

HISTORICKÝ VÝVOJ STŘIHOVÉ SKLADBY

Jerzy Płażewski

Všechny výrazové prostředky, kterými jsme se dosud zabývali, týkaly se nejmenší jednotky filmového výtvaru: jednotlivého filmového okénka. Stříhová skladba, která je – technicky vzato – uměním spojovat jednotlivé zlomky filmového pásu, týká se už alespoň dvou spolu spojených filmových okének. Protože však dvě taková okénka, spojená dohromady a promítnutá rychlosti 24 okének za vteřinu, by divák sotva postřehl, je správnější konstatovat, že stříhová skladba se týká spojení *dvou záběrů*, při němž poslední okénko předchozího záběru je slepeno¹ s prvním okénkem záběru následujícího.

Uvedená definice zdůrazňuje *technický* ráz operace zvané stříhová skladba. Na tento technický ráz stříhové skladby nesmíme zapomínat. Dal vzniknout zvláštní specializaci mezi filmovými profesemi. Kvalifikovaný filmový stříhač využívá znalostí četných, někdy velmi složitých pravidel stříhačského řemesla, o jejichž existenci nemá tušení ani zkušený filmový divák. Zasluhou odborného stříhače mohou vznikat průměrné filmy s naivním scénářem, neobratně režírované a banálně fotografované, jejichž stříh je však technicky dokonalejší.

Ale stříhová skladba není jen technickou operací. Stala se postupně mohutným nástrojem *emocionálního* působení, prostředkem, který nemá mnoho obdob v jiných uměleckých oblastech a je tedy prostředkem specificky filmovým. Vývoj stříhové skladby vedl k postupným objevům jejího mnohostranného využití. Toto využití pak někdy budilo přehnané nadšení, jindy opět neopodstatněné rozčarování a nechuť. V dějinách filmového umění však stříhová skladba sehrála základní úlohu a mnoho úkazů naznačuje, že její role ještě zdaleka nekončí.

První filmy bratří Lumièrů a Mélièse

Stříhová skladba se nezrodila zároveň s kinematografií. Tvůrci prvních filmů z let 1895-1905 necítili ani její potřebu ani její prospěšnost.

Minutové filmy bratří Lumièrů byly prostě fotografiemi trvajících v čase. Fotografie nemá dramatickou stavbu, neboť reprodukováné předměty nejsou podrobeny žádnému vývoji, jenž by byl důsledkem nějakých konfliktů. Samy názvy takových filmů jako *Odchod z továrny*, *Příjezd vlaku*, *Koupání v moři*, *Pohled na lyonskou ulici* a jiné mohly být nápisy k nehybným fotografiím. V dramatickém smyslu to byly filmy bez pohybu.

Jen jeden z filmů bratří Lumièrů – *Pokropený kropic* – nesl v sobě zárodek dramatické akce. Tento zárodek podchytil Méliès. Avšak ani Méliès nepoužíval stříhové skladby, a to ani ve svých pozdějších filmech, jež odpovídají dost rozvitému stadiu filmové techniky.

Ve zdánlivém rozporu s touto tezí je tvrzení, že pozdější Mélièsovy filmy dosahují na svou dobu značné délky a jejich děj (zejména ve vědeckofantastickém cyklu) se přenáší z místa na místo. Ale i v jeho posledním význačném filmu, v *Dobytí pólu* (1912), tvoří jednotlivé dekorace (inženýrská dílna, startovní dráha, nebe se souhvězdími, pól se Sněžným obrem, magnetický pól s jehlou) rámec pro „jednání“ v divadelním smyslu. V každé dekoraci se až do konce odehrává uzavřená část děje, který je soběstačný a nepřenáší se na jiné místo. Jednotlivé epizody, fotografované neustále z jedné a téže vzdálenosti, spojují se spolu podle chronologické posloupnosti, ale nijak se vzájemně nepodporují.

Brightonská škola

Mnohem modernější struktury filmového vyprávění užila na přelomu dvou století anglická škola z Brightonu (Smith, Williamson, Paul), která se odvozuje z profesionální fotografie. Angličtí filmaři první začali rozbíjet jednu scénu na jednotlivé záběry, první začali měnit vzdálenost, zavedli detail.

O proměnlivé vzdálenosti jsem hovořil už ve III. kapitole, což je důkazem, že ji neztotožňuji se stříhovou skladbou, kterou pokládám za samostatný výrazový prostředek. Přesto však samo rozhodnutí snímat nějakou scénu ze tří stále bližších stanovišť *implikuje stříhovou skladbu*, neboť tři záběry z odlišné vzdálenosti je třeba spolu nějak spojit, aniž tím utrpí plynulost vyprávění.

Proto už skladba u Smitha je příkladem opravdové stříhové skladby, ovšem skladby toho druhu, která sama dodatečně estetické hodnoty nevytváří, nýbrž jen daný materiál pořadá. Nazvěme ji technickým stříhem.

Dva druhy takové skladby můžeme rozlišit ve Smithových filmech z let 1900–1903.

Původně se *nová velikost záběru* týkala *nové scény*. O něco později užívá Smith známého, ještě uvědomělejšího postupu. V *Malém lékaři* (1901) ukazuje krmení kočky lžičkou ve velkém celku a hned nato detail kočičí hlavy při stejném úkonu, a to proto, aby krmená kočka neušla divákově pozornosti. Oba záběry s kočkou tvoří zřejmě tutéž scénu. Chronologický princip technického stříhu tu už nebyl mnoho platný a stříhač – vědomě či bezděky – si musel postavit novou otázku, zda směřuje od celku k detailu (analýza) či od detailu k celku (syntéza).

Smithův přínos správně hodnotí Georges Sadoul: „Toto střídání detailů s celkovými záběry v téže scéně je základem filmového střihu. Smith tu vytváří první skutečnou ‚montáž‘ – zatímco u Mélièse jednota místa děje podmiňovala nezbytně pohled z jediného místa.“²

Edwin Porter

Nové slovo ve střihové skladbě pověděl jeden z prvních Edisonových kameramanů, Američan Edwin Porter. v jeho tvorbě zaujímá hlavní místo technický střih, můžeme v ní však vysledovat i začátky jiných funkcí střihové

Jeho první film **Život amerického hasiče** (natočený v roce 1902) vznikl za dost tajemných okolností. Jedni tvrdí, že Porter natočil tento film způsobem téměř reportážním, jiní opět, že Porter ho celý nebo většinou sestavil z hotových materiálů, nalezených v Edisonových archívech.³ V tom případě by to byl v dějinách první *stříhový* film, jenž z hotové obrazové suroviny tvoří nový obsah, který nemusí odpovídat obsahu téhož obrazu v jiném kontextu.

V **Životě amerického hasiče**, jenž se zachoval do našich dnů, můžeme obdivovat nespornou zručnost ve spojování záběrů, jež jsou řazeny nejen s péčí o zachování plynulosti děje, nýbrž i se snahou po dosažení *napětí* v kulminačních bodech. Jak vyplývá z podrobného popisu těchto bodů u Jacobse⁴, děj se postupně přenáší zpod hořící budovy do jejího nitra, potom opět ven (když je zachráněná žena vynesena po žebříku); když se pak ukazuje, že v hořícím bytě zůstalo ještě dítě, Porter užívá dramatické pauzy: nevníká znovu dovnitř, čeká s kamerou venku a naznačuje, že hasič a dítě mohou v plamenech zahynout. Tady se už projevuje skladba, kterou právem můžeme nazvat skladbou *dramatickou*.

Porter se však proslavil především **Velkou železniční loupeží** (natočenou v roce 1903). Tato první kovbojka a zároveň první gangsterský film, vychází ze známé autentické události a má fabuli s několika dějovými uzly, která je tak složitá jako do té doby žádný jiný film.

Nenucené přenášení divákovy pozornosti od jednoho dějového uzlu k druhému, jak to pozorujeme u Portera, ohlašovalo už, že se blíží moderní filmová *plynulost a rytmus vyprávění* v Griffithových arcidílech. Je však třeba mít na paměti, že jde o předchůdce, jejichž význam často objevujeme dodatečně a jejichž působení na současníky nebylo ani příliš rychlé ani příliš hluboké. Stříhu a slepování filmového pásu se po delší dobu využívalo spíše k laciným trikům, jež ve féeriích konkurovaly zmnoženým expozicím. Ještě roku 1909 hovoří V. Gotvalt v obširné ruské příručce „Kinematografie“, v odstavci o „stříhání a slepování pásů“, že se této procedury užívá hlavně ke zrychlení pohybu (vystřihávání každého druhého okénka v záběrech pádícího automobilu) a teprve na druhém místě se zmiňuje o užitečnosti střihové skladby ve filmových reportážích např. ze slavnosti, kdy se v jeden celek spojuje výsledek práce několika kamer⁵.

Griffith

Vskutku moderní formy střihové skladby, uplatňované s plným vědomím nikoli na okraji tvorby, nýbrž jako tvůrčí princip, jsou spjaty až s osobou Davida Warka Griffithe.

Griffith si už nestaví výhradně technické cíle, *nezajímá* ho jednotlivá slepka, nýbrž funkce, již může skladba plnit v kompozici filmového díla jako celku. Rozbílí scénu na *nevidaný počet jednotlivých záběrů* a postupně ukazuje její nejrozmanitější aspekty. Ve **Zrození národa** se prostá scéna Lincolnova příchodu do divadla člení na devět záběrů a ještě jednodušší scéna o tom, jak strážce opustil své místo přede dveřmi lože, se ukazuje ve čtyřech záběrech, propletených s jinými zlomky děje.



Takový postup mu především umožňuje *stupňovat* podrobnosti. Griffith nemusí konstruovat velkou masovou scénu, ukázanou až potom v několika charakteristických detailech – pokouší se o zkratkovitou skladbu celých velkých výjevů z nejdůležitějších *detaílů*. Tu je třeba připomenout slavnou cenu z **Intolerance** (povídka ze současnosti), kdy v soudní síni čekáme na rozsudek. Tato scéna je ukázána ve dvou střídavě na sebe střihaných detailech neklidné tváře ženy v tmavém šátku a jejích nervózně zalamovaných rukou.

Film jako umění se zrodil – André Malraux má pravdu⁷ – „ve chvíli, kdy byl objeven záběr a střihová skladba“. Využívaje zkušeností technického střihu, zdokonaleného předchůdci, přináší Griffith do arzenálu filmových výrazových prostředků novou zbraň, již sám všestranně vyzkoušel: *dramaturgickou skladbu*.

Griffithovým prvořadým úspěchem je v tomto ohledu jeho synchronní montáž⁸ ve scénách dramatické kulminace. V závěru **Zrození národa** chrabří jezdci Ku-Klux-Klanu pádí ze všech koňských sil na pomoc obklíčeným, zatímco na rodinu Cameronů, zavřenou v malé chatě, útočí armáda černochoů. Podobně se v závěru současné povídky v **Intoleranci** pomalé přípravy k popravě proplétají s tím, jak závodní auto (jímž jede odsouzenecova milá) stíhá expres (v němž je gubernátor, kompetentní zachránit odsouzenec). V obou těchto klasických rozuzleních, zvaných přímo „griffithovská záchrana v poslední chvíli“, je důležité nejen samo proplétání dvou souběžných akcí, nýbrž i tempo tohoto proplétání: rychlé, vzrůstající. Je nejen stále rychlejší; režisér kromě toho užívá poněkud *delších* záběrů pro ohrožení *osvobozovaných* a poněkud

kratších pro spěch *osvobozujících* – nevelké rozdíly v metráži mezi těmito krátkými záběry vytvářejí dojem, že se čas osvobozovaných nesnesitelně vleče a že osvoboditelé strašně spěchají.

Kulešov a Vertov

V roce 1918, sotva dva roky po *Intoleranci*, odvážil se Lev Kulešov, otec teorie sovětské montáže, napsat slova, jež se po deseti letech zdála samozřejmostí, ale v oné době byla dokladem nebyvalého důvtipu: „V kinematografii... je prostředkem vyjádření umělecké myšlenky rytmické střídání jednotlivých nehybných obrazů nebo nevelkých záběrů zachycujících pohyb, což se technicky nazývá montáží. Montáž je v kinematografii tím, čím je kompozice barev v malířství nebo harmonie v hudbě.“⁹ Poprvé v dějinách filmu postavil Kulešov tezi: *montáž je podstatou filmu*.

Kulešov hlavně dokázal, že záběr je *mnohoznačný*, což vůbec netušil Griffith sveden fotografickou věrností odrazu skutečnosti v obraze. Kulešov první, dávno před Ejzenštejnem, chápal záběr jako surovinu, jako slovo, jež v závislosti na obsahu celé věty může znamenat něco zhora jiného.

Záběr svou nejednoznačností připouštěl domněnku, že je s to navozovat rozmanité významové asociace. Aby to dokázal, provedl Kulešov svůj slavný experiment: vzal detail tváře herce Mozžuchina tvářícího se co nejlhostejněji a postupně jej spojil se záběrem talíře kouřící polévky, se záběrem rakve, v níž ležela mrtvola mladé ženy a nakonec se záběrem dítěte s hračkou. „Když jsme ukázali tyto tři kombinace divákům, kteří nebyli do tajemství zasvěceni, účín byl neobyčejný,“ psal o tom Pudovkin. „Diváci byli nadšeni hercovou hrou.“¹⁰

Takto bylo objeveno *významové zabarvení záběru* na obsahově určitém pozadí. Je to jev analogický současnému kontrastu barev: každé barevné pole nabývá doplňkového odstínu vzhledem k barvě, jež mu tvoří pozadí.

V popsaném pokusu dal Kulešov záběrům s Mozžuchinem trojí významové zabarvení: chuti, žalu, něhy. Rychle však pochopil, že účinnější bude postup opačný: různým záběrům bez jakékoli vzájemné spojitosti vtisknout týž *významový odstín*, tj. utvořit z těchto jednotlivých zlomků jeden kompaktní celek vytvořený režisérem. Taková montáž už zasluhuje označení tvůrčí.

„Ze záběrů otvíraných oken, lidí z nich vyhlížejících, cválající jízdy, signálů, běžících dětí, vody valící se vytaženou propustí, rovnoměrného kroku pěchoty lze sestavit i – dejme tomu – slavnostní spuštění elektrárny i obsazení otevřeného města nepřitelem.“¹¹

V téže době do krajnosti absolutizoval montáž dokumentarista Dziga Vertov. Od počátku svého působení v kinematografii byl Vertov neúprosným odpůrcem inscenace a hraného filmu vůbec; pokládal jej za výmysl buržoasní estetiky. Režisér podle něho nemá zasahovat do skutečnosti, měnit skutečnost třeba už pouhou svou přítomností. Proto má materiál sbírat kradmo, nenadále (jeden jeho film nese název *Život znenadání – Žizň vrasploch*), „skulinou v závěsu“.

Je jasné, že za tak asketických podmínek „sběru materiálu“ musel Vertov přikládat ohromný význam *asociačním vlastnostem montáže*. Odmítal fotografovat všechno, co není autentickou, nefalšovanou pravdou, zároveň se však domníval, že filmové dílo vzniká až v *procesu montáže*. V tomto procesu věnovali Vertovovi monografové příliš málo pozornosti paradoxu jeho tvorby – režisér, který se dal strhnout svou stvořitelenskou funkcí, beztak přizpůsoboval „autentickou“ pravdu zcela svévolně svým záměrům. „Jsem kinoko“, prohlásil Vertov v jednom svém manifestu, „vytvářím člověka dokonalejšího než je stvořený Adam... Z jednoho si беру ruce, nejsilnější a nejohravnější, z druhého si беру nohy, nejrychlejší a nejztepilejší, z třetího si беру hlavu, nejkrásnější a nejvýraznější, a montáží vytvářím nového, dokonalého člověka“.

Vertovův film *Muž s kinoaparátem* (1929), poema na počest kameramanovy všemohoucnosti, byl – jak konstatuje sám jeho tvůrce – pokusem vytvořit „film o filmové řeči, první film beze slov, který není třeba překládat do cizích jazyků... Jestliže v *Muži s kinoaparátem* dominuje nikoli účel, nýbrž prostředky, je tomu tak proto, že jedním z úkolů filmu bylo seznámit diváka s těmito prostředky, neskrývat je, jak se běžně děje v jiných filmech.“¹³

Muž s kinoaparátem a jiné Vertovovy filmy – poetry nesporně zdokonalily *asociační montáž* zejména *montáž tvůrčí*. *Atomizovaly* životní jevy, rozkládající je na základní prvky, a opět je skládaly v celek je *skládaly v celek*, ukázaný ze všech stránek prismaťem umělceva stvořitelenského záměru. Ve snímku *Kinooko* (1924) bylo obyčejné vztyčení vlajky na stožár v táboře pionýrů, trvajících necelou minutu¹⁴, rozbito na 52 záběrů o 16 tématech¹⁵. Tak puntičkářská práce vyžadovala po střihačovi *rytmizační přesnost*. V hudbě obrazů, působících na diváka po určitou dobu s určitou silou, stal se Vertov jedním z prvních mistrů.



Pudovkin

Pudovkin potřeboval fabuli hlavně k tomu, aby ukázal, co se skrývá za ní. Ukazoval to pomocí montáže, již sám nazval „konstruktivní“. Půjde nám tu ovšem o Pudovkinovy názory a filmy z období 1926-1930.

Montáž v *Matce* nebo v *Bouři nad Asii* nemá ani tak rozvíjet děj jako jej komentovat. Život se skládá z vazeb, často hluboko skrytých, které řídí lidské osudy. Kinematografie objevila v montáži prostředek, jak tyto vazby vynášet na povrch, jak je činit pochopitelnými. Griffithova informační montáž zařazuje po velkém celku detail, aby se objasnila málo zřetelná podrobnost akce. Tato podrobnost je však v podstatě obsažena už v předchozím záběru. U Pudovkina druhý záběr málokdy tvoří obyčejnou zvětšeninu části prvního záběru. Takovéto uvedení řady nových prvků, v poměru k hlavní dějové linii druhotných, umožňuje Pudovkinovi „konstruovat“ scénu tak, aby pro diváka srozumitelně komentoval i její *skryté pružiny*, navenek neprojevované duševní stavy atd.

Metodu „konstruktivní montáže“ nejlépe ilustruje rozbor slavné scény z *Matky*, která zobrazuje vnitřní reakce vězně, toužícího po svobodě.

Když matka navštíví syna ve vězení, strčí mu nepozorovaně do ruky kousek papíru. Hlídač oznamuje konec návštěvy. Matka odchází. Následuje titulky: „A venku je jaro.“ Rozvodněná řeka. Potůček mezi kameny. Husy na louce. Dítě se směje. Upadlo. Kalužemi k němu běží husy rozstříkující vodu. Žena zdvihá dítě. Rozvodněný potok. Matka jde přes blátivé pole a podél potůčku. Syn v cele čte: „Lampář dá ke zdi žebřík. Zítra ve dvanáct hodin během procházky bude čekat na rohu drožka.“ Velký detail vězňových očí, krátký záběr (8 okének). Polodetail: syn sedí na kraji kavalce. Detail zpěněného potoka. Detail synovy ruky křečovitě svírající okraj kavalce. Polodetail jeho hrudi, na niž padá stín mříží. Dlouhý záběr rozvodněné řeky (39 okének). Podobný záběr řeky (14 okének). Čtyři krátké velké detaily směřujícího se dítěte (4, 6, 20 a 8 okének). Dva záběry zpěněné vody (14 a 13 okének). Opět rozesmáté děcko (27 okének). Šplouchnutí, po němž se voda pomalu zakalí (32 okénka). Velký detail synových očí (11 okének). Zakalená voda (14 okének). Syn sedící na kraji kavalce (16 okének). Syn y polodetailu, sňatý zezadu, vyskakuje (13 okének). Velký detail shora: hrnek na stole a ruka, jež se po něm natahuje (9 okének). Detail syna házejícího hrnek na podlahu (21 okének). Detail: hrnek poskakuje po zemi. Další detail: hrnek poskakuje, až se zastaví. V tom syn – nepotlačuje už vlnu radosti, jež ho zaplavuje – začne bušit pěstmi do dveří vězeňské cely.

„Montáž v mé zatímní definici“ – praví Pudovkin v jedné své pozdější práci – „neznamená sestavování celku z částí, neznamená slepování filmu z jednotlivých záběrů nebo rozstříhání natočené scény na zlomky. Montáž si sám pro sebe definuji jako všestranné, všemožnými postupy dosažené odhalení a objasnění souvislostí jevů reálného života ve filmovém uměleckém díle.“¹⁷ Metoda z uvedeného úryvku *Matky* nám dnes připadá apodiktická, poněkud vtíravá, přeceňující nosnost komentáře vůči fabuli. Naproti tomu v roce 1926 otvírala filmovému umění nové obzory, umožňujíc zachovat rovnováhu mezi vysokými *poznávacími* hodnotami a silnou *emocionální* expresí.

Ejzenštejn

Ve prospěch intelektuální složky narušily tuto rovnováhu Ejzenštejnovy teorie montáže. Pudovkinovým úkolem byl tvůrcův subjektivní komentář k ději, který tu přece jen byl; Ejzenštejnovým úkolem bylo pronášet určité obecné ideje, k nimž konstruoval děj druhotně jako záminku.

„Pudovkin hájí názor“ – psal Ejzenštejn – „podle něhož je montáž pouhým spojením záběrů, posloupností scén řazených tak, aby objasnily nějakou tezi. Pro mne je montáž srážkou, srážkou dvou prvků, z níž vyplývá pojem. Z mého hlediska je harmonické spojení jen případem zvláštním. Pomyslete jen na nekonečný počet fyzických kombinací, jež vyplývají ze srážky dvou těles. Závisí na rychlosti těles, na jejich energii, na poměru jejich drah. Z mnoha kombinací jen v jednom případě je srážka tělesa s tělesem tak slabá, že vede k dalšímu pohybu dvou těles v původním směru.“¹⁸ Ejzenštejnovy filmy bez individuálního hrdiny, s mizivým dramatickým dějem, rozbitým na četné epizody, často spolu vůbec nespojené, se jen stěží daly počítat mezi hrané filmy¹⁹. *Plynulost vyprávění* nejenže nebyla Ejzenštejnovi ideálem, nýbrž Ejzenštejn ji právě naopak – jak vyplývá z uvedeného citátu – pokládal za překážku v drastickém exponování nejzávažnějších idejí. Stavěje se proti individuálnímu hrdinovi klonil se mlčky k názoru, že jenom individuální osud vymyšlené postavy se má vyprávět plynule. Pro kolektivní epeje, jež tvořil ve dvacátých letech, byla nejdůležitější „intelektuální plynulost“ logické úvahy, argumentace. Taková „plynulost“ nemá nic společného s filmovou plynulostí, hledanou mnoha mistry, která nutí diváka zapomínat na přítomnost tvůrce jako prostředníka. „Dá-li se montáž k něčemu přirovnat, připodobněme postupné srážky záběrů k sérii výbuchů v automobilovém motoru.“²⁰



Ejzenštejn se svým fetišem „Dolly“ – lebkou z cukru (z doby natáčení v Mexiku)

Ještě méně zajímala Ejzenštejna dramaturgická skladba pomáhající vyprávět, neboť ve svých němých filmech Ejzenštejn nikdy neměl co vyprávět. Synchronní montáž mu nebyla k ničemu, neboť její pojetí počítá se dvěma souběžnými dramatickými akcemi. U Ejzenštejna se často nevyskytoval ani jeden děj a pojem filmového času odmítal, nahrazuje ho vlastním „intelektuálním časem“, který potřeboval, aby objasnil nějakou tezi. Typickým příkladem takového „intelektuálního času“ je scéna z filmu *Deset dní, které otřásl světem*, v níž Kerenskij nadutě vchází na schody Zimního paláce. Titulky neustále

přerušují tuto scénu, ohlašující stále vyšší hodnoty, jež si Kerenskij dával. Ministr války – ministr námořnictví – ministr zahraničí – ministr vnitra – nejvyšší vůdce – diktátor. Protože však parádní schody jsou nevysoké a Ejzenštejn jde o to, aby plně vyhrál gradaci, dá herci – pravda, v záběru poněkud odlišné velikosti – dvakrát stoupat na týž schod. Ne tak zjevně protahuje Ejzenštejn slavnou scénu masakru na oděských schodech z **Křížníka Potěmkina** ze dvou minut reálného času na šest minut času filmového.

Naproti tomu celou svou pozornost věnoval Ejzenštejn skladbě, kterou zde nazýváme asociativní a kterou Ejzenštejn sám označil jako „intelektuální montáž“.

Východiskem jsou mu sny o abstraktní filmové řeči a studium obrázkového písma, zejména japonských hieroglyfů. Skladba tohoto písma je mu modelem ideální montáže, tj. takové montáže, která filmu umožní přeskóčit etapu doslovnosti a umělecky spoutávající konkrétnosti. „Obraz vody a obraz oka znamená plakat; obraz ucha vedle kresby dveří – naslouchat; pes plus ústa – štěkat; ústa plus dítě – křičet; ústa plus pták – zpívat; nůž plus srdce – zármutek atd. Ale vždyť to je montáž! Ano, právě to děláme my ve filmu, když skládáme do rozumových souvislostí a řad záběry, jež jsou popisné, svým významem jedinečné, obsahem neutrální.“²¹

Proto mají pro Ejzenštejna filmový význam především ty skladebné srážky, kdy ze dvou představ vzniká absolutně *nový třetí prvek*. Režisér jde tak daleko, že možnost, jak pomocí skladby vyvolat nové pojmy, spatřuje doslovně v každém montážním sestavení. „Sestavíme-li spolu dva libovolné záběry, nevyhnutelně se spojí v nový pojem, vyplývající z tohoto sestavení jako nová kvalita...“

Je pochopitelné, že vzhledem ke zdánlivě neomezené možnosti násobit výsledky montážních sestavení nestačí Ejzenštejnovi montáž analogií, láká ho především *montáž protikladem*. Čím si jsou sestavované prvky bližší (fyzicky, dynamicky, logicky), tím méně lze od jejich srážky očekávat – tím shodnější co do rychlosti, směru a tvaru dráhy jsou taková dvě tělesa, abychom užili Ejzenštejnovy metafory.

Proto Ejzenštejn usiluje o drastická srovnání, o šoky, o léčení pomocí otřesů. Je to usilování tím důslednější, že se spojuje s jinou jeho teorií, kterou si odnesl ještě z divadla Proletkultu, s „*montáží atrakcí*“.

Atrakce je zpočátku v Ejzenštejnově pojetí pojmem blízkým běžnému významu tohoto slova a spadá do arzenálu prostředků Grand – Guignolu: „Vypíchávat oči nebo usekávat ruce na scéně nebo účast toho, kdo hovoří telefonem, na hrozné události vzdálené desítky kilometrů či situace opilce, jenž cítí blížící se záhubu, ale jehož volání o pomoc pokládají za blábolení.“²²

Pojem „atrakce“ však zároveň začíná nabývat estetického významu: „Atrakce je každý agresivní moment divadla, tj. každý jeho prvek, jenž diváka nutí k citové nebo psychologické součinnosti, je racionálně kontrolován a matematicky vypočítán na určité emocionální otřesy.“²³

Tu se nám stýkají tři základní Ejzenštejnovy montážní teorie: a) ze srážky *dvou* pokud možno rozdílných prvků vyvodit prvek *třetí*, b) pásmem prudkých *výbuchů* upoutávat divákovu pozornost, c) včas vypočítat zamýšlenou *reakci hlediště*.

Z těchto předpokladů logicky vyplývají slavná sestavení protikladů, jichž je mnoho ve všech Ejzenštejnových němých filmech, snad kromě **Křížníka Potěmkina**. Ve **Stávce** se obraz dělníků masakrovaných policií sráží se záběrem, v němž řezník zabíjí nožem vola. V **Deseti dnech, které otřásly světem** se záběr menševika hovořícího na sjezdu sovětů sráží se záběrem tří harfeníků brnkajících na struny. V **Generální linii** se záběr oplodnění krávy mladým býkem sráží s výbuchem granátu.

Netrpělivá snaha vyjádřit obecnou myšlenku, oproštěnou od nahodilosti jedné konkrétní situace, vedla Ejzenštejna k tomu, že se odtrhával od skromných realit, jež uváděl v expozici své teze. Avšak literární metafory, přenesené na plátno, selhaly. Diváci narážky nechápali; tázali se, kde se na sjezdu sovětů vzaly hudební nástroje.

Do jaké míry Ejzenštejnova montážní opovázlivost vedla k úspěchům, kde geniální tvůrce začínal podléhat? Výmluvný příklad poskytuje opět film **Deset dní, které otřásly světem**. Generál Kornilov vede ze pskovských lesů úder proti Petrohradu. Generál na koni je sřat zdola, v napoleonské póze. Ze stejného podhledu je sřata Napoleonova jezdecká socha. O něco dříve máme záběr Kerenského s rukama po napoleonsku založenýma. Následuje záběr Napoleonovy figurky v téže póze.

Rozdíl bije do očí, zejména dnešnímu divákovi. V případě Kornilova srovnává montáž danou dramatickou situací (pskovské lesy) s libovolně uvedenou vizuální narážkou. Spojitost obou obrazů je čistě intelektuální a nemůže zabránit vtíravé otázce: kde se vzal Napoleonův pomník v lesích u Pskova? V případě Kerenského byl tvůrčív záměr stejný, ale režisér tu použil narážky, vzaté z dramatického kontextu: Napoleonova figurka se vskutku v Zimním paláci nacházela.

Ať už máme k některým montážním extrémům sovětské školy jakékoli výhrady – a ty byly kritizovány až příliš brutálně –, je těžko nepřiznat, že právě sověšší tvůrci objevili světu obrovské a všestranné možnosti stříhové skladby. Učinili z ní způsob, jak interpretovat život a zároveň vědomě řídit divákovy reakce tam, kde jejich předchůdci viděli jen to, jak zručně organizovat vyprávěný obsah.



Francouzská avantgarda

Jiný typ asociativní skladby vypracovala koncem dvacátých let francouzská avantgarda. Filmoví dadaisté a později surrealisté potlačovali vyprávěcí, dramatické a psychologické funkce kinematografie, neboť soudili, že „čistý film“ má apelovat jen na zrakový smysl, být „hudbou očí“ a operovat sestavováním obrazů jako hudba operuje sestavami zvuků. „Dobrat se divákovy vnímavosti“ – snila Germaine Dulacová – „harmonie, akordy stínu, světla, rytmu, výrazu tváří.“²⁴ Jakákoli dramatická osnova, vývoj jakékoli situace nemá význam. Důležité jsou jen zrakové podněty, náležitě instrumentované a rytmizované.

„Musíme se naučit chápat smysl určitých obrazových sledů jako se dítě učí postupně uhadovat, co znamenají zvuky, jež k němu doléhají“, přikazoval tehdejšímu divákovi René Clair²⁵. Vzhledem k nenahodilým shodám s hudebními strukturami nazvali avantgardní tvůrci tuto skladbu polyfonní (rapidmontáž).

Tato skladba, útočící na diváka ohromným množstvím krátkých záběrů, měla ráz čistě senzuační, iracionální. Nepůsobila na diváka jednotlivými montážními spojeními, nýbrž většími vizuálními celky.

V polyfonní skladbě se rýsovaly dvě tendence. Impresionisté jako Delluc, Epstein, Gance jí užívali, aby syntetizovali určité nálady nebo dojmy. Slavná sekvence jízdy vlaku z Ganceova **Kola života** (1922) se skládá z velmi krátkých záběrů kolejí – lokomotivy – kotle – kol – manometru – telegrafních drátů – kouře – semaforů – tunelů – výhybek. Germaine Dulacová o této vizuální „symfonii“ napsala: „Postavy už nebyly jedinými důležitými složkami díla. Vedle nich měla rozhodující význam délka trvání záběrů, jejich protiklady, jejich akordy.“²⁶

Impresionista Gance se ve své symfonii držel reálných prvků skutečnosti, kdežto surrealisté využili polyfonní skladby k tvoření světa nadskutečného. Vznikal z volné asociace podle logiky snu, paradoxů podvědomí a rozmarů vědomí, jež se vymanilo z kontroly rozumu. Nejlepším příkladem tu je libovolný úryvek z režiséřského scénáře **Andaluského psa** (1929). Žena hledí na ruku muže, jenž předtím umřel – muž si prohlíží vlastní ruku – ruka je plna mravenců, vylézajících z černé díry – ochlupené podpaží dívky, ležící na pláži – detail mořského ježka, jehož ostny se chvějí – prolínačka na jiné děvče, snímané v kruhové cloně – kruhová clona se rozvírá – děvče stojí mezi lidmi prorážejícími policejní kordon²⁷.

Surrealisté si velmi pochvalovali techniku filmové skladby, jež jim dovoľovala vymanit se ze zajetí skutečnosti snadněji než umění ryze prostorová.



Vizuální skladba po roce 1930

Historie vizuální skladby končí kolem roku 1930. Nekončí však proto – jak tvrdí jedni – že v oblasti spojování obrazů bylo už všechno objeveno, ani proto – jak tvrdí jiní (a což je pravda jen zčásti) – že se stříhová skladba zanedbávala, což vedlo k absolutnímu nedostatku nových zkušeností.

Historie vizuální skladby končí v roce 1930, neboť od té doby se pojetí skladby mění a rozrůstá. Zatímco se dosud pojmy a emoce rodily jedině ze vztahu jedněch obrazů k druhým, mohly nyní tytéž pojmy a emoce vznikat i ze vztahů jedněch zvuků k druhým (zvuková skladba) nebo ze vztahu obrazů ke zvukům (vizuálně – auditivní kontrapunkt).

Vzhledem k tomu, že zvukový film neoperuje jedním, nýbrž třemi druhy sestavení (obraz – obraz, zvuk – zvuk, obraz – zvuk), mohl filmový tvůrce teoreticky značně zvětšit úlohu stříhové skladby. Bohužel však všemohoucí dialog, jenž je často tvůrcům cestou nejmenšího odporu, dodnes překáží filmovému umění, aby našlo nová skladebná řešení v širokém smyslu slova.

Obraz se redukoval především na vyprávěcí funkce. Proto ten důraz na zdokonalování technického stříhu, hlavně plynulosti, a přezírání dramaturgické skladby, zejména pak skladby asociativní.²⁸

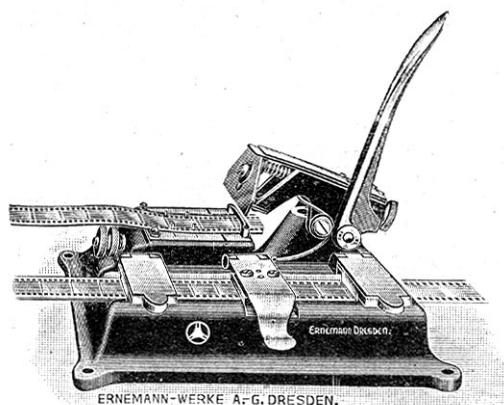
Pokrok v technickém stříhu zvukového filmu měl vliv na radikální zkrácení záběrů a scén čistě informačních, na něž se předtím vyplývalo mnoho metrů filmového pásu. Kromě toho umožnil, aby se vyprávění směle přeneslo (elipsy) přes ty dějové partie, které si může divák domyslit sám a které nemusí působit únavnou nudou.

Třeba mít na paměti, že stříhače brzdí sama technologie práce na zvukovém filmu. Nepočítá-li se v režiséřském scénáři včas se spojovacím efektem, je velmi těžké – dosáhnout ho po skončeném snímání na stříhacím stole. Dialogické záběry se nepoddávají rytmizujícím zkratkám, neboť nelze vystříhávat jednotlivá slova a obsah dialogu rigorózně rozhoduje o posloupnosti záběrů.

Jak jsme už řekli, teorie a praxe stříhové skladby se po roce 1930 rozvíjela hlavně ve směru zvukové skladby a vizuálně auditivního kontrapunktu, o nichž pojednáme dál. Protože jejich praxe vychází v podstatě ze zásad vizuální skladby, máme právo přistoupit k systematice skladebných forem opírajíce se především o skladbu vizuální.

POZNÁMKY:

- 1 S pomocí nebo bez prostředků filmové interpunkce, o nichž viz obšírněji na str. 183.
- 2 Georges Sadoul: „Dějiny světového filmu“, str. 37.
- 3 Srov. R. Jeanne – Ch. Ford: „Histoire du cinéma américain“. Nakl. S. E. D. E., Paříž 1955, str. 38-39.
- 4 Lewis Jacobs: „The Rise of the American Film“, str. 40.
- 5 V. Gotvalt: „Kinematograf (Živá fotografija), jeho proischozdenije, ustrojstvo, sovremennoje i buduščee obščestvennoje i naučnoje značenje“. Nakl. Vokrug světa, Moskva 1909, str. 84-85.
- 6 Podle výčtu Karla Reiszeho v knize „Umění filmového střihu“, str. 7-10.
- 7 André Malraux: Nástin psychologie filmu. Ve sborníku „Film je umění“. Orbis, Praha 1963, str. 237.
- 8 Tento způsob se někdy také nazývá křížová skladba (angl. cross-cutting). (Pozn. ed.)
- 9 L. V. Kulešov: Iskusstvo svetotyorčestva. Kino č. 12 z r. 1918. Cituji podle A. Marjamova: „Národní umělec SSSR Vsevolod Pudovkin“. Československý státní film, Praha 1955, str. 12 (hektografováno).
- 10 Vsevolod I. Pudovkin: „Film Technique“. Newnes, Londýn 1929. Citováno podle E. Lindgrena: „Filmové umění“, str. 79.
- 11 Lev Kulešov: „Iskusstvo kino“. Nakl. Teakinopečat', Moskva 1929, str. 161.
- 12 D. Vertov: Kinooki. Perevorot. Lef, Moskva, č. 3 z r. 1923. Cit. podle N. Lebeděva: „Dějiny sovětského filmu I.“ První část. Praha 1959, str. 116 (hektografováno).
- 13 Dziga Vertov: O ljubvi k živomu čeloveku. Článek uveřejněný čtyři roky po autorově smrti v časopise Iskusstvo kino, Moskva, č. 6 z r. 1958.
- 14 17 metrů filmového pásu.
- 15 Podrobný popis této části filmu obsahuje rukopis N. M. Jezuitova „Istorija sovětskogo kino“, str. 296. Cituji podle „Dějiny sovětského filmu“, první část, str. 120. Jezuitov soudí, že „tato jediná věta znamenala a znamená pro rozvoj sovětského filmového umění víc, než četné bezpohlavní filmy z let 1922-1925.“
- 16 Znamení rozbor této scény podávám podle E. Lindgrena: „Filmové umění“, str. 82-83.
- 17 Článek o montáži napsal Pudovkin v r. 1946 pro knihu „Les maîtres du cinéma soviétique au travail“, vydanou Sovexportem. Cit. podle sborníku „Film je umění“, Orbis, Praha 1963, str. 86.
- 18 S. M. Ejzenštejn: „The Cinematographic Principle“, Transition, Paříž červen 1930. Cit. podle Jeana Mitryho: „S. M. Eisenstein“. Editions Universitaires. Série: Classiques du cinéma. Paříž 1956, str. 56.
- 19 Někteří teoretikové anglické dokumentární školy 30. let se pokoušeli učinit z Ejzenštejna průkopníka dokumentárního filmu.
- 20 Cit. podle Jeana Mitryho: „S. M. Eisenstein“, str. 57.
- 21 Sergei Eisenstein: „Film Form, Essays in Film Theory“. Nakl. Denis Dobson Ltd., Londýn 1951, str. 30. Cit. podle Karla Reiszeho: „Umění filmového střihu“, str. 26.
- 22 Sergej Ejzenštejn: „Montáž atrakcionov“ (1923). Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach. Tom 2. Iskusstvo, Moskva 1964, str. 270.
- 23 Tamtéž. Slovo „divadlo“ tu znamená jakoukoli podívanou a pochází z doby, kdy se autor o film ještě nezajímal.
- 24 V časopise Le Rouge et le Noire, Paříž, červencové číslo z r. 1928. Cit. podle Henriho Agela „Esthétique du cinéma“. Nakl. Presses Universitaires de la France, Paříž 1957, str. 13.
- 25 Cituji podle Jose Rogera: „Grammaire du cinéma“, str. 13.
- 26 Neuveřejněné poznámky. Cituji podle Reného Jeanna a Charlesa Forda: „Histoire encyclopédique du cinéma. Vol. I“. Nakl. Robert Laffont, Paříž 1947, str. 327-328.
- 27 Luis Buñuel: „Un chien andalou (Scénario)“. V práci Marcela Lapierra: „Anthologie du cinéma“, str. 183. Definitivní filmová podoba těchto scén je však poněkud jiná.
- 28 V ohrožování funkce střihové skladby v duchu moderních zásad spočívá do značné míry smysl avantgardy čtyřicátých a padesátých let. Wellesův *Občan Kane* byl významným úspěchem obrozené dramaturgické skladby, kdežto surrealisté (Richter, Anger, Vardová, Borowczyk a Lenica v *Domě*) hledají nové možnosti v oblasti asociativní skladby.



STŘIHOVÁ SKLADBA – POKUS O DEFINICI A TŘÍDĚNÍ

Jerzy Płażewski

Montážní pro a proti

Ve slavné brožuře, jež urychlila výbuch Francouzské revoluce, psal Sieyès: „Čím je třetí stav? Vším, čím byl dosud? Ničím!“ S podobnou náruživostí se vyslovovali pro montáž – jež skutečně urychlila výbuch pravého filmového umění – filmaři dvacátých let. Po zavedení zvuku nadšení utichlo a už roku 1938 byl nucen Ejzenštejn psát: „V naší kinematografii bylo období, kdy se montáž prohlašovala za ‚vše‘. Teď jsme na sklonku období, kdy se montáž považuje za ‚nic‘.“¹

Podali jsme přehledný historický vývoj střihové skladby. Teď je třeba složitý a nesnadný jev teoreticky uspořádat. Je mnoho teorií střihové skladby. Skoro každý teoretik se snaží o vlastní třídění, které by usnadnilo orientaci v houšti různorodých skladebných funkcí, často se teoreticky formulují pokyny pro budoucnost. A doslovně žádný badatel se nemůže vyhnout tomu, aby zaujal stanovisko k otázkám skladby, což pak do značné míry podmiňuje ostatní jeho názory nebo tvůrčí koncepce.

Jde však o to, že snad v žádné jiné oblasti se teoretici tak neprou a nevyslovují tak odlišné názory. Přihlédněme ke krajním stanoviskům.

Sovětští tvůrci dvacátých let vskutku spatřovali v montáži téměř jediný výrazový prostředek kinematografie a dějiny filmového umění ztotožňovali s dějinami montáže. V roce 1926 Pudovkin napsal: „Pouze podle způsobů montáže je možno posuzovat režisérovu individualitu. Jako má spisovatel vlastní individuální sloh, tak i filmový režisér má vlastní individuální metodu své montáže.“² Ještě jasněji se vyslovili o dva roky později Ejzenštejn, Pudovkin a Alexandrov ve společně podepsaném prohlášení Budoucnost zvukového filmu: „Je známo, že základním prostředkem – ostatně jediným – jehož zásluhou dokázal film dosáhnout tak vysokého stupně působivosti, je montáž. Zdokonalení montáže, zásadního prostředku působení, je nesporným axiómem, na němž spočívá kultura světového filmu... Pro další vývoj kinematografie jsou tedy důležité jen ty momenty, které rozvíjejí montážní postupy, aby působily na diváka co nejsilněji.“

V naprosté shodě s tezemi sovětských filmařů jsou závěry prvního kodifikátora filmové gramatiky Raymonda Spottiswooda, jenž roku 1935 spojoval svébytnost filmového umění téměř výhradně se skladbou: „Základní strukturní vlastností filmu je přerušovaný způsob vyprávění; základní metodou tvorby je montáž.“⁴

Tento názor téměř doslovně sdílí také italský teoretik a režisér Renato May, když ve své „Filmové řeči“ z roku 1954 píše: „Montáž je jinými slovy filmová technika v širším smyslu: ve smyslu exprese a postupů, s jejichž pomocí se filmová intuice vybíjí prakticky a esteticky.“⁵ Veškeré filmové výrazové prostředky redukuje May na montáž, kterou pak dělí poněkud uměle na montáž „uvnitř záběru“, na „technický“ střih, na montáž „plynulou“, „přerušovanou“ a na montáž „tvůrčí“.

Mezi nadšené stoupence střihové skladby můžeme nakonec zařadit Ernesta Lindgrena. Když roku 1949 uvedl Pudovkinova slova „základem filmového umění je montáž“ – napsal ve svém základním díle „Filmové umění“: „Toto konstatování... je platné právě tak dnes, jako v roce 1928, kdy byla Pudovkinova knížka poprvé vydána, a zdá se, že zůstane v platnosti, dokud bude existovat film. Přežilo nástup zvuku a nezdá se, že by se dalo oslabit nástupem barvy nebo televize nebo plastického filmu.“⁶

Od krajních hlasů tvrdících „montáž je vše“ přejdeme na protilehlé křídlo k autorům hlásajícím „montáž není nic“; spíš toto křídlo je v poslední době v ofenzivě.

Švýcarsky teoretik Ernst Iros ve svém díle „Podstata filmu a jeho dramaturgie“, napsaném v roce 1938, nejen přisuzuje střihové skladbě poslední, podřadné místo mezi četnými komponenty filmové tvorby, ale přímo ztotožňuje montáž s technikou „tendenční tvorby“, kterou navrhuje. „Výraz ‚montáž‘ (Montage), označující činnost spojenou s organizací filmového materiálu (Schnitttakt), zrodil se z mechanické zásady ‚tendenčního působení‘ a je jeho příznakem. Montáž znamená sestavit stroj z jeho součástí. Tvorba, jež je v umělcově vědomí prostá krátkodobých cílů, podřizuje se tu zásadě organického utváření. Proto je těžko pochopitelné, proč filmoví tvůrci přijali a užívají pojmu ‚montáž‘.“⁷ V jiné kapitole hovoří Iros o tendenčním tvůrci jako o padělateli, který své spontánní afekty, „zřídlo veškeré tvorby“, pomocí skladby přizpůsobuje apriorním tezím. Je zřejmé, že tento odmítavý ideologický postoj se nevztahuje na technický střih ani na dramaturgickou skladbu, nýbrž jen na skladbu asociativní. Stín autorovy nedůvěry však padá i na ony méně „vinné“ druhy skladby, s nimiž autor rovněž nakládá velmi macešsky, pojednává o nich jen z hlediska čistě technického.

Jiné hledisko, i když také negativní, reprezentuje nejvýznačnější představitel mladé francouzské kritické školy André Bazin, nadšený badatel Wellesovy a Wylerovy tvorby. Podle jeho názoru vyzrálé filmové vyprávění nutně nahrazuje montáž dlouhými záběry, jež jsou plny složitých pohybů kamery a akcí v mnoha rovinách. V tomto přesvědčení ho utvrzuje zajímavý rozbor možností širokého plátna, i když jistě zachází příliš daleko: „Montáž, v níž se nesprávně spatřoval základ filmového umění, vznikla ve skutečnosti v důsledku omezenosti klasického plátna, jež režiséra nutilo, aby skutečnost kouskoval.“⁸ Názory na vývoj

moderních forem obrazového vyprávění vedly Bazina k vytvoření teorie integrálního vyprávění, která značně redukuje, i když bez extrémů, úlohu montáže.

Zběžný přehled filmových výrazových prostředků, který v roce 1955 pod vlivem francouzské kritické školy napsal belgický kritik Jos Roger⁹, vůbec už nevyčleňuje problémy skladby do samostatné skupiny, nýbrž rozptyluje je pod různými záminkami do rozmanitých průřezů a pojednává o nich hlavně v souvislosti s dramaturgickou strukturou filmu, s druhy sekvencí a s interpunkčními prostředky.

Jak z toho vidět, spor trvá dál. A poněvadž se nepochybně týká nejzákladnějších otázek filmového umění, může mít velký vliv na jeho budoucnost.

Mozaikový ráz lidského vnímání

Ohromná lehkost, s níž může filmový tvůrce sestavovat krajně různé prvky skutečnosti, svobodně žonglovat s časem a prostorem, řídit asociace a užívat principu příčinnosti, je ve filmařových rukou důležitou náhradou za automatickou objektivitu kamery, jež poutá jeho pohyby. Montáž je pro umělce *uskutečněním jeho funkce vybírat*.

V jiných vizuálních uměních i v literární technice se před vznikem kinematografie užívalo montáže zřídka.¹⁰ Teprve filmová montáž nám dala poznat *mozaikovitý ráz vnímání vnějšího světa člověkem*. Kdyby nebylo této zásadní souběžnosti montážních forem a fyziologie vnímání, řeč montážních asociací by nedosáhla oné sugestivity, kterou jsme nejednou sami zakusili.¹¹

Naše vnímání skutečnosti má mozaikový ráz. Syntetizující rozum skládá nesouvislé vjemy, pozorování, tvary těles a pohybů v rekonstrukce událostí, jichž jsme svědky. Rozum nakládá s molekulami skutečnosti tak, jako pointilisté s drobnými skvrnami čistých barev – tvoří z nich složité kompozice podle tvůrčovy vůle.

Sotva několik let po vynálezu kinematografie (v roce 1902) srovnával Henri Bergson mechanismus filmového vyprávění s mechanismem lidského poznání a napsal: „Naše vnímání se upravuje tak, aby zpevňovalo v diskontinuálních obrazech plynulou kontinuitu skutečna... Ať jde o to dění mysliti neboje vyjadřovati neboje i vnímati, neděláme zhruba nic jiného, než že uvádíme v pohyb jakýsi vnitřní kinematograf. Tak by se mohlo vše předcházející shrnouti ve slovech, že mechanismus našeho navykého poznávání jest povahy kinematografické.“¹²

Bergsonovy teoretické teze podporuje filmař-praktik: „Při dobré montáži divák vůbec nepozoruje, jak záběry po sobě následují, poněvadž to odpovídá normálním zvrátům jeho pozornosti a poněvadž se tak u diváka tvoří představa o celku, která mu skýtá iluzi skutečné percepce“ (J. P. Chartier).¹³ Právě divadelní, nikoli filmové vnímání světa se dostává do rozporu – ač se zdá jinak – s naším normálním vnímáním, což můžeme pozorovat nejen v divadle, ale především – jako ostrý pocit zklamání – při filmové projekci otrocky natočených divadelních představení.

Nelze popřít, že pocit montážní plynulosti, i když se shoduje s vrozenými dispozicemi rozumu, není a priori rysem vědomí nepřipraveného diváka. Naopak je funkcí aspoň té nejmenší filmové kultury a obeznámení s filmem a tvoří hlavní překážku při konzumu filmu dospělým divákem. Tam kde lecjaký školák, od dětství obeznámený s rychlou montáží dobrodružných filmů, vidí logicky konstruovanou relaci o tom, jak policisté stíhají zločince, nepřipravený divák uvidí jenom sbírku jednotlivých nesouvislých obrázků s různými fragmenty neznámých ulic, kterými běží jacísi lidé buď jednotlivě nebo ve skupinách. Dodejme ještě, že rozpaky takového diváka budou tím větší a pocit dezorientace a bezradnosti tím drásavější, čím nedokonalejší je technický střih.¹⁴

Divákovo vědomí tedy vede zvláštní boj, jehož se z jedné strany účastní pocit, že mozaikovitá metoda při utváření našeho pozorování je přirozená, a z druhé strany pocit, že se montážní celky rozpadají ve zvláštní záběry. Že z tohoto boje vychází vítězně filmové vidění, není jen důsledkem zkušenosti filmového diváka. Spolupůsobí tu ještě další pozitivní činitel: divákova psychologická připravenost přijímat filmové dílo jako dílo konstrukčně intencionální, organizované podle zásad chronologické posloupnosti událostí, směřující k odhalení příčinných souvislostí mezi nimi.

Béla Balázs na to výrazně upozorňuje, když jednomu z odstavců své knihy dává název Smysl je nevyhnutelný: „Základním psychologickým předpokladem vnímání filmu je, abychom si nemyslili, že vidíme náhodně poskládané a poslepované obrazy, nýbrž abychom čekali dílo tvořivého záměru, tj. abychom v celku předpokládali a hledali určitý smysl. Tím jsme ukázali na duševní potřebu diváka, kterou nemůžeme potlačit ani tehdy, jde-li někdy náhodou opravdu o obrazy, které jsou uspořádány beze smyslu. Dát věcem smysl – to je prafunkce lidského vědomí. Nic není těžší než pasivně přijímat do svého vědomí nahodilé jevy beze smyslu.“¹⁵

Přirozený způsob vnímání skutečnosti člověkem a jeho sklon k tomu, aby přikládal význam všem dramaturgickým konstrukcím, tvoří záruku srozumitelnosti montážní řeči a zároveň záruku úspěchu při řešení všech tří typů skladebných úkolů: technických, dramaturgických a asociativních.

Kategorie prostoru, času, příčiny

Mozaikovému filmovému vidění, jež skutečnost kouskuje, můžeme ovšem vytýkat, že je arbitrární, že se divákovi vnucuje a neposkytuje mu možnost, aby sám aktivně volil, předmět svého pozorování (viz str. 387 a násl.). Ale žádná jiná forma inscenace není s to vysvobodit film z tyranie skutečného času a skutečného prostoru. Film „osvobozený od montáže“ začne nevyhnutelně připomínat divadlo, jež se v rámci jednoho aktu zásadně podřizuje klasickému pravidlu o jednotě místa, času a děje. Scénický čas (divadelní) se totiž rovná reálnému času, měřenému hodinkami diváků; scénický prostor – přes veškeré snahy expresionistické scénografie o jeho rozbití – zůstává přese všechno spřízněný s prostorem skutečným.

Film nemá jinou možnost, jak obohatit vyprávění o specifický filmový čas a prostor, než pomocí montáže.

Problém je širší. Týká se nejen kategorie času a prostoru, nýbrž i kategorie příčiny a důsledku. Umělec, který objektivem kamery vybírá jen takové zlomky skutečnosti, které potřebuje k tomu, aby vyslovil to, co ho zajímá, nemůže se omezit na lhostejnou odpověď na otázku „kdo?“ a „co dělá?“, musí především hledat odpověď na otázku „proč?“.

Obrazové spojení někdy dost vzdálených příčin a důsledků se dá jen zřídka soustředit – aniž je to umělé – v rovině téhož reálného času a téhož reálného prostoru. Proto tvůrce, který se vyhýbá montážním možnostem, má před sebou jen dvojí způsob, jak odhalit příčinné zřetězení událostí.

První je přizpůsobovat, zjednodušovat skutečnost podle vzoru klasické divadelní dramaturgie; během půlhodiny, aniž vychází z pokoje, stává se hrdina postupně mužem krásné ženy, dědicem velkého jmění, bankrotářem, paroháčem, zachráněným sebevrahem, nečekaným triumfátorem a štedrým marnotratníkem, a všechny jednající postavy se v tom pokoji scházejí v potřebném pořadí na vteřinu přesně.

Druhým východiskem je upustit od vizuálních spojení a nahradit je slovními spoji, konstruovanými v rychlosti pomocí nekonečných dialogů.

Obojí řešení je v hlubokém rozporu s podstatou filmového umění.

Základní typy skladby

Na začátku kapitoly XIV jsem definoval montáž jako „spojení dvou záběrů, při němž poslední okénko předchozího záběru bylo slepeno s prvním okénkem záběru následujícího.“ Ve světle toho, co jsme si právě řekli, vychází najevo celá titěrnost a omezenost této formálně správné technické definice.

Najdeme však mezi četnými definicemi takovou, která by přihlížela ke všem funkcím montáže a mohla se tak stát základem dalších úvah? Pokusme se vytvořit ještě jednu.

Montáž organizuje filmový materiál sestavením (na papíře nebo na stříhacím stole) jednotlivých záběrů v určité posloupnosti časové, (dramaturgická skladba) a příčinné (asociativní skladba), přičemž se tomuto materiálu dodává patřičný rytmus a plynulost (technický střih).

V teoretické literatuře se vyskytují četné klasifikace, jež si vytkly za cíl vypočítat a utřídit různé druhy montážních spojení. Nejstarší z nich je Pudovkinovo třídění, jež obsahuje pět základních typů: montáž kontrastní (bída – bohatství), paralelní (ledy se pohnuly – manifestace v **Matce**), intelektuální (masakrování dělníků – porážení dobytka ve **Stávce**), synchronní (dvě navzájem na sobě závislé akce, např. závěr **Intolerance**), montáž refrénu (kolébka v **Intoleranci**).

Mnohem podrobnější, ale chaotické a metodicky pochybené je třídění Pierra Morela-Melbourn¹⁷, opakující v pasáži, jež nás zajímá, téměř doslovně Timošenka¹⁸ a vypočítávající 17 typů montážních spojení: změna místa, změna sklonu kamery, změna velikosti záběru, změna optické kresby, uplatnění prostříhu, evokace minulosti, evokace budoucnosti, živá představa z odstupu, souběžné akce, kontrasty, analogie, refrén, výtvarná narážka, soustředění, zvětšení nebo vzdálení, montáž uvnitř záběru, triky.

Přehledněji a logičtěji dělí skladbu Marcel Martin: 1) na skladbu rytmickou (délka a orchestrace záběrů), 2) na skladbu ideologickou (souvislosti časové, místní, příčinné, zejména pak skladba asociativní), 3) na skladbu vyprávěcí¹⁹; ale i zde se jednotlivé skladební funkce vymezují dost nepřesně.

Stranou nechávám třídění Balázsovo, Spottiswoodovo, Arnheimovo a Agelovo, která většinou navazují na Pudovkina. Bez ohledu na podrobnosti je dlužno říci, že tato dělení buď nevyčerpávají velké bohatství forem a funkcí skladby nebo opakují tytéž formy pod rozmanitými názvy, resp. kladou vedle sebe kritéria ze zcela různých rovin jako kritéria rovnoprávná.

Podle naší definice jsou tři různé typy úkolů, jež lze klást skladbě, a z nich musíme vyvodit racionální třídění.

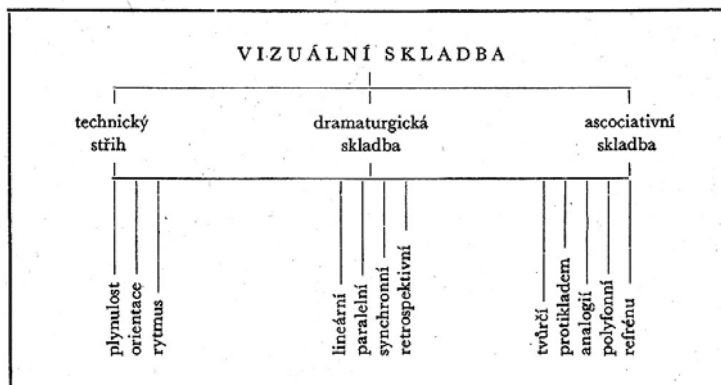
1. *Technické úkoly* spočívají v uspořádání nasnímaného materiálu do plynulého vyprávění s promyšleným rytmem, jež diváka jasně a logicky orientuje v situačních změnách.

2. *Dramaturgické úkoly* spočívají v tom, aby se vyprávění konstruovalo co nejpřehledněji a co nejsugestivněji; zásluhou této konstrukce bude vizuálně – auditivní obsah filmu působit na diváka co nejintenzivněji.

3. *Asociativní úkoly* spočívají v tom, aby se divákovo vědomí obohatilo o jisté obsahy, jež nejsou v samých vizuálně – auditivních obrazech, nýbrž vyplývají ze vzájemných vztahů jedné partie materiálu k druhé.

Technické úkoly se plní hlavně v závěrečné fázi práce na filmu, když už tvůrci mají v rukou hotový nasnímaný materiál; dramaturgické a asociativní úkoly se řeší dříve, neboť s jejich provedením obvykle počítá už literární nebo režisérský scénář. Proto také technické úkoly spadají především na bedra střihačova, kdežto o úkoly dramaturgické a asociativní pečuje hlavně scenárista a režisér²⁰. Konečně se technické úkoly obvykle řeší ve vztahu k menším partiím skládaného díla, kdežto úkoly asociativní, zvláště pak dramaturgické se musí řešit v souvislosti s celým výtvozem, vyžadují jednoduší styl, stabilní skladební „rukopis“.

V našem třídění musíme rozlišovat následující složky (viz schéma):



Zbývá upozornit na úlohu skladby jako posledního brusu, jako na činnost definitivně uzavírající práci na filmu. Když hovoříme o posledním brusu, nemáme na mysli esteticky podřadnou možnost provést jisté drobné kosmetické úpravy, nýbrž tu nezákladnější funkci skladby, jež spočívá v tom, dát náležitě uplatnění všem komponentům filmu. Vedle aktivních funkcí skladby je to přirozeně funkce pasivní, to znamená taková, která hotovému filmu nic nepřidá, ale mnohé mu může ubrat. Je to však funkce tak nezbytná jako funkce laboranta vyvolávajícího film, bez něhož se na citlivém materiálu sebekrásnější fotogramy vůbec neobjeví.

„Teprve po dokončení stříhové skladby mohu hovořit o kvalitě hereckých výkonů, o zajímavých záběrech, o dobrém osvětlení,“ psal Luigi Chiarini, „a to proto, že jednotlivý záběr sám o sobě nemá větší smysl než krásné přídavné jméno vytržené z kontextu.“²¹

„Teprve po dokončení stříhové skladby mohu hovořit o kvalitě hereckých výkonů, o zajímavých záběrech, o dobrém osvětlení,“ psal Luigi Chiarini, „a to proto, že jednotlivý záběr sám o sobě nemá větší smysl než krásné přídavné jméno vytržené z kontextu.“²¹

POZNÁMKY:

- 1 S. M. Ejzenštejn: „Kamerou, tužkou i perem“. Orbis, Praha 1961, 2. vyd., str. 237.
- 2 Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“. Nakl. Čefis, Praha 1932, str. 63.
- 3 S. Ejzenštejn, V. Pudovkin, G. Alexandrov: „Budouščeje zvukovoj filmy. Zajavka“. Sergej Ejzenštejn: „Izbrannyje proizvedenija v šestí tomach“, tom 2. Iskustvo, Moskva 1964, str. 315.
- 4 Raymond Spottiswoode: „A Grammar of the Film“, str. 201.
- 5 Renato May: „Il linguaggio del film“, str. 24. V úvodu ke své knize cituje May Pudovkina: „Základem filmové estetiky je montáž.“
- 6 Ernest Lindgren: „Filmové umění“, str. 52.
- 7 Ernst Iros: „Wesen und Dramaturgie des Films“. Neue Ausgabe. Max Niehang Verlag A.G., Curych 1957, str. 47.
- 8 Cahiers du Cinéma, Paříž, č. 31 z ledna 1954. V téže čísle – také v souvislosti s uvedením prvních cinemaskopických filmů – Bazinův žák Jacques Rivette přímo konstatuje, že film se zakrátko „zbaví montáže“, v čemž prý spočívá zákonitý vývoj desáté múzy. Skutečnost tyto strohé předpovědi ve všem nepotvrdila.
- 9 „Grammaire du cinéma“
- 10 Byť v literatuře častěji než se běžně má zato. Viz např. přesvědčivý rozbor filmovosti Puškinova vidění v poemě Poltava, který provedl Ejzenštejn (Sergej Ejzenštejn: Primery izučeniya montažnogo písma, Iskustvo kino, Moskva, č. 5 z r. 1955, str. 78-89).
- 11 Z druhé strany však není třeba přeceňovat vliv percepčního omezení na vývoj filmových výrazových prostředků. U montáže se tyto prostředky shodují s fyziologií lidského Vnímání, což má jistě vliv na jejich větší komunikativnost. Filmová estetika se však nevyhýbá ani tomu, aby se vůči přirozeným formám vnímání stavěla do protikladu (deformace obrazu, transcendentní hudba, zastavený čas atd.), což opět určitým způsobem obohacuje vrozené percepční dispozice diváků.
- 12 Henri Bergson: „Vývoj tvořivý“. Laichter, Praha 1919, str. 408-409 a 413.
- 13 Jean-Pierre Chartier: Art et réalité au cinéma. Bulletin d'IDHEC, Paříž, č. 3 z r. 1946. Srov. i citát z knihy Chartiera a Desplanquesa „Derrière l'écran“ na str. 38, který se týká především proměnlivé vzdálenosti, již zaujímá pozorovatel vůči pozorovanému jevu; tím však už zároveň obsahuje širší tezi o mozaikovém rázu vizuálního poznání, jež vzniká skládáním jednotlivých vjemů.
- 14 Nevytříbený divák je nejlepším odborným kritikem stříhové techniky: všímá si totiž těch vad a dvojsmyslů, které vyspělý divák na základě bohatší zkušenosti mimoděk sám opraví.
- 15 Béla Balász: „Film“. Bratislava 1958, str. 118.
- 16 Vsevolod Pudovkin: „Od libreta k premiéře“, str. 45-47.
- 17 Pierre Morel-Melbourne: Essai d'unetable du montage. Bulletin d'IDHEC, Paříž, č. 9 z června 1947, str. 4-5.
- 18 S. Timoschenko: „Film-Kunst und Film-Schnitt“. Lichtbild-Bühne, Berlín, 1928.
- 19 Marcel Martin: „Le langage cinématographique“, str. 141-154.
- 20 Na historické smetišti je tedy třeba vyhodit naivní tvrzení, že stříhovou skladbou se zabývá jedině (nebo hlavně) osoba, sestavující nasnímaný materiál (střiháč nebo režisér ve funkci střiháče). Složitý postup výroby zvukového filmu (zejména filmu barevného, širokouhlého) nedovoluje improvizovat ani v této oblasti. Se základními efekty se musí předem počítat už na papíře.
- 21 Luigi Chiarini: „Cinematografico“. Cremonese, Řím 1936.

Jerzy Płażewski: *Filmová řeč*. Orbis, Praha 1967. Kapitola XIV a XV. Překlad Zdeněk Smejkal.

© Orbis Praha 1967