

# Národní velkofilmy v evropské němé kinematografii

---

STYL



# Styl - mizanscéna

---

- mizanscéna hraje v národních velkofilmech celou řadu rolí a funkcí – nikdy však zcela osamoceně, nýbrž v součinnosti s dalšími stylistickými prostředky:
  - demonstruje technickou vyspělost národní kinematografie prostřednictvím monumentální výpravy v interiérech i exteriérech
  - poskytuje publiku vizuální atrakce zejména při bitevních scénách
  - je důležitým prostředkem pro dosažení určité atmosféry nebo nálady (například pomocí dekorací nebo kostýmů)
  - skrze práci s mizanscénou filmy ustanovují ikonické prvky a motivy spojené s danými postavami
  - upozornit na místní krajinu a její specifičnost

# Cabiria – davové scény

**Scéna z chrámu při obětování dětí bohu Molochovi (jednou z obětí se má stát i Cabiria)**

- opulentní stavba podtrhuje svou velikostí, architektonickým řešením a dalšími prvky (oheň, svícení, systém otevírající obětní prostor apod.) hrozivou atmosféru rituálního obřadu
- na účincích scény se podílí i zaplnění velkého prostoru koordinovaným davem reagujícím na průběh obřadu
- v poslední fázi nám jízda kamery představuje celý prostor; jízda však motivovaná sledováním postav, které přišly zachránit Cabirii



# Cabiria – námořní bitevní scéna

---

**Scéna, které se coby námořník účastní  
Fulvius Axilla po útěku z Ciry**  
- dojem technické vyspělosti a atraktivní  
podívané vytvořený pomocí kombinace  
práce s mizanscénou a trikovými  
postupy (masky, makety)

A device never before seen is  
suddenly, divinely revealed, like  
a sheaf of silent lightning bolts.

# Cabiria – obléhání Cirty

---

**Římské obléhání Cirty jako pozadí pro vývoj linií Fulvia, Macisteho a Cabirie (ta je přejmenovaná na Elissu)**

- bitevní sekvence na městských hradbách umožňuje členit boj do několika souběžně se odehrávajících plánů akce, mezi nimiž pomocí nástřihů do prostoru z velkého celku vede naši pozornost
- posléze vede naši pozornost příčný stříh, který zprostředkovává akci mezi několika prostory ve městě (viz videoukázka na dalším slidu)

*Cirta resists its attackers, but Massinissa's stubborn audacity is about to overcome the city's steadfast resolve.*



# Nibelungové: Smrt bohatýra

---

**Scéna, v níž Siegfried po cestě do Wormsu přemůže draka**  
- velikost, technické provedení a zejména pohyb draka v prostoru včetně kouřových a ohňových triků jako vizuální atrakce





**Příchod Guntera se Siegfriedem k Brunhildě / Příjezd Brunhildy do Wormsu jako příležitost pro nápaditě pojaté davové scény ve velkém prostoru (v souvislostech vizuálních vzorců a vnitřních norem filmu) a trikové záběry**

---





# Nibelungové: Pomsta Krimhildina

**Pokračování bitevní scény poté, co Tronje zavraždí dítě Krimhildy a Attily**

- expresivní architektura a dekorace společně se svícením a herectvím umocňují atmosféru situace
- orientaci v prostoru napomáhají mimo jiné geometrické vzorce na štítech Tronjeho a Gunterovy družiny proti „jednotlivé“ mase Attilových Hunů
- > v rámci vnitřních norem práce s geometrickými vzorci na úrovni dekorací, kostýmů nebo rámování jako ornamentálními prostředky s řadou funkcí



### **Vyvrcholení *Pomsty Krimihildiny***

- požár paláce jako závěrečná atrakce probíhající bitvy, při níž Krimhilda dosáhne svého cíle pomsty
- Krimhildin černý kostým posetý geometrickými vzorci je v kontrastu s jejím oděvem ve *Smrti bohatýra* (viz videoukázka na slidu č. 22); zároveň společně s hereckou prací s tělem směřuje naši pozornost čistě ke Krimhildině tváři a jejímu výrazu (viz i předchozí ukázka)



# Svatý Václav – bitevní scény

---

**Scéna hromadného střetu s Němci v lese a následné léčky na Arnulfova synovce Gera**

- například oproti *Nibelungům* je scéna z lesa ve *Svatém Václavovi* točená v exteriéru (natáčeno v Boubínském pralese) a nikoliv postaveném interiéru (viz videoukázka souboje s drakem)

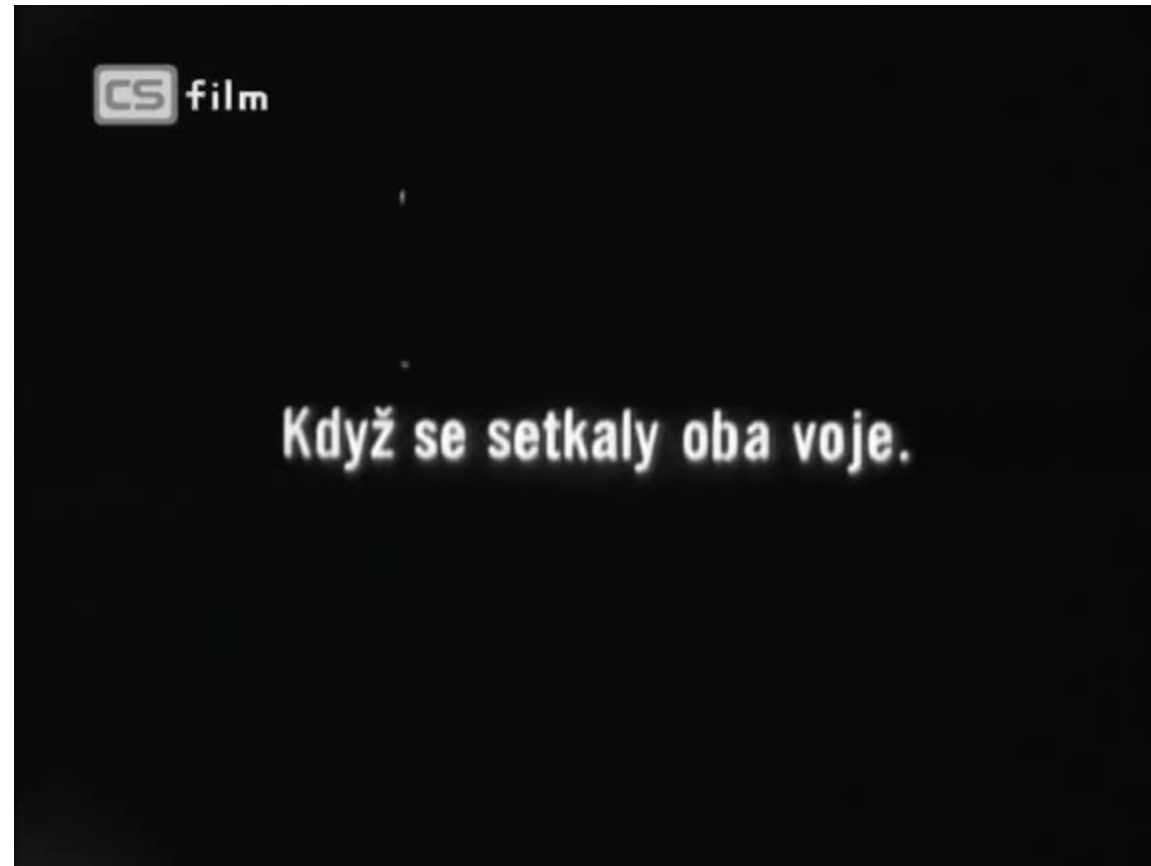
-> důraz filmařů na domácí prostředí, v němž se český film natáčel, jako způsob pro udržení „národního rázu“ (podobně i další ukázka)

CS film

**Rekovně se postavili Čechové  
přesile nepřátel.**

Scéna, v níž Václav jako panovník vyzve Radslava, aby se utkali sami dva a neobětovali životy svých poddaných, spoléhající zejména na velké celky z lokace a řízením dvou davů proti sobě, které fungují při samotném souboji v zadním plánu jako pozorovatelé

---



## Interiérové scény přijetí Václava na německém sněmu a hodování u Boleslava:

- sekvence jako prostředek prezentace produkčních hodnot snímku (obrovský prostor, bohaté dekorativní prvky, kostýmy)
  - mizanscéna v úzké spolupráci s rámováním – velké celky s několika plány zdůrazňují velikost sálů podobně jako horizontální jízdy uvnitř prostoru (ta zároveň přispívá k paralelismu mezi oběma scénami)
  - ve druhé scéně také důležitá práce se světlem, kdy vzniká kontrast mezi tím, co se děje u stolu, a tím, jak křepčí poddaní venku
- 





### **Scéna zavraždění Václava:**

- podobně u předchozích ukázek slouží i tady mizanscéna kromě vypravěčských potřeb jako způsob prezentace produkčních hodnot
- v tomto případě jde o kulisy Boleslavova hradu, speciálně postavené kvůli filmu v areálu strahovského stadionu



# Napoleon – davové scény

**Scéna kolektivního nácviku Marseillaisy během francouzské revoluce:**

- způsob výstavby davového přivlastnění – dnes už nám známé – francouzské národní hymny zesiluje pocit kolektivní sounáležitosti

-> kromě práce s davem ve velkém prostoru jako nejvýraznější prostředky mizanscény přispívají k emocionálnímu dopadu i další prvky (francouzská vlajka v zadním plánu, pohyblivý hlediskový záběr shlížící na lid, jízda kamery prostorem, svícení a změna viráže pro zprostředkování slunečního svitu při zpěvu apod.)



# Napoleon – obléhání Toulonu

---

Kromě využití s davů, děl a dalších zbraní se pro dosažení vizuálního spektaklu podílí na účinku scény rovněž:

- na úrovni mizanscény práce s „deštěm“, který celou sekvenci rámuje,
- svícení a viráž pro dosažení noční atmosféry,
- střih, který výrazně dynamizuje akci



# Laila – vizuální spektákl

---

*Laila* se sice výrazně vymyká, jelikož nezahrnuje žádné bitevní nebo jiné kolektivní sekvence, nicméně při práci s mizanscénou funguje do jisté míry obdobně:

- v tomto případě film klade důraz zejména na podmanivé záběry severské přírody, v níž se příběh odehrává
- > prostředí zároveň hraje roli v narativní konstrukci, jelikož vymezuje rozdíly mezi Nory a Lapenci, mezi jejichž kulturami se pohybuje samotná ústřední hrdinka a jejichž střety jsou i částí zápletky (Laila v milostném trojúhelníku mezi laponským Mellem a norským Lunde)
- podobně jako v případě *Svatého Václava* důraz na „národní ráz“ místní krajiny









*Utrpení panny Orleánské* – ikonický prvek koruny, s nímž pracují zejména sochařská ztvárnění Johanky, nám umožňuje chápat postoj postav k hrdince

- nejprve ve druhé části sledujeme, jak si Johanka ve své celé korunu vyrábí a ta se poté stává prostředkem, jímž ji dráždí a připravuje o důstojnost stráž

- v šesté části je s korunou společně s Johančinými ostříhanými vlasy zameteno jako s odpadem

---





*Napoleon* – ustanovuje skrze mizanscénu celou řadu ikonických prvků

- hned v úvodu ještě před seznámením s postavou Napoleona vidíme jeho ikonický klobouk, jenž následně funguje jako metonymie s různými funkcemi napříč snímkem (viz ukázka „svatby“ Violine s Napoleonem v prezentaci k vyprávění)

- další systematicky opakovaným prvkem (kromě řady dalších jako orel) je Bonaparteho póza se založenými rukami  
- v obou ukázkách zároveň velmi důležitá role rámování (detail na místo, kde se objeví klobouk vs přechod od celku k makrocelku Napoleona u moře při západu slunce)

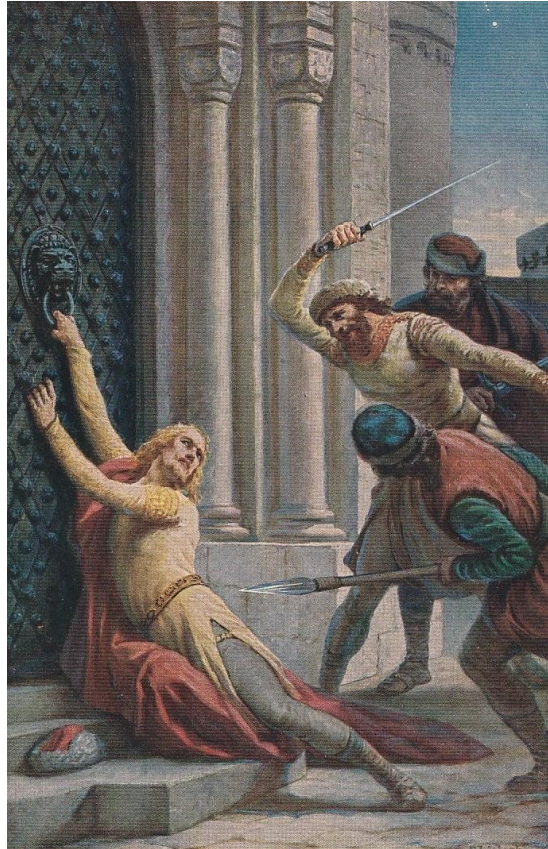
---



Ignoring his family's advice  
to flee the hatred of the people,  
Napoleon went every day to  
the deserted headland at Les  
Sanguinaires, to discuss the  
future with his friend the Ocean.

## *Svatý Václav*

- z mizanscény nejvýrazněji pracuje s ikonickým prvkem bílého koně, na němž Václav vjížděl do bitev, a praporce (viz videoukázka na slidu č. 13)
  - zároveň využívá zažitý motiv šátku, jímž vrazi na popud Skeře zavraždí Ludmilu, nebo kruh u dveří od kostela, který Václav drží, když umírá (viz rovněž ukázka na slidu č. 13)
- 





## *Nibelungové*

- zvláštní případ podílu mizanscény při utváření atmosféry, dojmu opulentnosti nebo pocitů postav skrze geometrické vzorce obklopující figury ve většině scén
  - postavy, které jsou součástí kolektivu (vojenské družiny,...) velmi často součástí těchto vzorců
  - zpravidla důležitá role rámování pro dosažení patřičných účinků (výrazný nadhled/podhled, centrální nebo zrcadlová kompozice apod.)
- 



Mizanscena se významně podílí na atmosféře i v případě *Utrpení panny Orleánské*, na níž se podílel Hermann Warm – jako výtvarník jeden z nejvýznamnějších filmových tvůrců německého expresionismu ve 20. letech

- interiéry (např. Johančina cela) přes svou strohost pracují s různými pokroucenými tvary a liniemi

---





# Styl – kamera/rámování

---

- podílí se na dojmu technické vyspělosti zejména jízdami kamery -> zároveň jako prostředek dynamizace akčních sekvencí
- s bitevními a davovými scénami spojena práce s velkými celky – nejvýrazněji viditelné v případě triptychu *Napoleona*
- podobně víceexpozice - trikové záběry spojené s magickými či nadpřirozenými prvky fikčního světa (Siegfried pod neviditelným pláštěm pomáhá Guntherovi získat Brunhildu; Václavova apotéóza v závěru *Svatého Václava*); v případě *Napoleona* i jako vysoce subjektivizační postup
- rozmanité funkce detailu – kromě vedení divákovy pozornosti na vypravěčsky důležité informace a akce spolupracuje na ustavování ikonických prvků postav nebo při subjektivních sekvencích
- split screen
- expresivní funkce viráží

# Cabiria – jízdy kamery

---

**Scéna, při níž se Fulvio s Macistem a zachráněnou Cabirí schovají v horním patře hostince**

- jízda kamery jednak slouží jako atrakce, která upozorňuje sama na sebe svou technickou pokročilostí  
- zároveň je ale (podobně jako v ukázce z Molochova chrámu) motivovaná především pohybem postav a potřebami vyprávění -> odhaluje nám prostor, v němž se odehrává důležitá akce, a vede tak naši pozornost příběhem

**In the meanwhile, Fulvius Axilla and Maciste hide at the Inn of the Striped Monkey. They are protected by the cautious silence of the fearful Bodastoret.**

# Napoleon – pohyb kamery

---

Ganceho film je vysoce kreativní při práci s rámováním a využívá pohyb kamery na celé řadě míst pro rozmanité účely

## **Sekvence Napoleonova boje s mořem na loďce a francouzské revoluce**

- kromě příčného stříhu se na vytváření paralel mezi oběma prostory a akcemi podílí zejména kyvadlový pohyb kamery a nezvyklé úhly rámu v prostředí sněmu, čímž Gance simuluje houpání na lodi, s nímž zápolí Napoleon na rozbouřené vodní hladině - k úplnému propojení obou hektických událostí poté přispívá víceexpozice, která je vzájemně prolíná

*That same night, at the same hour, another mighty storm was unleashed in the Convention.*

# Laila – jízda kamery

---

Scéna závodu

- v případě Laily je pohyb kamery nejčastěji spojen s jízdou na saních

a) při sekvenci cesty na křest v úvodu filmu, kdy rodiče ztratí svou dceru

b) při závodu v sobím spřežení na závěr trhů (kde se Laila seznámí s Lundem)

- kamera zaznamenává průběh závodu

jízdou před Lailinými saněmi, díky čemuž zpřítomňuje zážitek z rychlosti jízdy a

zároveň efektivně zprostředkovává

prostorové vztahy mezi Lailou a ostatními závodníky





*Napoleon* – podobně jako při pohybu kamery je lze i v případě víceexpozic vypořádat celou řadu funkcí, které tento postup napříč snímkem plní  
- zpravidla však je jeho účelem subjektivizace (viz ukázka vpravo, kde vidíme Napoleonovu představu Josefíny promítnutou do globu), zesílení účinků akce (ukázka vlevo: polštářová bitva mezi chlapci na internátu v Brienne) nebo dosažení/podtrhnutí paralelismu (viz ukázka na slidu č. 20)

---





Nibelungové: specifický případ využití dvojexpozice jako triku během **souboje mezi Gunterem a Brunhildou**

- Siegfried, který disponuje neviditelným pláštěm, pomáhá Gunterovi porazit Brunhildu ve třech disciplínách, jež stanovila jako podmínku, aby si ji Gunter mohl vzít za ženu
  - dvojexpozice a synchronizovaný pohyb herců nám tak dává možnost sledovat, co Siegfried dělá v momentě, kdy jej nikdo ve fikčním světě nemůže vidět, ve prospěch Guntera
- 



# Svatý Václav – víceexpozice jako postup pro ztvárnění Václavovy apotéózy

---



*Napoleon* – speciální případ práce s rámem je závěrečná triptychová sekvence zahájení kampaně dobytí Itálie spočívající v simultánním natáčení na tři kamery a následně i sladěné projekci ze tří projektorů v kině

- triptych jednak umožňuje práci s extrémně širokoúhlým rámováním (v poměru 4:1 namísto 1,33:1) využitým pro opulentní masové scény armády (viz předchozí oddíly k mizanscéně) a zároveň jako způsob montáže v rámu rozděleném na třetiny)

---



First contact with  
the Army of Italy.

*Napoleon* – práci s děleným rámem můžeme nicméně vysledovat v nejdůslednější podobě už v úvodní epizodě z Brienne při polštářové bitvě

- obraz se rozdělí nejprve na čtvrtiny a posléze devítiny, v nichž každé okénko souběžně zprostředkovává jinou dílčí akci, případně stejnou akci z jiného úhlu, díky čemuž film zpřítomňuje překotnou povahu celé události a energické počínání chlapců

---





# Styl - střih

---

- do značné míry spolupracuje skrze montáž s postupy kamery na subjektivě nebo utváření implicitních a symptomatičkých významů
- výrazný dynamizační postup při honičkových nebo bitevních sekvencích

*Utrpení panny Orleánské* – nejznámějším příkladem montáže je **scéna z mučící komory**  
- montáž Johanky, soudců a mučícího mechanismu, jejíž tempo se neustále zrychluje, sugestivně  
zpřítomňuje nátlak, který soudci na Johanku vytvářejí i proměnu jejího psychického stavu pod  
pohrůžkou mučení

---

Dans la chambre de torture.

*Napoleon* – sněhová bitva v Brienne

- film hned v úvodní epizodě pomocí zrychlujícího střih společně s víceexpozicemi a pohyby kamery ustanovuje Napoleonovy vojevůdcovské schopnosti, dynamizuje bitevní vřavu a zprostředkovává Napoleonovo myšlení i vnímání během celé situace

---

