka zkoumá nahou sochu, dokud ho neodvede jeho žena. Je pravděpodobné, že tyto dva záběry byly spojeny jednoduchým stříhem, jelikož nejsou známky toho, že by po odchodu herců ze záběru první scény začínala prolínačka, ale pravou povahu přechodu je teprve nutno přesně určit. Tomuto filmu předcházela Mélièsova *Záchrana na řivíře* (Sauvetage en rivière) ze začátku roku 1896, která byla dvakrát tak dlouhá než standardní délka a prodávána ve dvou oddělených částech. Nemůžeme však v žádném případě říci, zda to byly opravdu dvě různé scény či zda zde byla mezi nimi souvislost jakéhokoli druhu. V každém případě dostupné fotografie

dokazují, že Paulův *Pohni, dělej!* byl prvním filmem sestaveným z více scén a také tak prodáváný.

Přibližně v červenci 1898 Paul vytvořil též sérii čtyř filmů, z nichž každý byl vytvořen z jedné scény a záběru o 80 stopách pod všeobecným titulkem *Sluhův problém* (The Servant Difficulty). Tyto filmy byly prodávány samostatně, ale pojednávaly o řadě incidentů týkajících se těchto postav. Ale takové věci byly výjimečné u R. W. Paula, který točil, jak před, tak i po roce 1900, převážně reportážní filmy nebo jednozáběrové „knockabout comedies“.

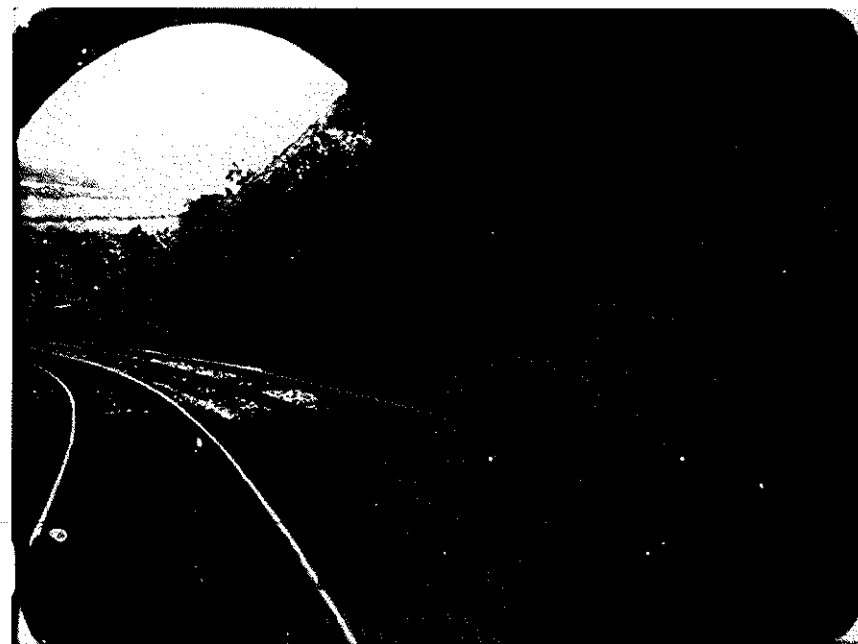
Ve Francii a Anglii byl tedy vývoj vícezáběrového hraného filmu v roce 1899 definitivně rozběhnut, ale nebylo tomu tak ve Spojených státech, kde Edisonova společnost stále jen natáčela jednozáběrové „knockabouts“ a podřadné imitace Mélièsových jednozáběrových trikových filmů. Mélièsovy filmy *Dreyfusova aféra* a *Popelka* byly zde již zmíněny – ve druhém filmu, ačkoli je to spíše souvislý příběh než první film, kauzální dějová spojení jednoho záběru s následujícím jsou stále pozoruhodnou měrou znejasněny zdlouhavými příchody a odchody, zcela irelevantními k hlavní dějové linii příběhu. Kromě toho neexistuje v *Popelce* žádná akční kontinuita napříč profláčkami, jimiž jsou záběry spojeny.

Další film, následující po *Pohni, dělej!*, v němž se rozvíjí akční kontinuita mezi záběry, byl G. A. Smithův *Polibek v tunelu* (The Kiss in the Tunnel), natočený před listopadem 1899. Smithův film ukazuje stavby představující interiér kupé ve vlaku, v němž vidíme čerň za okny a muže líbajícího ženu. Katalog obchodní společnosti Warwick uvádí, že film měl obsahovat i „fantomovou jízdu“, zařazenou mezi časové body, ve kterých vlak vyjíždí a opouští tunel, což je děj obsažený v mnoha „fantomových jízdách“ a tak tomu je skutečně i v případě jediné zachované kopie tohoto filmu. (G. A. Smith natočil film s „fantomovou jízdou“, který vznikl tak, že upevnil filmovou kameru zepředu na vlak o rok dříve než ostatní filmaři, ale je obtížné rozhodnout, které „fantomové jízdy“ jsou mezi těmi několika, které se dosud zachovaly z první filmové dekády.) V každém případě popis v katalogu, vztahující se k okamžiku, kdy měl být proveden střih, naznačuje, že Smith pochopil, o co jde při akční kontinuitě. O několik měsíců později natočila Bamforthova společnost imitaci Smithova filmu pod stejným názvem a zde byl tento nápad ještě dále rozvinut. Bamforthova společnost byla dobře zavedená firma, která předtím než její vlastník, James Bamforth, s ní začal natáčet filmy, natáčela a prodávala diapozitivy a pohlednice v Holmfirthu v hrabství Yorkshire. Tato verze G. A. Smithova *Polibku v tunelu* byla natočena na samém konci roku 1899. V jejich verzi je scéna v železničním kupé umístěna mezi dva speciálně natočené záběry vlaku vyjíždějícího do tunelu, a poté z něj druhým koncem vyjíždějícího. Jelikož tyto záběry v Bamforthově filmu byly spíše objektivními záběry s kamerou po straně kolejí než „fantomové jízdy“, je v nich kontinuita celé akce dobře patrná a nenutí diváka, aby si ji sám odvozoval logikou dedukcí.

A konečně je třeba zmínit další film v katalogu Warwickovy obchodní společnosti z roku 1899, *Hasičská akce* (Fire Call and Rescue by Fire Escapes), neboť název a délka 175 stop naznačují, že musel vzniknout z více než jednoho záběru – při této délce je téměř jisté, že to byly záběry nejméně dva. Za daných okolností se lze domnívat, že byl natočen Jamesem Williamsonem.



Scéna zobrazující kupé ve vlaku ve Smithově filmu *Polibek v tunelu* (1899), která byla znovu natočena za denního světla v exteriéru.



Třetí a závěrečný záběr dochované kopie Smithova *Polibku v tunelu*. Tento záběr tvoří část „fantomové jízdy“ snímáné z čela vlaku vyjíždějícího z tunelu.

ILUMINACE

Barry Salt: Filmový styl a filmová technika



První záběr z filmu *Polibek v tunelu* (*The Bamforth company, 1899*).



Druhý záběr z filmu *Polibek v tunelu* (*The Bamforth company, 1899*).

ILUMINACE

Barry Salt: Filmový styl a filmová technika

Závěr

Sporadická a omezená povaha filmové produkce většiny filmařů až na Mélièse v posledních čtyřech letech před rokem 1900 potvrzuje naše očekávání, že v tomto období nedochází k výraznějšímu filmovému rozvoji – neboť výrazné rysy jednotlivých filmů jsou odvozovány více z ostatních filmů než z vnějších zdrojů. Již zmíněné kopírování námětů – Méliès kopírující Lumièra a Paula, Edisonova společnost kopírující Mélièse – nebylo ničím jiným než primitivním plagiátorstvím a nedalo vzniknout žádným variačním obměnám, zdokonalením či kombinacím, které se teprve po roce 1900 staly mocným motorem rozvoje filmové formy. Většinu rysů filmů před rokem 1900 možno těsně spojit s postupy předfilmových umění, ale ve filmu *Polibek v tunelu* se v kontinuálních střizích z reálného exteriéru do studiového interiéru nepochybně objevil první čistě filmový výrazový prostředek.

Přeložil Ivan Žáček

Přeloženo z anglického originálu: Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword, London 1992 (2. vyd.), s. 31 – 39.

The editorial board wishes to express thanks to Barry Salt for his kind permission to publish Czech translation of the seventh chapter of his book *Film Style and Technology: History and Analysis* (2nd edition).