

Články

FILM ATRAKCÍ: RANÝ FILM, JEHO DIVÁCI A AVANTGARDA

Tom Gunning

V roce 1922, pln vzrušení z filmu Abela Gance KOLO ŽIVOTA, pokusil se Fernand Léger definovat něco z radikálních možností filmu. Potenciál tohoto nového umění nespočívá v tom, že „napodobuje pohyby přírody“, ani v „mylné cestě“ jeho podobnosti s divadlem. Jedinečnost jeho síly spočívá v tom, že „umožňuje vidět obrazy“. ¹⁾ Domnívám se, že právě toto využití viditelnosti, akt předvádění a ukazování je u filmu před rokem 1906 nejvýraznější. Inspirace, již odsud čerpala avantgarda prvních desetiletí dvacátého století, by měla být znovu probádána.

Texty prvních modernistů (futuristů, dadaistů a surrealistů) o filmu se podobají Légerovým: nadšení pro toto nové médium a jeho možnosti a zároveň zklamání nad tím, jakým směrem se již rozvinul, nad jeho otročským napodobováním tradičních uměleckých forem, zvláště divadla a literatury. Fascinaci *potenciálem* média (a doprovodné fantazírování o záchraně filmu z otroctví jemu cizích a zastaralých forem) můžeme chápat z mnoha různých hledisek. Chci ji použít k osvětlení tématu, k němuž jsem již dříve přistupoval z jiného stanoviska, totiž zvláštního heterogenního vztahu, který je mezi filmy z období přibližně před 1906 vůči pozdější produkci a vůči tomu, jak vnímání této heterogenosti naznačuje novou koncepci dějin kinematografie a filmové formy. Na tomto tématu jsem spolupracoval s André Gaudreaultem. ²⁾

Dějiny rané kinematografie, stejně jako dějiny kinematografie obecně, jsou psány a teoreticky rozpracovány pod nadvládou narativních filmů. První filmoví tvůrci jako Smith, Méliès a Porter byli zkoumáni především z hlediska jejich přínosu vůči filmu jako vyprávějícímu médiu, zejména z hlediska dějové skladby. I když takové přístupy nejsou úplně scestné, jsou jednostranné a potenciálně deformují jak práci těchto filmových tvůrců,

1) Fernand Léger, *A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance's Film The Wheel*. In: Edward Fry (Ed.), *Functions of Painting*. New York 1973, s. 21.

2) Viz moje články *The Non-Continuous Style of Early Film*. In: Roger Holman (Ed.), *Cinema 1900 – 1906*. Bruxelles 1982; *An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film*. In: John L. Fell (Ed.), *Film Before Griffith*. University of California Press 1983, s. 355 – 366. A náš společný text, který přednesl André Gaudreault v Cerisy na konferenci o historii filmu (srpen 1985) *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?* Rovněž bych chtěl upozornit na důležitost mých diskusí s Adamem Simonem a naději, že budeme dále zkoumat historii a archeologii filmového diváka.

tak skutečné síly, které film před rokem 1906 utvářely. Několik poznámek ukáže, že film nebyl zpočátku ovládnut narativním impulsem, který měl na toto médium rozhodující vliv později. Předně je zde nesmírně důležitá úloha, kterou hrály v počátcích kinematografie filmové aktuality. Zkoumání filmů chráněných autorskými právy ve Spojených státech ukazuje, že filmové aktuality převažovaly nad hranými filmy až do roku 1906.³⁾ Lumièrovska tradice „ukazovat svět na dosah ruky“ pomocí cestopisných filmů a aktualit s odchodem Cinématographu z filmové tvorby nezmizela.

Ale i ve sféře mimo filmové aktuality – které se někdy říká „mélièsovská tradice“ – hraje vyprávění zcela odlišnou úlohu než v tradičním narativním filmu. Méliès sám při diskusi o své pracovní metodě prohlásil: „Scénářem, ‚fabulí‘, ‚obsahem‘ děje jsem se zabýval až naposled. V takovém případě skutečně scénář neměl žádný význam, protože sloužil jen jako ‚záminka‘ inscenace, triků nebo efektně hravých obrazů.“⁴⁾

Ať už jsou rozdíly, které nacházíme mezi Lumièrem a Mélièsem, jakékoli, neměly by představovat protiklad mezi narativní a ne-narativní filmovou tvorbou, alespoň podle toho, jak ji chápeme dnes. Spíše je můžeme spojit v koncepci, která vidí film nejen jako způsob vyprávění příběhů, ale spíš jako způsob prezentace série pohledů divákovi, která je fascinující jejich iluzorní mocí (ať už je to realistická iluze pohybu, kterou prvním divákům nabízel Lumière, nebo magická iluze vytvořená Mélièsem) a exotikou. Jinak řečeno, domnívám se, že vztah, který si k divákovi vytvářely filmy Lumièrovy i Mélièsovy (i mnohých dalších tvůrců před rokem 1906), měly společný základ, odlišný od primárních diváckých vztahů vytvořených narativním filmem po roce 1906. Pro toto rané pojetí filmu mám pojem „film atrakcí“. Domnívám se, že tato koncepce ve filmu převládá až do let 1906 – 1907. Ačkoli se liší od fascinace vyprávěním příběhů, již film využívá od časů Griffithových, není vůči ní nezbytně v protikladu. Když začaly převažovat filmové příběhy, film atrakcí nezmizel, spíš se stáhl do podzemí: jednak do určitých avantgardních postupů, jednak jako složka dějových filmů, která je zřetelnější u některých žánrů (například u muzikálu).

Co je přesně film atrakcí? Předně je to film zakládající se na vlastnosti, kterou obdivoval Léger: schopnosti něco *ukázat*. Oproti voyeurskému aspektu narativního filmu, jak jej analyzoval Christian Metz,⁵⁾ je to film exhibicionistický. Jeden aspekt raného filmu, o němž jsem psal v jiných článcích, je symbolický pro takový rozdílný vztah filmu atrakcí k divákovi: opakované pohledy herců do kamery. To, co se později považuje za narušení realistické iluze filmu, se zde používá velmi živě a vytváří kontakt s diváky. Od komediantů šklebících se do kamery až po neustálé klanění a gesta eskamotérů v kouzelnických filmech, je to film, který předvádí svou viditelnost a přeje si vystoupit ze světa fikce uzavřeného do sebe a dožaduje se pozornosti diváka.

3) Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: 1895 – 1915, A Study in Media Interaction*. New York 1980, s. 159, 212n.

4) George Méliès, *Importance du scénario*. In: Georges Sadoul, *George Méliès*. Paris 1961, s. 118. (Pozn. red.: Georges Méliès, *Význam scénáře*. In: Georges Sadoul, *George Méliès*. Praha 1966, s. 68 – 70, cit. s. 70.)

5) Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press 1982, zvláště s. 58 – 80, 91 – 97. (Pozn. red.: Ch. Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 77 – 86, 101 – 106.)

Exhibicionismus se stává doslovným v řadě erotických filmů, které v rané filmové tvorbě hrají důležitou roli (jeden katalog firmy Pathé nabízí vedle Pašijových her i „scènes grivoise d'un caractère piquant“, erotické filmy často zobrazující úplnou nahotu) a v pozdějších letech byl rovněž zahrnut do podzemí. Jak to ukázal Noël Burch ve svém filmu *OPRAVA: JAK JSME SE DOSTALI DO FILMU* (1979), film jako *NEVĚSTA JDE SPÁT* (1902) odhaluje základní konflikt mezi touto exhibicionistickou tendencí raného filmu a zrodem fiktivní diegeze. Žena se před spaním svléká a její nový manžel ji za zástěnou pozoruje. Nevěsta však svůj erotický striptýz dělá pro kameru a diváka, mrká na nás a usmívá se v erotickém předvádění.

Jak zdůrazňuje citát z Mélièse, trikový film, snad nejrozšířenější filmový žánr mimo aktuality před rokem 1906, je sám řadou předvádění a kouzelnických atrakcí spíše než jednoduchý skeč s vyprávěcí souvislostí. Mnoho trikových filmů je v podstatě bez zápletky, jen řada proměn spojených nepatrnou souvislostí a určitě se v ní nevytvářejí postavy. Bylo by však chybou pohlížet i na trikové filmy se zápletkou, jako je například *CESTA NA MĚSÍC*, jako na předchůdce pozdějších narativních struktur. Příběh je prostě rámem, na nějž je možné napnout plátno magických možností filmu.

Způsoby předvádění v počátcích filmu také odrážejí tento nedostatek zájmu vytvořit na plátně soběstačný narativní svět. Jak ukázal Charles Musser,⁶⁾ první provozovatelé kin měli značný vliv na filmy, které promítali; zakoupené filmy v podstatě přestříhávali a dodávali k nim řadu doplňků mimo plátno, jako například zvukové efekty nebo mluvený komentář. Nejvýraznější to bylo patrně u Hale's Tours, největšího řetězce kin, v nichž se do roku 1906 uváděly pouze filmy. Nejenže filmy obsahovaly nenarativní sekvence zabírané z pohybujících se vozidel (obvykle vlaků), ale také sál byl upraven jako železniční vagon, průvodčí kontroloval lístky a zvukové efekty napodobovaly klepání kol a syčení vzduchových brzd.⁷⁾ Takové divácké zážitky se víc blíží pouťovým atrakcím než tradicím opravdového divadla. Vztah mezi filmy a vznikem velkých zábavních parků jako je třeba Coney Island na přelomu století poskytuje úrodnou půdu pro znovupromyšlení kořenů rané kinematografie.

Rovněž bychom neměli nikdy zapomenout, že od prvních let výstavnictví byl film sám atrakcí. Tehdy chodili návštěvníci na výstavy spíš proto, aby viděli předváděné kinematografické stroje (nejnovější technický zázrak následující hned za hojně vystavovanými stroji a divy jako byly Roentgenovy paprsky nebo předtím fonograf), než aby se dívali na filmy. Na plakátech se neinzerovaly filmy jako *RODINNÁ SNÍDANĚ* nebo *BLACK DIAMOND EXPRESS*, ale Cinématograph, Biograph nebo Vitascope. I po počátečním období novosti pokračují příležitosti ukázat možnosti filmu, a to nejen v kouzelnických filmech. Mnoho detailů v raném filmu se liší od pozdějšího používání této techniky právě proto, že nepoužívají zvětšení jako interpunkci ve vyprávění, ale jako atrakci svého druhu. Střih detailu v Porterově *ROZMAŘILÝ OBCHODNÍK OBUVÍ* (1903) by mohl anticipovat pozdější pravidla kontinuity, ale jeho hlavním motivem je tu opět čistý exhibicionismus, když dáma nadzdvihne lem sukně a vystaví všem na odiv svůj kotník. Filmy Biographu

6) Charles Musser, *American Vitagraph 1897 – 1901*. „Cinema Journal“ 22, 1983, č. 3, s. 10.

7) Raymond Fielding, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*. In: J. L. Fell (Ed.), c. d., 116 – 130.

jako jsou FOTOGRAFOVANÁ ZLODĚJKA (1904) a CHULIGÁN VE VĚZENÍ (1903) jsou tvořeny jediným záběrem, v němž se kamera přibližuje k hlavní postavě, až se octne v polocelku. Zvětšení není výrazem narativního napětí; je samo o sobě atrakcí a smyslem filmu.⁸⁾

Termín „atrakce“ má samozřejmě počátek u mladého Sergeje Michailoviče Ejzenštejna a jeho pokusu najít nový model a způsob analýzy divadla. Ve svém hledání „jednotky impresie“ divadelního umění, základu analýzy, která by podkopala realistické zobrazující divadlo, narazil Ejzenštejn na termín „atrakce“.⁹⁾ Atrakce agresivně podrobuje diváka „smyslovému nebo psychologickému dopadu“. Podle Ejzenštejna by se divadlo mělo skládat z montáže takovýchto atrakcí a vytvářet vztah zcela odlišný od jeho pohroužení do „iluzorní napodobivosti“.¹⁰⁾ Volím tento termín částečně proto, abych podtrhl vztah k divákovi, který má tato praxe pozdější avantgardy společný s raným filmem: vztah exhibicionistické konfrontace spíše než diegetického pohroužení. Je samozřejmé, že „experimentálně regulovaná a matematicky kalkulovaná“ montáž atrakcí, jak ji požaduje Ejzenštejn, se nesmírně odlišuje od těchto raných filmů (stejně jako se bude lišit každý vědomě protichůdný způsob od filmu populárního).¹¹⁾ Je však důležité uvědomit si kontext, z něhož Ejzenštejn termín vybral. Tehdy jakož i dnes byla „atrakce“ termínem ze zábavního parku a pro Ejzenštejna i jeho přítele Jutkeviče představovala především jejich oblíbenou pouťovou atrakci – horskou dráhu, která byla tehdy v Rusku známá pod názvem Americké hory.¹²⁾

Zdroj je významný. Nadšení začátků avantgardy pro film bylo přinejmenším zčásti nadšením pro masovou kulturu, jež vznikala na začátku století, nabízela nový podnět obecenstvu kulturně nepřizpůsobenému tradičnímu umění. Je důležité, abychom toto nadšení pro populární umění nebrali jen jako prosté gesto *épater les bourgeois*. Zábavní průmysl se od druhého desetiletí dvacátého století nesmírně rozvíjel a byl stále více přijímán kulturou střední třídy (neboť ta se mu přizpůsobila), a proto je těžké porozumět osvobození, jež nabízela populární zábava na začátku století. Domnívám se, že to byla právě exhibicionistická kvalita lidového umění z přelomu století, která je učinila přitažlivým pro avantgardu – jeho svoboda od tvorby diegeze a důraz na přímý podnět.

Když psal Marinetti o varietním divadle, nejen že chválil jeho estetiku úžasu a dráždivosti, ale hlavně to, že vytvořilo nového diváka, který se ostře liší od „statického“, „tupého voyeur“ tradičního divadla. Divák ve varieté se cítí přímo osloven podívanou a přidává se, zpívá sebou, provokuje herce.¹³⁾ Pojednáváme-li o počátcích filmu

8) Chtěl bych poděkovat Benu Brewsterovi za jeho připomínky po původním přednesení této práce, v nichž zdůraznil, jak důležité je uvést zde tento aspekt kina atrakcí.

9) S. M. Eisenstein, *How I Became a Film Director*. In: *Notes of a Film Director*. Moscow, Foreign Language Publishing House, nedat., s. 16. (Pozn. red.: S. M. Ejzenštejn, *Jak jsem se stal režisérem*. In: Týž, *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1961, s. 55 – 64.)

10) S. M. Eisenstein, *Montage of Attractions*. „The Drama Review“ 18, 1974, č. 1 (březen), 78n. (Pozn. red.: Pouhý fragment viz S. Ejzenštejn, *O stavbě uměleckého díla*. Praha 1963, s. 8n.)

11) Tamtéž.

12) Yon Barna, *Eisenstein*. Indiana University Press, 1973, s. 59.

13) *The Variety Theatre 1913*. In: Umbro Apollonio (Ed.), *Futurist Manifestos*. New York 1973, s. 127.

archivářským a akademickým způsobem, riskujeme, že nám unikne jeho podstatný vztah k vaudevillu, místu, kde se především předváděl přibližně až do roku 1905. Film se objevoval jako jedna z atrakcí na programu vaudevillu, obklopen spoustou s ním nespojujících činností v nenarrativním a dokonce i v téměř nesmyslném sledu představení. I když byly krátké filmy uváděny v nickleodeonech, které na konci tohoto období vznikaly, byly vždy předváděny ve varietním formátu, trikové filmy „obloženy“ fraškami, aktualitami, „ilustrovanými písněmi“ a dosti často i lacinými varietními výstupy. Právě tato nenarrativní různorodost se stala terčem útoků reformních skupin po roce 1910. Průzkum lidové zábavy tehdy zjistil, že varieté „závisí na umělém, spíše než na přirozeném a rozvíjejícím se lidském zájmu, protože výstupy nemají žádnou nezbytnou a zpravidla ani skutečnou souvislost“.¹⁴⁾ Jinými slovy, žádný příběh. Večer ve varietním divadle byl jako vyjíždka tramvají nebo rušný den v přeplněném městě, což podle této reformní skupiny střední třídy podněcuje nezdravou nervozitu. Právě takový umělý podnět si Marinetti a Ejzenštejn chtěli vypůjčit od populárního umění, vnést jej do divadla a zorganizovat populární energii k radikálním účelům.

Co se stalo s filmem atrakcí? Období od roku 1907 asi do roku 1913 představuje opravdovou *narativizaci* filmu a vrcholí nástupem celovečerních filmů, které radikálně změnilly varietní formát. Film si jasně vzal činoherní divadlo za svůj model a začal produkovat slavné herce ve slavných hrách. Transformace filmového diskursu, kterou zosobňuje D. W. Griffith, připoutala filmový signifikant k vyprávění příběhů a vytváření v sobě uzavřeného diegetického universa. Pohled do kamery je tabuizován a filmové prostředky se mění z hravých „triků“ – filmových atrakcí (Méliès na nás gestikuluje, abychom si všimli, jak dáma mizí) – na prvky dramatického výrazu, vstupy do psychologie postavy a do světa fikce.

Bylo by ovšem příliš snadné se na to dívat jako na příběh Kaina a Abela, v němž vyprávění zardousí rodící se možnosti mladé ikonoklastické formy zábavy. Tak, jako forma varieté v jistém smyslu přežila ve filmových palácích dvacátých let (s týdeníkem, kresleným filmem, zpěvem diváků, orchestrem a někdy varietními výstupy podřízenými narrativnímu *celovečernímu* filmu, ale stále ještě společně s ním existujícími), zůstává systém atrakce podstatnou součástí populární kinematografie.

Film s honičkou ukazuje, jak ke konci tohoto období (v podstatě 1903 až 1906) již probíhala syntéza atrakcí a vyprávění. Honička byla původním a vpravdě narrativním žánrem filmu, poskytovala model kauzality a lineárnosti a zároveň základní skladebné continuity. Film jako byl OSOBNÍ ZPRÁVA od společnosti Biograph (1904, v mnoha ohledech model pro filmové honičky) ukazuje vznik narrativní lineárnosti, když francouzský šlechtic běží jako o život před snoubenkami, s nimiž se roztrhl pytel po zveřejnění osobního inzerátu. Když však skupinka mladých žen pronásleduje svoji kořist směrem ke kameře, nachází v každém záběru nějakou menší překážku (plot, strmý kopec, potok), která ji pro diváka zpomalí a slouží jako minipauza v odvíjejícím se vyprávění. Zdá se, že společnost Edison Company si to zvlášť uvědomovala, protože nabídla vlastní plagiátovou verzi tohoto filmu (JAK SE FRANCOUZSKÝ ŠLECHTIC OŽENIL NA INZERÁT V NEW YORK HERALD) ve dvou podobách, jako kompletní film nebo jako samostatné záběry, takže bylo možné

14) Michael Davis, *The Exploitation of Pleasure*. New York 1911.

koupit libovolný záběr žen pronásledujících tohoto muže bez úvodní příhody nebo závěru vyprávění.¹⁵⁾

Jak ukázala Laura Mulveyová ve zcela jiném kontextu, dialektika mezi podívanou a příběhem byla látkou pro mnohé klasické filmy.¹⁶⁾ Donald Crafton ve své studii *The Pie and the Chase* ukázal, jak groteska vytváří rovnováhu mezi ryzí podívanou gagu a rozvojem vyprávění.¹⁷⁾ Velké filmové spektakly tradičně prokazovaly, že jsou hodny toho jména, když kromě děje zdůrazňovaly momenty čistě vizuálních podnětů. Kupříkladu BEN-HUR z roku 1925 se uváděl v jednom bostonském kině s časovým rozvrhem, oznamujícím dobu největších atrakcí:

8:35 Betlémská hvězda
8:40 Osvobození Jeruzaléma
8:59 Pád domu Hurů
10:29 Poslední večeře
10:50 Shledání¹⁸⁾

Reklamní taktika Hollywoodu vyjmenovat důležité okamžiky filmu, každý ozdobený příkazem „Musíte vidět!“, ukazuje tuto základní sílu atrakce, skrývajíc se pod pláštěm dějového usměrnění.

Zdá se, že jsme se dostali daleko od premis avantgardy, u nichž naše diskuse o počátcích filmu začala. Je však důležité, že radikální různorodost, kterou nacházím v raném filmu, nemůžeme považovat za vpravdě opoziční program, neslučitelný s rozvojem narativního filmu. Byl by to příliš sentimentální a příliš ahistorický pohled. Film jako VELKÁ ŽELEZNIČNÍ LOUPEŽ (1903) ukazuje oběma směry: k přímému útoku na diváka (efektně zvětšený psanec nám střílí pistolí přímo do obličeje) a směrem k lineární narativní kontinuitě. Je to dvojznačné dědictví raného filmu. Současné filmové spektakly v jistém smyslu znovu potvrdily, že mají kořeny v podnětech a karnevalových jízdách, v tom, co bychom mohli nazvat filmem efektů spielbergovsko-lucasovsko-coppolovským filmem efektů.

Efekty jsou ovšem jen zkrocené atrakce. Marinetti a Ejzenštejn chápali, že se napojili na zdroj energie, která bude potřebovat soustředění a zintenzivnění, aby naplnila své revoluční možnosti. Ejzenštejn i Marinetti měli v plánu přehnat dopad na diváka, Marinetti navrhoval doslova je přilepit ke sedadlům (zničené šaty by se po představení zaplatily) a Ejzenštejn navrhoval umístit pod ně bouchací kuličky. Každá změna v historii filmu znamená i změnu v tom, jak oslovuje diváka a každé období si diváka utváří novým způsobem. V americkém avantgardním filmu, v němž se tradice kontemplativní subjektivity ubírala svou (často velmi slavnou) cestou, je možné, že tento raný filmový karneval a formy lidové zábavy ještě stále poskytují dosud nevyčerpaný zdroj – jakýsi lunapark

15) David Levy, *Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904 – 1906*. In: J. L. Fell (Ed.), c. d., 207 – 222.

16) Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. „Screen“ 16, 1975 č. 3 (podzim), s. 6 – 18. (Pozn. red.: L. Mulveyová, *Vizuální rozkoš a narativní film*. „Illuminace“ 5, 1993, č. 3, s. 43 – 52.)

17) Práce přednesená na konferenci FIAF o grotesce v květnu 1985 v New York City.

18) Nicholas Vardac, *From Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. New York 1968, s. 232.

avantgardy, jehož nikdy dominantní, přesto však neustále vnímaný proud můžeme sledovat od Mélièse a Bustera Keatona, přes ANDALUSKÉHO PSA a Jacka Smithe.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu:

Tom Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*.

In: Robert Stam – Toby Miller (Ed.), *Film and Theory. An Anthology*.

Blackwell Publishers, Malden, MA – Oxford 2000, s. 229 – 235.

Copyright © Blackwell Publishers Ltd, 2000

Citované filmy:

Andaluský pes (Un Chien andalou; Luis Buñuel, 1928), *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925), *Black Diamond Express* (The Black Diamond Express; spol. Edison, 1896), *Cesta na Měsíc* (Le Voyage dans la lune; Georges Méliès, 1902), *Fotografovaná zlodějka* (Photographing a Female Crook; spol. Biograph, 1904), *Chuligán ve vězení* (Hooligan in Jail; spol. Biograph, 1903), *Jak se francouzský šlechtic oženil na inzerát v New York Herald* (How a French Nobleman Got a Wife Through the „New York Herald“ Personal Columns; Edwin S. Porter, 1904), *Kolo života* (La Roue; Abel Gance, 1921), *Nevěsta jde spát* (La Mariée se couche, 1902), *Oprava: Jak jsme se dostali do filmu* (Correction, Please: How We Got into Pictures; Noël Burch, 1979), *Osobní zpráva* (Personal; spol. Biograph, 1904), *Rodinná snídane* (Le Déjeuner de bébé; Louis Lumière, 1895), *Rozmařilý obchodník obuví* (The Gay Shoe Clerk; Edwin S. Porter, 1903), *Velká železniční loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903).